UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

THIAGO LAURITI

Violências singulares, textos plurais: um diálogo entre **Sapato de salto** de
Lygia Bojunga e **As aventuras de Ngunga** de Pepetela

SÃO PAULO
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Violências singulares, textos plurais: um diálogo entre **Sapato de salto** de
Lygia Bojunga e **As aventuras de Ngunga** de Pepetela.

Thiago Lauriti

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. José Nicolau
Gregorin-Filho**

SÃO PAULO
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Lauriti, Thiago

Violências singulares, textos plurais: um diálogo entre Sapato de salto de Lygia Bojunga e As aventura de Ngunga de Pepetela / Thiago Lauriti ; orientador José Nicolau Gregorin Filho. – São Paulo, 2011.
136f. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura infanto-juvenil. 2. Violência. 3. Pepetela. 4. Bojunga, Lygia. I. Título. II. Gregorin Filho, José Nicolau.

CDD 028.5

Nome: LAURITI, Thiago

Título: Violências singulares, textos plurais: um diálogo entre Sapato de salto, de Lygia Bojunga e As aventuras de Ngunga, de Pepetela.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a) Dr(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof(a) Dr(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof(a) Dr(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Dedicatória

À Deus que, nos momentos de maior ansiedade, mostrou-me a tranquilidade e a serenidade necessárias para prosseguir.

Aos meus pais Nádia Conceição Lauriti e Adilson Lauriti pelo amor e incentivo constantes e ao meu irmão Leandro Lauriti pelo exemplo de persistência e garra para atingir seus objetivos.

Ao meu orientador Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho, e aos seus pais, por possibilitarem que ele fosse para mim “espelho e farol” nos momentos de maior incerteza perante a vida, pelos ensinamentos transmitidos e pela paciência com minhas impulsividades e deficiências.

Agradecimentos

Aos professores e amigos, Profª Drª Maria dos Prazeres Santos Mendes, Profª Drª Rejane Vecchia da Rocha e Silva, Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior, Profª Drª Tânia Celestino Macedo, Profª Drª Rita Chaves, Profª Drª Vima Lia de Rossi Martin, Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, Profª Drª Maria Zilda da Cunha, Profª Drª Fabiana Buitor Carelli Marquezini, Prof. Dr. Mário César Lugarinho, Profª Drª Nelly Novaes Coelho, Profª Drª Rosângela Sarteschi, Profª Drª Simone Caputo, Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos, Profª Drª Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick e Profª Drª Marli Quadros Leite.

Aos professores Eduardo Storópoli e Maria Cristina Barbosa Storópoli.

Ao estimado amigo Henrique Maul Brasília de Souza e família.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro que possibilitou que o antigo sonho de elaboração desta pesquisa se transformasse em realidade.

RESUMO

LAURITI, T. **Violências singulares, textos plurais: um diálogo entre ‘Sapato de salto’ de Lygia Bojunga e ‘As aventuras de Ngunga’ de Pepetela.** 2011. 136f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta dissertação tem por objetivo discutir e comparar as imagens da violência e da infância, que são histórica e culturalmente construídas, na literatura de recepção infantil, analisando as obras **As aventuras de Ngunga**, do escritor angolano Pepetela e **Sapato de salto**, da escritora brasileira Lygia Bojunga, buscando compreender em que medida a articulação entre as duas obras possibilita a compreensão dessas culturas para identificar os efeitos estéticos, culturais e sócio-políticos presentes nessas obras. Utilizou-se como aporte teórico o referencial dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e os estudos relativos à formação e ao desenvolvimento da literatura juvenil no Brasil e em Angola, utilizando também as noções do paradigma indiciário proposto por GINZBURG (1989) como um recurso metodológico que pode contribuir com a Literatura Comparada. O modelo indiciário mostrou-se uma perspectiva de análise produtiva para o desvelamento das imagens das “violências”, no percurso de construção das identidades dos protagonistas das duas obras analisadas, por mapear os indícios, que permitiram identificar as diferentes violências que constituem, em parte, um legado universal, por estarem presentes em todas as culturas e nas mais diversas temporalidades; e, em parte, um conceito idiossincrático, por apresentarem tonalidades locais, de acordo com o tempo-espço em que elas se materializam, já que partimos da hipótese de que se trata de um conceito que é histórico e culturalmente construído. Nos universos ficcionais analisados, os protagonistas não se apresentaram apenas como meras potencialidades de recursos estético-formais, mas revelaram uma natureza simbólico-coletiva, à medida que espelharam a matriz constitutiva do adulto que constrói o futuro das sociedades a que pertencem. Por essa razão, o *constructo* emprestado de Deleuze e Guattari do “devir-criança” mostrou-se eficaz para caracterizá-los, afastando-os da imagem idealizada da infância vista apenas como uma etapa da vida humana marcada pelas narrativas da inocência e possibilitando sua análise como uma construção histórica, cultural, social e econômica que permite explicar a sociedade de que eles são produtos. Também as imagens das violências que gravitam em torno desses universos ficcionais puderam ser recuperadas pelo mapeamento de indícios, em cada um dos projetos estéticos estudados. Assim, foi possível concluir que para além das histórias que cada protagonista constrói e que são marcadas na efabulação pelo seu *chrónos* específico, a condição de “devir-criança” os aproxima, no tempo “aiônico” das experiências por que passam, já que eles interrompem a história, revolucionam-na e criam pelo princípio-esperança uma nova e potencial história, uma matriz espaço-temporal de onde outras histórias podem ser contadas sobre o que pode ser a infância como potência, como possibilidade real. Dessa forma, não se pode falar em infância, mas em infâncias, em existências singulares que aprendem, de acordo com os modelos que lhes são oferecidos pelo universo adulto, mostrando que se deve tornar o passado útil e não coercitivo, na formação das novas gerações, ensinando não o que aprender, mas como fazê-lo e não com o que comprometer-se, mas mostrando-lhes o valor do compromisso.

Palavras-chave: Violência, Literatura juvenil, Pepetela, Lygia Bojunga.

ABSTRACT

LAURITI, T. **Singular violence, plural texts: a dialogue between 'Shoe heels' of Lygia Bojunga and 'The adventures of Ngunga' of Pepetela.** 2011. 136f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This thesis aims to discuss and compare the images of violence and childhood, which are historically and culturally constructed in the literature of children receiving, analyzing the works of Ngunga The adventures of the Angolan writer Pepetela and high heels, the Brazilian writer Lygia Bojunga, trying to understand to what extent the relationship between the two works allows for an understanding of these cultures to identify the aesthetic effects, cultural and socio-political in those works. It was used as the theoretical reference of the Comparative Studies of Literature and Portuguese Language and studies concerning the formation and development of juvenile literature in Brazil and Angola, also using the notions of evidential paradigm proposed by Ginzburg (1989) as a resource methodology that can contribute to the Comparative Literature. The semiotic model proved to be a productive analytical perspective to better understand the images of "violence" in the course of construction of the identities of the protagonists of both films are analyzed by mapping the evidence, which enabled the identification of different forms of violence that are, in part, a universal, being present in all cultures and in various time frames, and in part an idiosyncratic concept, by producing local tones, according to the time-space in which they materialize, since we start from the assumption that it is a concept that is historic and culturally constructed. Analyzed in fictional universes, the protagonists are not presented as mere potential for formal-aesthetic features, but revealed a collective-symbolic nature, as it mirrored the constitutive matrix of the adult who builds the future of their societies. For this reason, the construct borrowed from Deleuze and Guattari's "becoming-child" was effective to characterize them, away from the idealized image of childhood seen only as a stage of life marked by tales of innocence and allowing its analysis as a historical, cultural, social and economic information that helps explain the company that they are products. Also the images of violence that gravitate around these fictional universes could be recovered by mapping evidence in each of aesthetic projects studied. Thus, we conclude that in addition to the stories that each player builds and are marked on the fable by its specific Chronos, the condition of "becoming-child" approach them in time "aiônico" of experiences that they encounter as they interrupt the story, and revolutionize it by creating a new beginning, hope and potential history, an array of space-time where other stories can be told about what may be his childhood as power, as a real possibility. Thus, one can not speak in childhood, but in childhood, individuals who learn in stocks, according to the models offered to them by the adult world, showing that the past should become useful and non-coercive, in the formation of new generations teaching not to learn, but how to do it and what not to commit himself, but showing them the value of commitment.

Keywords: Violence, Juvenile literature, Pepetela, Lygia Bojunga.

SUMÁRIO

Apresentação.....	01
1 O paradigma indiciário: uma possível perspectiva de análise.....	13
2 Concepções sobre a violência.....	16
2.1 Definições e características.....	16
2.2 As múltiplas violências na literatura de recepção infantil: a pedagogização da culpa.....	20
3 As aventuras de Ngunga.....	26
3.1 Sobre Pepetela: uma trajetória.....	26
3.2 Obra e contexto.....	36
3.2.1 As aventuras de Ngunga: resumo da obra.....	36
3.3 Impressões de leitura da obra As aventuras de Ngunga , de Pepetela: para muito além de uma cartilha de guerrilha.....	44
3.4 Ngunga e suas viagens.....	56
3.4.1 A primeira viagem.....	59
3.4.2 A segunda viagem.....	60

3.4.3 A terceira viagem.....	61
3.4.4 A quarta viagem.....	62
3.4.5 A quinta viagem.....	62
3.4.6 A sexta viagem.....	63
3.4.7 A sétima viagem.....	64
3.4.8 A oitava viagem.....	64
3.4.9 A nona viagem.....	64
3.4.10 A décima viagem.....	64
 4 Sapato de salto.....	 69
4.1 O itinerário de Lygia Bojunga.....	69
4.2 Gênese e contexto de Sapato de salto	79
4.2.1 Sapato de salto : resumo da obra.....	83
4.2.1.1 O azul fraquinho.....	83
4.2.1.2 A tia Inês.....	84
4.2.1.3 O primeiro encontro.....	85
4.2.1.4 A dona Gracinha.....	85
4.2.1.5 O segundo encontro.....	86
4.2.1.6 A lua e.....	87
4.2.1.7 Lembranças.....	89
4.2.1.8 O assassino.....	91
4.2.1.9 Betina.....	91
4.2.1.10 Outra vez no banco do Largo da Sé.....	92
4.2.1.11 Novos caminhos.....	93
4.2.1.12 Conversa de mulher para mulher.....	94
4.2.1.13 Sim: novos caminhos.....	95
4.2.1.14 Expressões.....	97

4.3 Análise das violências singulares em Sapato de salto	99
4.3.1 O “devir-criança” em Sabrina.....	114
4.3.2 Expressões e impressões em Sapato de salto	118
4.3.3 Imagens da violência.....	122
5 Conclusão	126
Bibliografia	131
Webbibliografia	136

Apresentação

Há fundadas razões para que se eleja como área de pesquisa o estudo comparativo do processo de efabulação das obras infantis/juvenis selecionadas, de Lygia Bojunga Nunes e de Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela, considerando-se a crescente importância que o estudo da produção literária africana de língua portuguesa desperta em todos os níveis educacionais brasileiros.

Depois de anos de uma escola com currículos imersos em pensamentos científicos engessados por visões tendenciosas que acentuavam a condição de subalternidade dos povos africanos, na sociedade, o governo brasileiro no primeiro mandato do então presidente Luís Inácio Lula da Silva, atendendo ao clamor da sociedade civil organizada e à consciência da dívida histórica de injustiças sociais que tinha com a população negra do nosso país, editou por meio de alteração legislativa à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394/96, primeiramente a Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que foi revogada pelo Decreto-Lei nº 11.645/08, de 10 de março de 2008, implantando no currículo oficial da rede brasileira de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” e determinando que:

Art. 26-A – Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena:

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

[...]

Art. 79-B – O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”.

Trata-se de uma inserção temática, isto é, de um dispositivo legal que determina a obrigatoriedade de inserir conteúdos temáticos referentes à História e à Cultura Afro-Brasileira e Indígena de forma transversal, oblíqua, como assevera Gregorin-Filho (2009):

Verificou-se que, como desdobramento, os temas transversais constituíram um conjunto de temas de grande relevância para uma educação que visa à formação de sujeitos realmente capazes de conviver em harmonia, respeitando as diferenças sociais, étnicas e culturais de um país como o Brasil. (GREGORIN-FILHO, 2009, p. 92).

No entanto, no que se refere às atribuições do professor de Língua e Literatura, a vaguidão específica do *caput* da lei é explicitada pelo §2º que determina que os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, apesar de atravessarem todo currículo escolar, são atribuições específicas das áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

Novamente insinua-se a necessária interdisciplinaridade, que pressupõe que esses três componentes curriculares estejam integrados quanto ao planejamento, materiais, metodologias, qualificação dos professores, do objeto de ensino e, sobretudo, quanto à seleção de competências e conhecimentos dos professores, para que possam garantir avanços na transposição da lei para as práticas docentes em sala de aula.

Decorridos alguns anos da publicação dessa lei, entretanto, a exigência legal está longe de ser transposta para as salas de aula, exigindo novos dispositivos jurídicos para complementá-la. Uma das dificuldades na área da literatura refere-se à formação inicial do professor de Letras, que raramente tem contemplada em seu percurso formativo um estudo vertical das culturas dos povos africanos e indígenas. Excetuando-se as universidades públicas, raras são as Instituições de Ensino Superior (IES) privadas que contemplam em seus projetos político-pedagógicos do curso de Letras esses temas. Dessa forma, como pretender que professores formados por cursos oferecidos em três anos de duração, que não se constituem leitores sequer da literatura nacional que, como por um passe de mágica, tornem-se leitores críticos dessas culturas e insiram em seus planejamentos também a literatura africana e indígena?

Não ocorrendo um processo de formação inicial e continuada de qualidade, que contemple a área da cultura e das literaturas dos povos africanos e indígenas (adulta, juvenil ou infantil), torna-se difícil, tanto nas escolas públicas, quanto nas escolas privadas de Ensino Fundamental e Médio, fazer valer o que preconiza a lei.

Como se vê a transposição do texto legal para a prática docente ainda está longe de ser concretizada. Essa implementação não depende apenas da decisão pessoal e política dos educadores da área de História, Artes e Literatura. Trata-se de uma responsabilidade que deve ser, pelo menos em tese, compartilhada entre os profissionais da Educação e o Estado a quem cabe criar condições, nas diferentes instâncias, para que as intenções do documento oficial se materializem em práticas de sala de aula. Para que isso ocorra, as universidades também têm muito a contribuir e o Estado um dever a cumprir. Há de se estimular projetos de pesquisa, ensino e de extensão que aproximem as universidades das escolas públicas, para a organização de programas de formação continuada e de pesquisa, em particular sobre essa área transversal do conhecimento. Esses processos de formação devem priorizar não apenas o conteúdo da cultura e da literatura dos povos africanos e indígenas, mas também o exercício de uma abordagem interdisciplinar que permita a reflexão sobre a prática dos professores, em uma perspectiva de trabalho com projetos, com competências e habilidades e com a contextualização e integração desses conteúdos.

Os estudos na área demonstram que as estratégias de formação continuada que produzem melhores resultados são aquelas que reúnem grupos interdisciplinares e que não assumem a forma minimizadora de enriquecimento cultural, mas sim aquelas que vinculam o objeto do conhecimento aos problemas enfrentados no cotidiano pelos professores em um processo de investigação didática, que permita a reflexão sobre a prática em sala de aula. Assim, a organização de redes de apoio que tematizem de forma ampla o ensino da literatura e, em especial, da cultura e literatura dos povos africanos e indígenas, pode contribuir também para que os educadores tenham condições de apropriação de novas ferramentas metodológicas e opções didáticas como a do trabalho com projetos interdisciplinares.

A inserção do artigo 26-A na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) pode ser vista como um avanço, entretanto torna-se urgente que sejam criadas diretrizes operacionais para que o texto legal não se torne, como tantos outros, um corpo

sem alma, vale dizer, uma intenção que não consegue traduzir-se em práticas educativas eficazes.

Para que ocorra tal tradução e ressignifique-se a formação inicial e continuada dos educadores, é necessário estruturar padrões de competências para o exercício da docência, por mais diferentes que sejam os contextos sociais e sistemas educacionais, bem como a forma como são avaliados os docentes em nosso país.

Segundo os referenciais para o “Exame Nacional de Ingresso na Carreira Docente”¹ elaborados pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), por meio do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), o perfil desejado para um bom professor, afinado com as últimas atualizações legais, é aquele em que o profissional:

1. Domina os conteúdos curriculares das disciplinas que leciona, o que inclui a compreensão de seus princípios e conceitos.
2. Conhece as características de desenvolvimento dos alunos, suas experiências e contexto em que vivem, e como esses fatores afetam sua aprendizagem.
3. Domina a didática das disciplinas que ensina, incluindo diversas estratégias e atividades de ensino.
4. Domina o currículo ou as diretrizes curriculares das disciplinas que leciona.
5. Organiza os objetivos e conteúdos de maneira coerente com o currículo, os momentos de desenvolvimento dos alunos e seu nível de aprendizagem.
6. Seleciona recursos de aprendizagem de acordo com os objetivos de aprendizagem e as características de seus alunos.
7. Seleciona estratégias de avaliação coerentes com os objetivos de aprendizagem, a disciplina que ensina e o currículo, permitindo com que todos os alunos demonstrem o que aprenderam.
8. Estabelece um clima favorável para a aprendizagem, baseado em relações de respeito, equidade, confiança, cooperação e entusiasmo.
9. Manifesta altas expectativas em relação às possibilidades de aprendizagem e desenvolvimento de todos os seus alunos.
10. Estabelece e mantém normas de convivência em sala de aula, de modo que os alunos aprendam a ter responsabilidade pela sua aprendizagem e a dos colegas.
11. Demonstra valores, atitudes e comportamentos positivos e promovem o desenvolvimento deles pelos alunos.
12. Comunica-se efetivamente com os pais de alunos, atualizando-os e buscando estimular o seu comprometimento com o processo de ensino aprendizagem dos alunos.
13. Aplica estratégias de ensino desafiantes e coerentes com os objetivos de aprendizagem e com os diferentes níveis de aprendizado dos alunos.
14. Utiliza métodos e procedimentos que promovem o desenvolvimento do pensamento e da busca independente do conhecimento.
15. Otimiza o tempo disponível para o ensino, garantindo o máximo de aprendizagem de cada aluno durante toda a duração da aula.
16. Avalia e monitora o processo de compreensão e apropriação dos conteúdos por parte dos estudantes.
17. Busca aprimorar seu trabalho constantemente a partir de diversas práticas, tais como: a reflexão sistemática de sua atuação, a auto-avaliação em relação ao progresso dos alunos, as descobertas de pesquisas recentes sobre sua área de atuação, e as recomendações de supervisores, tutores e colegas.

¹ Os referenciais para o Exame Nacional de Ingresso na Carreira Docente estão disponíveis para consulta em: http://consultaexamedocente.inep.gov.br/publico/download/Referenciais_para_o_Exame_Nacional_de_Ingresso_na_Carreira_Docente.pdf.

18. Trabalha em equipe com os demais profissionais para tomar decisões em relação à construção e/ou implementação do currículo e de outras políticas escolares.
19. Possui informação atualizada sobre as responsabilidades de sua profissão, incluindo aquelas relativas à aprendizagem e ao bem-estar dos alunos.
20. Conhece o sistema educacional e as políticas vigentes.

Quadro 1 – Perfil desejado para o ingresso na carreira docente.

O Quadro 1 ressalta as 20 condições, competências e habilidades imprescindíveis para o docente, em formação, salientando a importância da valorização da identidade do professor como um indivíduo que precisa de conhecimentos específicos para seu exercício profissional, entre eles, encontra-se o domínio dos conteúdos curriculares das disciplinas que leciona e a compreensão de seus princípios e conceitos, item no qual se incluem as questões aqui discutidas.

Outro aspecto legal que justifica o recorte temático desta dissertação e reforça a necessidade de formação efetiva do professor da área quanto à História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena refere-se à iniciativa de sancionamento da Lei nº 1.244/10, de 25 de maio de 2010, que obriga todas as escolas, sejam elas públicas ou privadas, a possuírem uma biblioteca com pelo menos um título por aluno matriculado até 2020, seja ele material videográfico, livros, documentos para consulta, pesquisa e leitura, cabendo à instituição adaptar seu acervo às suas necessidades, promover a sua divulgação, preservação e funcionamento, além de criar acervos literários infanto-juvenis que contemplem a cultura e a literatura dos povos africanos e indígenas. Essa lei procura sanar a lacuna deixada pela Lei nº 11.645/08, prevendo agora a qualificação dos docentes para o trabalho com tal instrumental, assim como a necessária adaptação curricular mencionada anteriormente.

Observa-se que a Lei nº 1.244/10 encontra reforço também na Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, debatida no Congresso Nacional durante o segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e elaborada pela Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial², instituindo o Estatuto da Igualdade Racial, que constituiu um dispositivo jurídico que contempla ações afirmativas efetivas, tais como: o estabelecimento da igualdade de oportunidades, da dignidade, da defesa dos direitos étnicos coletivos e individuais e o combate a discriminação contra a população negra em nosso país, decretando em seu artigo 11 que:

---

²Disponível em: <http://www.portaldainigualdade.gov.br/>. Acesso em: 10 jan. 2011.

Art. 11. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, é obrigatório o estudo da história geral da África e da história da população negra no Brasil, observado o disposto na Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.

§ 1º Os conteúdos referentes à história da população negra no Brasil serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, resgatando sua contribuição decisiva para o desenvolvimento social, econômico, político e cultural do País.

§ 2º O órgão competente do Poder Executivo fomentará a formação inicial e continuada de professores e a elaboração de material didático específico para o cumprimento do disposto no caput deste artigo. (Grifo nosso).

Esse estatuto, por meio dos seus artigos 12, 13, 14, 15 e 16, busca preencher as lacunas deixadas pela Lei nº 11.645/08 e delibera sobre a competência das IES públicas e privadas, no que se refere ao ensino, à pesquisa e à extensão nessa área do conhecimento, assim como oferece diretrizes para as matrizes curriculares dos cursos destinados à formação docente e para sua respectiva fiscalização:

Art. 12. Os órgãos federais, distritais e estaduais de fomento à pesquisa e à pós-graduação poderão criar incentivos a pesquisas e a programas de estudo voltados para temas referentes às relações étnicas, aos quilombos e às questões pertinentes à população negra.

Art. 13. O Poder Executivo federal, por meio dos órgãos competentes, incentivará as instituições de ensino superior públicas e privadas, sem prejuízo da legislação em vigor, a:

I - resguardar os princípios da ética em pesquisa e apoiar grupos, núcleos e centros de pesquisa, nos diversos programas de pós-graduação que desenvolvam temáticas de interesse da população negra;

II - incorporar nas matrizes curriculares dos cursos de formação de professores temas que incluam valores concernentes à pluralidade étnica e cultural da sociedade brasileira;

III - desenvolver programas de extensão universitária destinados a aproximar jovens negros de tecnologias avançadas, assegurado o princípio da proporcionalidade de gênero entre os beneficiários;

IV - estabelecer programas de cooperação técnica, nos estabelecimentos de ensino públicos, privados e comunitários, com as escolas de educação infantil, ensino fundamental, ensino médio e ensino técnico, para a

formação docente baseada em princípios de equidade, de tolerância e de respeito às diferenças étnicas.

Art. 14. O poder público estimulará e apoiará ações socioeducacionais realizadas por entidades do movimento negro que desenvolvam atividades voltadas para a inclusão social, mediante cooperação técnica, intercâmbios, convênios e incentivos, entre outros mecanismos.

Art. 15. O poder público adotará programas de ação afirmativa.

Art. 16. O Poder Executivo federal, por meio dos órgãos responsáveis pelas políticas de promoção da igualdade e de educação, acompanhará e avaliará os programas de que trata esta Seção.

Observa-se, entretanto, que a inserção dessas temáticas previstas pelas diferentes leis discutidas encontra-se, ainda, em um processo gestacional na realidade da maioria das escolas brasileiras.

Por essa razão, justifica-se a importância de pesquisas nessa área, sobretudo daquelas que recortam a literatura infantil/juvenil de língua portuguesa.

Nesse contexto, elege-se a aproximação de **As aventuras de Ngunga**, extraída da produção literária do angolano Pepetela e **Sapato de salto**, da brasileira Lygia Bojunga, como tema desta pesquisa, buscando-se a identificação de como os traços do gênero, conforme Bakhtin (1992), constituem instrumentos analíticos capazes de fazer emergir aproximações e distanciamentos entre o processo de construção ficcional das obras selecionadas.

Considerando-se que para Bakhtin (1992) os gêneros são entendidos como tipos de enunciados relativamente estáveis quanto ao conteúdo, à construção composicional e ao estilo e que, para o autor, o conceito de estilo está ligado ao gênero do discurso, isso autoriza a inferência de que onde há estilo há gênero. Se esse vínculo é orgânico, a identificação dessas marcas nos dois escritores selecionados possibilitará que o movimento analítico chegue aos indícios que caracterizam o gênero que representam.

Justifica-se a relevância dessa perspectiva de análise, pela constatação de que o conceito de estilo para Bakhtin não se refere apenas à expressividade, mas compreende também as tonalidades dialógicas, vale dizer, contempla a relação do produtor do texto com seu público, levando-o a imaginar e prever no interior da obra a quem se dirige o enunciado

e como o escritor percebe e imagina seu destinatário. “É disso que depende a composição e, sobretudo, o estilo do enunciado [...]” (BAKHTIN, 1992, p. 320).

Assim, se o estilo leva em consideração a possibilidade de recepção do leitor, fato este que determinará a escolha do gênero, chega-se às perguntas fundantes que motivam este estudo: Será que o leitor pressuposto nas obras de Lygia Bojunga apresenta o mesmo perfil do leitor imaginado por Pepetela? As duas obras pressupõem uma compreensão responsiva da mesma natureza e grau? De que forma a articulação desses aspectos possibilita a compreensão dessas duas culturas? Qual é a concepção de infância que se encontra pressuposto nas duas obras? De que forma as imagens da violência e da infância que são históricas e culturalmente estabelecidas, encontram-se alinhavadas no tecido ficcional das duas obras?

O procedimento metodológico a ser seguido neste estudo prevê a leitura atenta das obras literárias selecionadas, o diálogo reflexivo com os aportes teóricos que lhe dão sustentação, utilizando-se o referencial da Literatura Comparada, dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e dos estudos relativos à formação e ao desenvolvimento da literatura infantil/juvenil no Brasil e em Angola, com o objetivo de levantar, apreender e interpretar os indícios presentes nas obras que possibilitem aproximações ou distanciamentos, quanto ao processo efabulativo das obras selecionadas.

Inicialmente, para que ocorra esse diálogo entre os universos literários, é necessário que ele aconteça não apenas nesse território do qual a literatura infantil/juvenil faz parte, mas também em um espaço cultural mais amplo que dê conta de descrever as obras em um contexto maior.

A representação da realidade factual é necessariamente construída pelo ser humano, que pode ser considerado como um suporte-matriz dialógico e ideológico de onde emanam todos os demais suportes³ criados, inclusive os necessários para formação de uma literatura que transmite valores reconhecidos e considerados inalienáveis por qualquer cultura do mundo, como a compreensão, a tolerância às diferenças e a cooperação.

---

³ Entendido no contexto dessa pesquisa como “[...] locus físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto”, segundo Luiz Antonio Marcuschi em seu artigo “A questão dos suportes nos gêneros textuais”. Disponível em: <<http://bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/GEsuporte.doc>>. Acesso em: 30 jun. 2009.

É no sentido do respeito às singularidades culturais encontradas no mundo que a literatura deve caminhar para uma representação da realidade local, que embora retrate costumes e normas locais, não se afaste da exposição dos valores universais de toda a comunidade global.

Dessa forma, torna-se possível afirmar que essa realidade factual serve como carnadura literária repleta de valores ligados a uma cultura local e, ao mesmo tempo, a uma universalidade, tecendo e atualizando múltiplos signos e significados na língua veicular e recriando múltiplas realidades por meio de diferentes suportes e recortes de experiências dialógicas, pois põem à mostra as relações do ser humano com o outro, com a sociedade e com o mundo. É nessa caixa de pandora que se encontram todos os esforços para recriação de uma base de valores comuns, inerentes a uma Literatura Infantil/Juvenil que pretende dialogar reflexivamente com diversas realidades, utilizando signos *transglocais*⁴, ou seja, aqueles signos literários que conseguem compartilhar valores locais e globais ao mesmo tempo, atualizando de tempos em tempos sua significação perante a comunidade leitora universal.

Justifica-se, assim, o conceito de mescla cultural que, conforme Abdala Jr. (2002), é um dos eixos do pensamento crítico atual, segundo o qual todo produto cultural é resultante de várias tradições, trazendo em sua constituição matérias de diversas procedências que se imbricam. O autor exemplifica com a cultura brasileira que, desde a sua formação, viu-se diante da evidência de sua mesclagem e de suas interconexões com outras culturas, lembrando-nos que é possível vislumbrar a possibilidade de articulações culturais de ordem comunitária que são supranacionais.

Se por um lado essa mesclagem dos produtos culturais destinados à circulação global não deixa de evidenciar um viés democrático, abrindo caminho para a tolerância e a compreensão entre os grupos humanos, por outro lado, aponta o autor, para um significado ideológico e mercadológico que não pode ser desconsiderado: “[...] o reconhecimento da diversidade e da natureza híbrida dos produtos culturais pode servir de base para justificar a circulação das mercadorias em escala planetária [...]” (ABDALA JR., 2002, p. 19).

---

⁴ Neologismo emprestado de Morin (2000) e usado, no contexto deste estudo, para indicar que o signo literário articula não apenas os valores da cultura local em que a obra é gestada, mas também os valores globais reconhecidos por qualquer sociedade, ultrapassando ambas (trans), o que possibilita o diálogo universal entre as culturas.

É nesse sentido que se utiliza, neste estudo, o neologismo transglocal que abarca a percepção de valores locais e globais (universais), mas que ao mesmo tempo atravessa e supera essas culturas, já que hoje as fronteiras são múltiplas e não se referem apenas às fronteiras geográficas, mas também às políticas, econômicas, sociais, culturais, religiosas ou de suporte.

Dessa forma, a constituição de tais comunidades textuais interliterárias pode ser condicionada por fatores geográficos, políticos, linguísticos, de proximidade, de parentesco ou de analogia de procedimentos linguísticos e “[...] por isso cada literatura pode tornar-se, ao longo de seu desenvolvimento histórico, um componente de várias comunidades interliterárias, não se constituindo essas em sistemas fechados e invariáveis [...]” (CARVALHAL, 2006, p. 134). Essa percepção daquilo que atravessa e ultrapassa transglocalmente as culturas é a atualização da potencialidade do ser humano em um espaço determinado da Terra e em um momento determinado da História. É a existência das comunidades textuais interliterárias que autoriza o diálogo intertextual entre elas.

Torna-se possível, assim, estabelecer como procedimento analítico indispensável aos estudos da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa o estabelecimento de relações dialógicas entre diferentes produções literárias. Vê-se o conceito de intertextualidade como princípio inerente à teoria textual comparativista. Ele foi criado, pioneiramente, por Júlia Kristeva em 1966, a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin, para referir-se à propriedade do texto literário que “[...] se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto [...]” (KRISTEVA, 1979, p. 64) e permite entender como ocorre o diálogo entre as obras e mapear as mesclas culturais, não como um fim em si mesmos, mas como um processo que apresenta tensões multivocais.

Nos limites estabelecidos neste estudo, certamente poderão ser identificados indícios dessa mestiçagem não homogênea e plurívoca de que nos fala Abdala Jr. (2002). São exatamente essas aproximações e tensões que constituem o objeto desta pesquisa.

Constata-se que o termo literatura comparada é complexo de se definir, devido à subjetividade que encerra. As ponderações realizadas a respeito dos mecanismos do funcionamento dos textos e suas funções dentro dos sistemas semióticos abriram caminho para uma reconceitualização de alguns termos básicos dessa área.

Para Tânia Franco Carvalhal, o conceito de literatura comparada designa “[...] uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas [...]” (CARVALHAL, 1986, p. 5), ou, ainda, como afirma Leyla Perrone-Moisés, “[...] qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 91).

Diante de estudos qualificados como estudos literários comparados, entretanto, é possível observar-se que essa designação engloba grupos de trabalhos bem diversos, que seguem diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos analisados, tornam a área um amplo campo de investigação.

Ao lado de uma gama de investigações que perseguem fontes e sinais de influências entre obras, é frequente também serem encontrados estudos que comparam obras de um mesmo sistema literário. A heterogeneidade dessas perspectivas exacerba ainda mais a complexidade de estabelecer-se os limites da área, além de impedir um consenso sobre a sua natureza, seus objetivos e métodos.

É condição essencial para a literatura comparada corporificar a tessitura de plurais diálogos entre determinados temas, obras ou autores entre outros aspectos, comparando não somente os procedimentos de efabulação em si, mas tentando identificar os indícios de aproximação ou de tensão entre os elementos comparados. Isso só se torna possível, porque

[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 94).

Outro importante aspecto desse diálogo refere-se à mescla cultural presente nas obras, ou seja, à inserção de um valor cultural em um novo sistema que desvia sua própria natureza e o faz exercer outra função no novo contexto. Entende-se que não é mais possível, hoje, aceitar-se a ideia de fronteiras estabelecidas unicamente por limites geográficos que estão em vias de extinção. As fronteiras atuais são múltiplas, internas e externas e podem ser mantidas ou ultrapassadas, de acordo com o projeto estético que se tem. A esse respeito nos lembra Canclini (1997) que

[...] hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 1997, p. 348).

O desfacelamento dessas fronteiras autoriza postular-se para a área da literatura comparada a existência de aspectos *transglocais* que podem fazer dialogar não somente autores, obras ou temas, mas também contextos culturais, suportes e valores, entendendo-se que é necessário

[...] comparar sempre vendo as semelhanças e diferenças. Propondo como transformação dos objetivos da literatura comparada, uma mudança na ênfase que se pode dar ou às semelhanças ou às diferenças (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 96).

Entende-se, portanto, que é possível e necessário para a área tecerem-se diálogos entre diferentes realidades culturais, linguagens, temas, suportes, obras e autores, justamente porque não há como negar a existência dos laços comunitários supranacionais que, como defende Abdalla Jr. (2002), têm sua base no comunitarismo cultural, assim como não há como analisar as duas obras quem compõem o objeto de estudo desta dissertação sem recorrer-se ao conceito de mestiçagem cultural e sem buscar os indícios dos valores transglocais que as permeiam.

Com essa perspectiva, discurtir-se-ão, a seguir, as bases de um paradigma indiciário, proposto por Ginzburg (1989), como um recurso metodológico possível que talvez possa contribuir com a área da literatura comparada.

1 O paradigma indiciário: uma possível perspectiva de análise

Deus está no detalhe.

Giovanni L. Morelli⁵

Carlo Ginzburg, em **Mitos, emblemas e sinais** (1989), reúne ensaios escritos entre 1961 e 1986 e propõe uma instigante discussão sobre as raízes de um modelo epistemológico assentado no detalhe, vale dizer, naquilo que aparentemente é considerado residual e sem importância, mas que, na verdade, é fundamental para análises ou descrições científicas ou estéticas.

Apesar de dedicar-se à historiografia, Ginzburg, à luz de uma perspectiva morfológica e histórica, parte da leitura analítica de um célebre caso de Freud, também das análises do crítico de arte Morelli e dos trabalhos de Aby Warburg⁶ para apontar caminhos voltados para análises iconográficas, enriquecidas com discussões sobre os níveis de cultura provenientes de Warburg e de Bakhtin.

Em sua obra, são apresentadas as bases do paradigma de um saber indiciário, entendido como um método de observação dos indícios que são reveladores de ideias, muito mais pelos pormenores que são desprezados do que pelas grandes categorias analíticas consagradas nas mais diversas áreas do conhecimento.

A grande inspiração do paradigma indiciário está no método morelliano, segundo o qual seria indispensável examinar os detalhes mais negligenciáveis para poder distinguir os originais de uma obra de arte de suas cópias. Defende Morelli que

[...] é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos personagens de Leonardo e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis e menos influenciados

---

⁵ Giovanni Lorenzo Morelli nasceu na cidade de Verona, em 25 de fevereiro de 1816 e faleceu em 28 de fevereiro de 1891, na cidade de Bergamo, ambas na Itália. Respeitado crítico de arte, médico e senador italiano ficou também conhecido pelo pseudônimo Ivan Lermolieff.

⁶ Abraham Moritz Warburg (1866-1929) foi um historiador de arte alemão, célebre por seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano, mostrando que o paganismo de caráter dionisíaco havia renascido nesse período da história da arte. Foi influenciado por Nietzsche e influenciou Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Walter Benjamin e Carlo Ginzburg, entre outros.

pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas ou as formas dos dedos das mãos e dos pés. (GINZBURG, 1989, p. 144).

Vê-se, assim, a proposição de um método interpretativo que se apóia em dados marginais considerados reveladores e cujas raízes são muito antigas, já que por milênios o homem desenvolveu-se como caçador e foi forçado a aprender a farejar, a registrar, a interpretar, a fazer operações mentais complexas e a classificar pistas infinitesimais para poder sobreviver. Assim, gerações e gerações de caçadores enriqueceram e passaram para as outras esse patrimônio cognoscitivo.

Apoiado nessas premissas, Ginzburg levanta a instigante hipótese de que “[...] o caçador teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’[...]”, justificando que ele seria “[...] o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos [...]” (op. cit., p. 152).

No âmbito das disciplinas indiciárias nas ciências humanas, o autor inclui também a filologia e a crítica textual, que estão ancoradas solidamente no qualitativo, no individual, nas diferenças e nas semelhanças. Ele mostra que entre os séculos XVIII e XIX, para número crescente de leitores, o acesso a determinadas experiências passou, cada vez mais, a ser mediado pelos livros. O romance, por exemplo, forneceu à burguesia uma forma de substituir o acesso direto à experiência em geral, levando os leitores a buscarem, nas inúmeras páginas brancas, a inserção dos movimentos, dos passos, dos sentimentos secretos, das angústias e das esperanças que gravitavam em torno dos autores que teciam as escrituras, possibilitando que elas fossem lidas verticalmente, de forma a aprofundar os marcadores de um tema, de uma obra ou de um autor; horizontalmente, em uma perspectiva classificatória e diacrônica das obras; ou autores; ou ainda, em uma perspectiva diagonal, saltando-se de um contexto histórico-cultural para outro.

Na área da crítica textual, também tornam-se possíveis os pressupostos do paradigma indiciário, quando se busca, no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados, aqueles que apresentam a involuntariedade dos indícios, ou seja,

[...] aquelas miudezas materiais comparáveis às palavras e frases prediletas que a maioria dos homens, tanto falando como escrevendo

introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem se aperceber [...] (GINZBURG, 1989, p. 171).

Conforme Ginzburg, mínimas particularidades, como a representação de roupas esvoaçantes dos pintores florentinos do século XV até os neologismos criados por Rabelais (1494-1553), constituem indícios reveladores de fenômenos mais gerais que evidenciam a “[...] visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade [...]” (op. cit., p. 178).

A leitura dos seis ensaios que compõem a obra de Ginzburg permite ao leitor inferir sua tentativa de não se deixar enredar nem pela aridez do racionalismo nem pelo terreno movediço do irracionalismo que aparece, sobretudo, no ensaio **Sinais**, configurando-se como uma tentativa de justificar, em termos históricos e estéticos, um modo marcadamente plural de fazer pesquisa, por meio de uma análise microscópica que recorre a diferentes procedimentos, para a observação e análise dos fenômenos estudados, exigindo do analista uma postura teórico-metodológica inter e transdisciplinar.

Talvez sejam essas miudezas materiais mapeadas indiciariamente que ocultem, pela sua ilusória insignificância, as grandes categorias que se buscam nos movimentos interpretativos das obras literárias e da arte em geral. A partir de traços mínimos, aparentemente negligenciáveis, talvez seja possível chegar-se a uma realidade mais complexa, já que esses dados, muitas vezes involuntários, podem conduzir às grandes marcas que caracterizam a individualidade do artista.

Dessa forma, para a análise do *corpora* selecionado neste estudo - **As aventuras de Ngunga e Sapato de salto** - o modelo indiciário será contemplado como perspectiva de análise, com o objetivo de se chegar ao desvelamento de como as imagens da violência, no percurso de construção das identidades de seus protagonistas, materializam-se pelos detalhes, focando-se justamente esses elementos residuais, as sutilezas não categorizáveis que conduzem o leitor a identificar as diferentes violências que constituem, em parte, um legado universal, por estarem presentes em todas as culturas e nas mais diversas temporalidades; e em parte, diversificada por apresentarem tonalidades locais, de acordo com o tempo-espaço em que elas se materializam, já que partimos da hipótese de que violência é um conceito histórico e culturalmente construído.

2 Concepções sobre a violência

2.1 Definições e características

Não existe uma definição consensual ou incontroversa de violência.
O termo é potente demais para que isso seja possível.

Anthony Arblaster⁷

A epígrafe que abre este capítulo sugere, de saída, o hercúleo trabalho que representa a tentativa de conceituar a violência. Isso se deve ao fato de seu significado estar, visceralmente, ligado aos contextos, valores e culturas onde ele é gestado, vale dizer, o termo é, por princípio, ambíguo e não apresenta uma dimensão unívoca de entendimento, mas suas significações devem ser analisadas a partir dos contextos espaço-temporais em que ele está inserido.

Chesnais (1981) mostra que, no decorrer da história da humanidade, a violência tem-se mostrado por meio de manifestações individuais ou coletivas, apresentando-se sob múltiplas formas, de acordo com as diferentes épocas e sociedades em que ela surge. Tende-se a chegar a concepções mais precisas, levando-se em conta o tempo histórico e o espaço em que está inserida. Contribuindo com essa discussão sobre a natureza conceitual da violência, Waiselfisz (1998) posiciona-se:

Considera-se a violência como parte da própria condição humana, aparecendo de forma peculiar de acordo com os arranjos societários de onde emergem. Ainda que existam dificuldades e diferenças naquilo que se nomeia como violência, alguns elementos consensuais sobre o tema podem ser delimitados: noção de coerção ou força; dano que se produz a um indivíduo ou grupo social pertencente a determinada classe ou categoria social, gênero ou etnia. Define-se violência como o fenômeno que se manifesta nas diferentes esferas sociais, seja no espaço público, seja no espaço privado, apreendido de forma física, psíquica e simbólica. (WASELFISZ, 1998, p. 145, grifo nosso).

Já Faleiros (2007), analisando a violência específica contra pessoas idosas, que guarda semelhanças com a violência exercida contra as crianças, insiste em emoldurar a

---

⁷ Cf. ARBLASTER, Anthony. Violência. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 803–805.

concepção como um processo relacional de múltiplas significações que está intimamente associado à estruturação da própria sociedade e das relações familiares, institucionais e culturais que a caracterizam.

Se analisado do ponto de vista etimológico, o termo violência, do latim *violentia, ae*, refere-se às ideias de impetuosidade (do vento), ardor (do sol), arrebatamento, ferocidade, sanha, violar, rigor e severidade. Encontram-se registrados no dicionário os seguintes sentidos para o termo:

1. qualidade do que é violento; 2. ação ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); ato violento, crueldade, força; 3. exercício injusto ou discricionário, cerceamento da justiça e do direito; coação, opressão, tirania; 4. força súbita que se faz sentir com intensidade, fúria, veemência; 5. dano causado por uma distorção ou alteração não autorizada; 6. o gênio irascível de quem se encoleriza facilmente e o demonstra com palavras e/ou ações; 7. constrangimento físico ou moral exercido sobre alguém, para obrigá-lo a submeter-se à vontade de outrem [...] (HOUAISS, 2004, p. 2866).

Juridicamente, o termo é definido como coação física ou moral exercida sobre outrem, obrigando-o a submeter-se à vontade alheia. Observa-se que, na esfera jurídica nacional, a violência restringe-se a condutas criminosas, isto é, ao comportamento defeituoso de um indivíduo que não observa a norma, violando, em seu papel social, aquilo que se espera dele e atingindo bens jurídicos como a propriedade, o patrimônio e a vida. Somente com o surgimento da Constituição da República Federativa do Brasil, em 1988, aliada ao protesto de inúmeros movimentos sociais, passaram também a ser considerados crimes outras práticas tais como o racismo, a tortura e a discriminação sexual, entre outros atos violentos.

Articulando-se todas as definições encontradas em um campo semântico próximo, observa-se ser possível identificar elementos comuns entre elas, como a ideia de violência vinculada a tudo aquilo que atua mediante força em sentido contrário à natureza própria de algo ou alguém. É Chauí (2006), entretanto, quem propõe uma definição mais ampla e afinada com os pressupostos e com o contexto deste estudo, afirmando que

Podemos dizer que, na cultura ocidental, a violência consiste no ato físico, psíquico, moral ou político, pelo qual um sujeito é tratado como coisa ou objeto. A violência é a brutalidade que transgride o humano dos humanos e que, usando a força, viola a subjetividade (pessoal, individual, social), reduzindo-a à condição de coisa. (CHAUÍ, 2006, p. 123).

Também a Organização das Nações Unidas (ONU), por meio da sua agência que regula políticas mundiais sobre a saúde, a Organização Mundial da Saúde (OMS), apresentou em 1981, uma definição muito ampla de violência, que não dá conta de contemplar todas suas dimensões, conceituando-a como a imposição a um grau significativo de dor e sofrimento evitáveis⁸ e deixando-a aberta a interpretações ambíguas, por não deixar claro o sentido de como deve ser entendido “grau significativo” e “dor”.

Observa-se, dessa forma, que a concepção de violência está longe de apresentar-se como um termo consensual, porque seu significado é cultural, social e historicamente determinado, sendo seu sentido dependente de quem o utiliza.

Essa visível dificuldade em definir-se violência deve-se ao fato de ela remeter a fenômenos muito heterogêneos, difíceis de serem delimitados e classificados. Pesquisas recentes sobre violência nas escolas, produzidas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), elemento de apoio da ONU dedicado à promoção da Educação, da Ciência e da Cultura ao redor mundo, mostraram a existência de violências plurais.

Entre elas destacam-se: a violência física de um indivíduo ou grupo contra a integridade do outro(s) ou de grupo(s) ou, ainda, contra si (suicídios, assassinatos, espancamentos, assaltos, violência no trânsito, estupros e lesões corporais); e a violência simbólica que abrange atitudes que se apóiam nas relações de abuso de poder e impõe-se pelo uso de símbolos de autoridade, ou seja, pelo uso de mecanismos de domínio instrumentais e técnicos, para impor, ostensivamente, a vontade própria a outrem, embora haja a discordância desta; manifesta-se também por atitudes de agressão verbal e institucional como marginalização, discriminação e práticas de assujeitamento utilizadas por instituições diversas (ABRAMOVAY, 2002, p. 73-74).

---

⁸ Definição utilizada pelo **Relatório mundial sobre a violência e a saúde** elaborado pela Organização Mundial de Saúde. Disponível em: www.opas.org.br/cedoc/hpp/ml03/0329.pdf. Acesso em: 15 abr. 2010.

Também Bordieu (1997) contribuiu com a discussão sobre a natureza da violência simbólica, definindo-a como aquela

[...] que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e, também, com frequência dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la. Consiste nos mecanismos anônimos, invisíveis, através dos quais se exercem as censuras de toda ordem que auxiliam a manutenção de uma ordem simbólica. (BOURDIEU, 1997, p. 20).

Depreende-se, dessa forma, a existência de diferentes dimensões da violência que foram sistematizadas no estudo de Minayo (1990) e compreenderiam os seguintes níveis: a) a violência estrutural, tipificada pela existência de um injusto e desigual sistema social, que é determinado pela falta de emprego, pela fome e pela ação dos demais problemas sociais; b) a violência revolucionária, entendida como aquela relacionada à resistência contra um grupo dominante, expressa no embate (na maioria das vezes utilizando armas) de grupos oprimidos contra a dominação legitimada; c) a violência delinquente, oriunda das transgressões sociais, percebida não apenas como um fenômeno individual, patológico, ou então atribuídos a classes menos privilegiadas, mas sim vista como uma celeuma social, que interconectada em rede pelas mais variadas motivações, acaba consumando-se no cotidiano. Essa categorização será retomada nos capítulos destinados à análise das diferentes formas de violência que aparecem figurativizadas em **Sapato de salto e As aventuras de Ngunga**.

Embora essas definições sobre violência sejam inspiradoras, elas não se esgotam e tornam-se dependentes do uso que delas se faz, dos tempos e dos contextos sociais. As situações analíticas, entretanto, pedem olhares que se coloquem além das discussões conceituais restritivas. Sua abrangência não cabe nos limites de definições engessadas, incorrendo-se no risco de reduzir, como defende Minayo (2004), os limites de sua compreensão

Encerrar a noção de violência numa definição fixa e simples é expor-se a reduzi-la, a compreender mal sua evolução e especificidade histórica. A maior parte das dificuldades para conceituar a violência vem do fato de ela ser um fenômeno da ordem do vivido, cujas manifestações provocam ou são provocadas por uma forte carga emocional de quem a comete, de quem a sofre e de quem a presencia. (MINAYO, 2004, p. 13-14).

Considerando-se as múltiplas dimensões da concepção de violência que foram discutidas neste item, talvez seja mais pertinente utilizá-lo no plural, violências. Por serem plurais, elas podem manifestar-se de diferentes maneiras, no interior dos universos ficcionais que as retratam, pois se as violências são singulares, os textos em que elas se manifestam são plurais, por serem eles também histórica e culturalmente determinados.

As imagens dessas violências singulares, que podem ser mapeadas pelo resgate de seus indícios, quando transformadas em *littera*⁹, assumem figurativizações¹⁰ compatíveis com as culturas em que estão inseridas – as cores locais – muito embora conservem um componente que pode ser chamado de transglocal, porque elas podem ser reconhecidas por qualquer sociedade de qualquer tempo histórico: são violentas as ações que, como defende Marilena Chauí, transgridem o humano dos humanos, reificando-os.

Quando direcionadas para o universo infantil, essas violências (idiossincráticas) particulares produzem como consequência um processo de emancipação, de adultização da criança como efeito delas, na qual pode ser observada uma co-culpabilidade¹¹ do universo adulto, pois se considerarmos essas violências singulares, sem dúvida, as responsabilidades são plurais.

2.2 As múltiplas violências na literatura de recepção infantil: a pedagogização da culpa

---

⁹ Vocábulo latino que significa signo, letra, documento, literatura, ou registro e é utilizado no sentido de escritura ficcional.

¹⁰ O conceito de figurativização, emprestado de Gregorin-Filho (2002, p. 23), é entendida “[...] como um processo discursivo através do qual um objeto sintático recebe revestimentos semânticos que permitem com que o enunciatário o reconheça como um elemento do mundo material capaz de se reportar a temas do universo cultural da sociedade em questão, a figurativização é, dessa forma, um processo por meio do qual se chega à materialidade de uma figura.”

¹¹ O jusfilósofo Eugênio Raul Zaffaroni lapidou o termo co-culpabilidade ao reconhecer a desinformação normativa, perante a exclusão social, cristalizada nas constantes violações do contrato social (pacto social) firmado entre o Estado e o povo quando decidiram viver em sociedade, por meio da não concretização das políticas sociais previstas nas leis magnas dos diversos Estados sociais democráticos de direito, atenuando ou até excluindo a culpabilidade individual. O conceito de co-culpabilidade reconhece, publicamente, a falência da instituição Estado, ensejando que sujeitos com pouca autodeterminação de suas escolhas, condicionados as várias celeumas sociais não respondam única e exclusivamente pelos seus atos, deixando transparecer assim as responsabilidades plurais da sociedade.

A violência seja qual for a maneira como ela se manifesta,
é sempre uma derrota.

Jean-Paul Sartre

Discutiu-se, no item anterior, a caleidoscópica representação conceitual das múltiplas violências existentes, entendidas como todas aquelas ações que violam as subjetividades pessoais, individuais ou sociais, reduzindo a criança a um objeto.

Tais condutas, do ponto de vista das relações sociais, torna seus agentes em qualquer sociedade em que eles estejam inseridos, sujeitos e ao mesmo tempo destinatários dos atos que praticam e que afrontam o que há de humano nos humanos.

Essas violências que agridem os direitos sociais da infância, como o direito à vida, à liberdade, à educação, à moradia, à saúde, à segurança e ao pertencimento, são frequentemente tematizadas no universo ficcional direcionado para os leitores infanto-juvenis.

Imagens literatizadas, isto é, transformadas em escritura, expondo de forma implícita ou explícita as realidades violentas que espelham podem causar tensão, ansiedade e, finalmente, culpa pela exposição desnuda das mazelas presentes em determinados contextos culturais e períodos históricos, acabando por pedagogizar um sentimento de culpa.

Registram-se, assim, pelas lentes da literatura infantil/juvenil os indícios de uma infância machucada pela injustiça de múltiplas, mas singulares violências.

O filtro dessa lente seleciona as imagens que penetram o interior da alma do leitor e continuam vivas dentro dele, tornando-o juiz de sua própria memória, podendo ignorá-las ou sonhar com a resolução dos conflitos literatizados.

Segundo Bloch (2006), criador do conceito princípio-esperança, os seres humanos, inatos sonhadores, têm consciência do seu inacabamento e permanecem sempre à espera das mudanças dos rumos de suas vidas, por isso esperam enquanto vivem e vivem enquanto esperam. Assim, as múltiplas faces das violências que frequentemente desfilam diante dos olhos infantis, ou as violências vivenciadas por eles podem torná-los mais ou menos dotados de humanidade, como é possível constatar por meio do olhar dos protagonistas quer da vida real quer do universo ficcional.

Moraes (1991), no livro **Os reflexos da violência na literatura infanto-juvenil**, faz uma aproximação histórico-comparativa entre o antigo e a atual concepção da violência na literatura voltada ao leitor infantil/juvenil. A autora ressalta que na tese de doutoramento **A função social da guerra na sociedade Tupinambá** defendida em 1952 pelo professor Florestan Fernandes, os atos que eram considerados aparentemente selvagens, violentos, cruéis ou primitivos aos olhos da malha social civilizadamente vigente, para a tribo dos Tupinambás não passavam de rituais homologadores de maturidade úteis para a construção da identidade do guerreiro em formação.

A autora apresenta duas conclusões a que o professor Florestan Fernandes chegou ao analisar as situações sociais violentas do grupo Tupinambá:

[...] 1ª) as condições de existência social compeliavam os adultos a envolver extensamente os imaturos na teia de suas complicações; 2ª) isso se processava através da inclusão dos imaturos em certas situações de vida ou por meio da ação educativa pessoal dos adultos. (...) Os adultos invadiam, assim, as esferas da vida psíquica infantil e juvenil, fazendo com que os imaturos encarassem como valores uma ampla série de ações, de compromissos, de sentimentos, de idéias e de ideais; entre estes sobressaíam os que diziam respeito aos fundamentos sagrados da vingança, aos padrões de comportamento masculino na guerra e ao dos inimigos capturados. Por isso, embora os Tupinambás não empregassem meios violentos de disciplina, eles sobrecarregavam a vida mental infantil e juvenil, saturando-a precocemente com as inquietações e preocupações sombrias que os dominavam. (FERNANDES, 1952, p. 166 apud MORAES, 1991, p. 78).

Com todo o avanço na concepção de educação e a evolução de suas instituições, a sociedade atual parece ainda ignorar a principal característica infantil, a *mimesis*, que se manifesta logo a partir dos primeiros anos de vida. Os signos das violências são aprendidos pela criança, que os percebe e introjeta-os, por meio das inúmeras formas de comunicação exercitadas no percurso de seu amadurecimento. Os diferentes meios de comunicação têm propalado, irresponsavelmente, conteúdos com forte carga de violência e pornoviência. Um exemplo dos conteúdos, veiculados por esses meios, que atingem diretamente os menores é a propaganda com mensagens sexistas e vulgarizadoras da violência inseridas nos produtos culturais destinados ao público infantil/juvenil, introduzindo subliminarmente

ou explicitamente signos da violência, evocando um clima de aceitação e de pretensa normalidade em relação a eles, dessensibilizando os adultos e “[...] educando as crianças e os jovens nos princípios de desvalorização do homem e da vida humana, na exaltação da crueldade, da violência e do crime [...]” (MORAES, 1991, p. 80).

A autora denuncia que produtos impregnados por esses conteúdos violentos, oriundos principalmente da indústria de entretenimento dos Estados Unidos, como filmes, músicas e jogos eletrônicos vão construindo, progressivamente, um repertório de imagens violentas que povoam o sistema de referência de crianças e jovens, criando ícones culturais nessa área que ultrapassam seus limites geográficos e contaminam culturalmente outros países, principalmente os do Terceiro Mundo.

Quebrantado o sentimento humanitário e de solidariedade humana, e perdido o sentido moral da vida, torna-se o ser humano presa fácil da alienação de todos os valores, vulnerável a todas as deformações e perversões da mente e do espírito. Os Estados Unidos, ninguém ignora, têm sido os mestres da violência para o mundo inteiro, não só criando o hábito da violência, como também nos ensinamentos de técnicas de eliminação da vida, da prática do crime e até de tortura. (MORAES, 1991, p. 84).

Constata-se, assim, um paralelo entre a dimensão dos atos violentos praticados na sociedade com o crescimento da exposição e o consumo pelas crianças e adolescentes de cenas violentas ou da pornografia presente nos diferentes meios de comunicação, sugerindo que um possa decorrer do aumento da outra, tanto em quantidade quanto em intensidade. Aliás, sobre a aprendizagem e a impregnação do binômio violência-pornografia no sistema de representação de crianças e adolescentes, Carlos Alberto Di Franco, em seu artigo “Televisão e violência”, sugere que:

[...] na realidade não existe uma substituição da violência latente, mas a aprendizagem da crueldade, o incitamento à imitação, à reprodução na vida cotidiana de atos de degradação ou de destruição que impressionaram a imaginação do espectador. (DI FRANCO apud MORAES, 1991. p. 91).

Há estudiosos que afirmam que a literatura voltada para atrocidades humanas, como a crueldade e a violência, cria um ciclo viciante ou como esclarece Moraes (1991, p. 85): “Vício como doença da afetividade que torna a criança, tanto quanto o adulto, dependente de emoção violenta [...]”. Outros especialistas da área sustentam a ideia de que os livros que sugerem temas de violência servem como meio catártico à juventude, o que denota uma posição frágil para justificar falsos argumentos.

Algumas questões pairam no ar: não seria a literatura infantil/juvenil o território reflexivo da vida, do destino, das circunstâncias e dos projetos de futuro que rodeiam as crianças e os adolescentes? Não seria educando o leitor para uma recepção adequada e pertinente de tais conteúdos que se tornaria possível construir uma ajustada acepção do termo violência? Já que se acredita que a violência e a predisposição para o conflito ostensivo não são comportamentos instintivamente humanos. A esse respeito, Moraes (1991) posiciona-se, trazendo à discussão as ideias de Jean Paul Sartre:

Tratando-se de leitura nociva à formação intelectual e moral da criança, a aceitar-se a realidade da existência e procura de obras desse teor por uma grande parte da juventude, impor-se-ia uma seleção de livros, pelo menos para as escolas, de autores e temas em que não houvesse a exaltação da crueldade, de uma violência gratuita e sem a exploração dos aspectos mórbidos do crime. A propósito, lembra Jean-Paul Sartre que ‘não se pode fazer boa literatura com maus sentimentos’. (SARTRE, apud MORAES, 1991, p. 86).

Quer se defenda uma posição apocalíptica ou mais integrada¹² em relação à violência, que tanto gera quanto espelha o que já existe na sociedade, reconhece-se que ela pode desfigurar os valores aprendidos e apreendidos pela criança desde seu nascimento, provocando certa miopia de sensibilidade para aqueles que são expostos, desde tenra idade, a tais conteúdos. Por ser histórico e culturalmente condicionado, a concepção de violência, em literatura e em outros produtos culturais, precisa ser analisado pelos indícios que se encontram diluídos em seu projeto estético, que devem ser discutidos nos limites espaço-

¹² Conceitos genéricos criados por Umberto Eco (1993) na década de 1970 que serviram para tipificar o extremo das análises que se faziam na época sobre a cultura de massa e a indústria cultural. De um lado, os apocalípticos visualizavam a cultura de massa, por acreditarem no sentido aristocrático do termo cultura, como uma anticultura, uma decadência, enquanto os integrados viam nesse fenômeno o alargamento da área cultural com a circulação de uma arte e de uma cultura popular consumidas por todos.

temporais em que ele está inserido. Por exemplo, em **As aventuras de Ngunga**, de Pepetela, a violência está circunscrita a um momento da guerra civil angolana, em que atuam movimentos de libertação (MPLA), de onde emerge o protagonista de treze anos que procura emancipação, tornando-se guerrilheiro. Em **Sapato de salto**, de Lygia Bojunga, o contexto da violência emerge das misérias da infância de uma protagonista de 12 anos, abandonada e violentada sexualmente, emoldurada por um cenário que cria leis de proteção aos menores, mas se esconde por trás do silêncio hipócrita e criminoso diante da violação dessas mesmas leis. Tais conteúdos, que atualmente povoam o universo literário infantil/juvenil, podem produzir a miopia da sensibilidade, caso não ocorra uma mediação potenciadora do adulto, que seja capaz de ressignificar e contextualizar esses conteúdos e que auxilie a criança a ler o mundo com olhos críticos, construindo um significado para ele. Lembrando-nos dessa responsabilidade, encerramos este item emprestando nossa voz a Hannah Arendt que condena o silenciamento do adulto:

[...] a autoridade foi recusada pelos adultos, e isso somente pode significar uma coisa: que os adultos se recusam a assumir a responsabilidade pelo mundo ao qual trouxeram as crianças. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não as expulsar de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos. (ARENDT apud MORAES, 1991, p. 89-90).

3 As aventuras de Ngunga

3.1 Sobre Pepetela: uma trajetória

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. V, p. 69).

Leite (1996) define Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, como um ficcionista oriundo de uma tradicional família colonial portuguesa, que adota até os dias atuais o pseudônimo Pepetela (que significa pestana na língua Umbundo), tendo nascido na parte sul de Angola, na fértil província mineral de Benguela, no dia 29 de outubro de 1941. Reside, atualmente, na capital do mesmo país – Luanda – onde se dedica a escrever.

Sua trajetória de tendência revolucionária tem sua gênese quando conclui o ensino primário, na multirracial cidade de Benguela, onde convive com pessoas de várias etnias e classes sociais. Vai para a cidade de Lubango para completar seus estudos secundários no Liceu Diogo Cão e, durante esse período, é influenciado por familiares e professores que lhe apresentam pensadores de orientação política esquerdista.

Em 1958, com 17 anos, segue para a capital portuguesa, onde frequenta até 1960 o Instituto Superior Técnico e ingressa no curso de Engenharia do qual logo após se transferiria para o curso de Letras em que permaneceu apenas um ano, pois em 1961 decide estreitar seu diálogo com líderes do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)¹³, tornando-se militante em 1963 e estabelecendo-se na capital argelina, Argel,

---

¹³ Criado entre as décadas de 50 e 60 do século XX, o MPLA, foi um movimento de luta armada pela independência de Angola contra o colonialismo. De orientação política marxista-leninista, o MPLA foi dirigido pelo escritor Antônio Agostinho Neto, tendo como seu secretário o também escritor Viriato da Cruz.

onde cria o Centro de Estudos Angolanos que documentava fatos sociais e culturais de Angola, além de divulgar mensagens do MPLA ao exterior. Ainda no curto período em que residiu em Argel, escreveu o romance **Muana Puó**, que foi publicado somente em 1978, retratando por meio das metáforas das máscaras Tchokwe a situação étnica angolana da época.

Em meados de 1969, o Centro de Estudos Angolanos migra de Argel para Brazzaville, na República do Congo, e essa mudança carrega também o combativo Pepetela, para atuar nas frentes armadas contra os colonizadores portugueses, fazendo com que tal vivência na guerrilha inspirasse entre outras obras que tematizavam a guerra civil angolana e exaltavam diversos valores heróicos da revolução, o romance **Mayombe**, que viria a ser publicado, assim como **Muana Puó**, somente depois da independência angolana, mais precisamente em 1980.

Nota-se, neste momento da trajetória de vida de Pepetela, a gestação do seu perfil estético-literário, mesclando o seu universo fabulístico com as transformações da história da sociedade angolana e com as demandas reais do país, fazendo-o buscar na história dos costumes angolanos a matéria-prima para o seu projeto estético, assim como também nos fatos históricos por que passou. Ele expõe, assim, os conflitos pela afirmação de uma identidade nacional e pelo mapeamento do mosaico de identidades que compõe a angolanidade.

Segundo Mata (1999), embora Pepetela não tenha sido o primeiro a tematizar a história no universo literário, sua originalidade reside no ato estético de questionar os valores, os comportamentos e as ideias do presente,

[...] a partir das mitificações (às vezes, das falsificações) da História. Como um mago, Pepetela vai-nos conduzindo pela percepção da História como um processo feito de cruzamento de olhares diferentes sobre o mesmo – cuja evidência mais visível é a pulverização das vozes narrativas. A autora aponta que “quando a história se cala no autor ele recorre à ficção.”¹⁴

Durante esse período, em Angola, atuaram também movimentos anticolonialistas como a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Atualmente, o MPLA é o partido que está no poder e adota como política de Estado a social-democracia.

¹⁴ Cf. MATA, Inocência. **Pepetela e as (novas) margens da nação angolana**. Texto apresentado no VI Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/242-pepetela-e-as-novas-margens-da-na%C3%A7%C3%A3o-angolana.html>. Acesso em: 10 jan. 2010.

Em 1972, surge em tom didático, durante suas incursões contra os colonos portugueses, na Frente Leste angolana, **As aventuras de Ngunga**, um épico destinado à formação ideológica da juventude angolana ou como bem salienta a pesquisadora Rita Chaves: “[...] uma obra escrita em circunstâncias especiais com destinação especial [...]” (CHAVES, 1999, p. 218). Ele percorre criticamente, assim, a geografia dos conflituosos cenários e tradições angolanas, discutindo-os e contestando-os, na cadência dos passos do protagonista, o jovem ativista do MPLA: Ngunga.

Com a independência angolana, em 1975, Pepetela torna-se membro da diretoria da União dos Escritores Angolanos¹⁵ e vice-ministro de Educação, no início do mandato do presidente Antônio Agostinho Neto, vindo a se aposentar sete anos após. Nessa época, recebe o apoio do próprio Agostinho Neto para a publicação de seus romances, entre eles, **Mayombe** e duas peças de teatro: **A corda**, em 1978 e **A revolta da casa dos ídolos**, em 1980, ambas com o objetivo de retratar a História, relativizar as tradições e descrever as barbáries da guerra civil angolana, assim como ocorre na obra **As aventuras de Ngunga**.

Em 1980, **Mayombe**¹⁶ atinge grande projeção por retratar a vivência de guerrilha, demonstrando, por meio de densa trama narrativa, a diversidade étnica exaltada pelo MPLA e denunciando as violentas divisões tribais presentes no contexto angolano, como descreve detalhadamente Rita Chaves:

[...] um romance que traça a épica da luta guerrilheira, fará, anos mais tarde, uma espécie de balanço dessa geração que apostou na independência e que, enquanto grupo, se esfacela na experiência complicadíssima de gerir o país que a utopia queria ter construído. (CHAVES, 2005, p. 57).

---

¹⁵ Fundada em 10 de dezembro de 1975 pelo primeiro Presidente da República de Angola, Antônio Agostinho Neto, é a mais antiga organização cultural da era pós-independência de Angola constituída por escritores angolanos, segundo seu próprio estatuto. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/home/quem-somos/estatutos/92-estatuto-da-uniao-dos-escritores-angolanos.html>.

¹⁶ Cf. SERRANO, Carlos. O romance como documento social: o caso de Mayombe. **Via Atlântica**, n. 3, p. 157, dez. 1999.

Com sua saída definitiva do governo, em 1982, consagra-se com a obra **Yaka**, publicada em 1984 e premiada nacionalmente em 1986. Por meio dela, o autor analisa a vida, as relações e os costumes das famílias coloniais portuguesas oriundas da província angolana de Benguela, durante o século XIX. Ele delineia uma Angola refém de organizações sociais perpetuadoras dos horrores da guerra civil que exaltavam o orgulho nacional e seus valores, já que: “[...] através dos olhos da estátua, vamos percorrendo a história da libertação do país na perspectiva de uma família ainda marcada pela origem portuguesa.” (CHAVES, 2005, p. 81).

No ano de 1985, Pepetela publica **O cão e os Caluandas**, escrito em 1980, tematizando na obra um tempo-espaço fragmentário e não-linear, que catapulta o leitor para o ano de 2002, por meio de um recorrente artifício estilístico: o de avisar o leitor sobre o desenrolar da narrativa. Encontra-se, neste livro, um Pepetela que historiciza sua escrita. Nessa esfera mosaica de ação política e estética, costurada pela pluralidade de vozes narrativas e de testemunhos, acompanham-se as andanças de um cão pela cidade, que vai registrando o *modus vivendi* dos Calús ou Caluandas, pela voz de múltiplos narradores que possuem variadas funções sócio-políticas, representando o microcosmo de Luanda em um período de crise, de denúncias à corrupção, de rupturas com as tradições dos grupos étnicos e de transformações da sociedade angolana pós-independência. Essa constatação leva Pepetela a questionar os projetos de unidade nacional e de construção de uma nação angolana, como pontua a pesquisadora Tania Celestino de Macêdo, caracterizando a obra como:

[...] uma espécie de crônica sobre a cidade de Luanda elaborada a partir do inquérito realizado por um escritor sobre as andanças de um cão que percorre a cidade. O recurso de focalizar a deambulação do animal junto aos vários donos ocasionais, possibilita que o narrador insira em seu relato as vozes de numerosas personagens – oriundas de diferentes camadas sociais – e descreva o cotidiano da cidade. O panorama resultante desse mergulho nas ruas da capital angolana mostra o enraizamento, em todas as instâncias, do “esquema” (expressão que identifica pequenos e grandes atos de corrupção). (MACÊDO, 1999, p. 54, grifo do autor).

A esta altura de sua produção literária, em 1989, Pepetela publica **Lueji** um romance que remete intertextualmente à sua peça teatral **A revolta da casa dos ídolos**. Ele compara a história de Angola do século XVIII à situação experimentada pelo país naquela década, relatando a vida da princesa angolana *Lueji*¹⁷, por meio da bailarina Lu, seu codinome, fazendo com que se encaixem, metaforicamente, as trajetórias de vida das duas personagens, na tentativa de chegar à tão sonhada nacionalidade angolana, conforme assevera Rita Chaves:

[...] o narrador busca atar duas pontas do tempo e projeta na memória as sombras de uma nacionalidade que se consolida vivamente, a cada dia, no cotidiano das guerras e nas dobras de uma paz ainda mais sonhada que vivida. (CHAVES, 2005, p. 81).

No início da década de 90 do século passado, Pepetela escreve, em Berlim, **A geração da utopia** (1992), consolidando seu estilo literário além de evidenciar, cada vez mais claramente, seu prazer em historicizar a ficção, levando-o a compor um projeto literário dotado de uma veia crítica e irônica sobressaltada, que revisita, de forma ácida, quase três décadas após a independência angolana, algumas utopias sonhadas que foram abrandadas pelo peso do tempo e da desilusão de saber que o projeto revolucionário idealizado outrora foi corroído pela organização social da corrupção, que se opõe, diametralmente, aos valores revolucionários presentes em suas obras iniciais. Ele faz do passado objeto de reflexão para construir a compreensão do presente, corroborando assim com a hipótese levantada por Rita Chaves:

Em a ‘Geração da Utopia’, publicado em 1992, os fantasmas de certa forma anunciados já em ‘Mayombe’ tomam forma, ganham nomes e tornam quase dissoluta a ideia de nação. Agora identificado com o período de gestação da liberdade, o passado não é nem glorificado, nem rejeitado. Transforma-se em objeto de reflexão mesmo para quem tão vivamente participou desse itinerário. (CHAVES, 2005, p. 57, grifo nosso).

---

¹⁷ Em homenagem a figura mítica de uma mulher que rompe os tabus sociais e a tradição para seguir o coração, segundo entrevista dada em: http://comunidade.sol.pt/blogs/akfak/archive/2007/10/30/Entrevista-a-Pepetela-de-Aguinaldo-Crist_F300_v_E300_o.aspx. Data de acesso: 04/07/2011.

Nesse livro, o autor apresenta o percurso de alguns jovens da geração de 1950, que era formada por nacionalistas envolvidos na luta pela libertação e cujos destinos estão entrelaçados por um ideal comum que se inicia em 1961 e termina 30 anos depois. O livro estrutura-se em capítulos: A casa (1961), A chana (1972), O polvo (1982) e O templo (a partir de julho de 1991).

O romance acompanha, historicamente, o percurso da geração que lutou pela independência de Angola e faz refletir sobre os rumos que foram dados a esse sonho. No capítulo “A casa”, essa reconstituição começa em 1961, retratando o início da revolta emblematicamente violenta contra a metrópole, em que a União dos Povos de Angola (UPA), tendo a maioria de seus membros migrando para a UNITA (favorável aos Estados Unidos), queimava plantações de café, invadia prisões e matava colonos.

O leitor de Pepetela percebe que o sonho não acabou com a independência, pois a história de Angola ainda esperava por ser escrita, esse ainda não seria o final da luta, mas o encerramento do ciclo de uma geração que já se esgotava e não tinha mais nada a oferecer. Caberia à próxima construir o seu próprio caminho. A única certeza que fica para o leitor que conclui a leitura da obra é a primeira frase do romance: “Portanto, só os ciclos eram eternos”.

A obra **A geração da utopia** deixa latente a percepção de que Pepetela buscou nesse romance historicizar, questionando e ficcionalizando a própria realidade da qual ativamente participou. Por meio da ficção o autor julga, testemunha e torna-se cúmplice da trajetória política de Angola, pelo questionamento que, em muitos momentos, faz da própria guerrilha. Com essa perspectiva, Pepetela promove uma revisão da própria história, reescrevendo-a por meio da escritura ficcional.

Assim sendo, a história e a ficção o ajudam a delinear a questão da construção da nação angolana, pois a literatura é vista como um fator que contribui para a construção da identidade nacional. Esta opção de recorrer à memória coletiva e transformar o que é história em realidade ficcional faz com que o enredo de suas obras em geral e, em particular, **As aventuras de Ngunga** e **Geração da utopia** expressem sempre situações culturais representativas da realidade angolana. Essa integração entre história e ficção talvez possa ser considerada como uma estratégia de Pepetela para recuperar a condição originariamente histórica que todo romance carrega.

É o exercício estético e político do direito à ilusão (utopia), em **As aventuras de Ngunga** e um realista direito à reflexão crítica, em **A geração da utopia**, que marcam essas duas obras, permitindo ao seu leitor identificar como a história interpenetra e impregna as tramas fabulísticas que são criadas.

O desencanto demonstrado pelo autor, que vai tornar-se ainda mais ácido em **Predadores** (2005), não pode ser entendido, entretanto, como um gesto poético de total desesperança, já que no falso epílogo da obra, o leitor pode vislumbrar um rasgo de esperança e imaginar que talvez as futuras gerações possam resgatar a utopia perdida e construir um novo projeto de nação para Angola. Dessa forma, o autor propõe para si próprio e para os seus leitores uma tomada de consciência não apenas política, mas também vivencial, mostrando a inevitabilidade do processo de mudança do homem, dos tempos e do próprio ritmo da História. Torna-se, por essa razão, difícil identificar os protagonismos presentes na obra, visto que os personagens cedem seu lugar à própria História, que é o eixo central do romance. Nesse contexto, o homem é apresentado imerso na sucessão do tempo, fragilizado diante de seus efeitos, isto é, despido diante do *chrònos* que tudo desvela e tudo transforma. No capítulo final, percebe-se, dessa forma, a razão pela qual Pepetela não usa um ponto final para concluir **A geração da utopia**. Isso talvez se deva ao fato de entender que a história não termina e outros utopistas que sonham, projetam e experimentam não tardarão a chegar. Ainda neste período, em 1995, o autor publica, usando o mesmo tom ressentido do romance anterior, **O desejo de Kianda**, no qual faz uso de recursos estilísticos típicos do realismo mágico para retratar o irreal e o estranho como pertencente ao cotidiano, talvez como uma forma de lutar, por meio das palavras, contra a imagem densa e sentenciadora de uma utopia vivida durante os momentos revolucionários angolanos e, posteriormente, traída por outros ideais que não eram os originários.

Dois anos após, em 1997, exhibe para o mundo, primeiramente, sua epopeia moderna - **Parábola do cágado velho** - que recupera tradicionais mitos angolanos para confrontá-los, sem qualquer referência histórica, com a realidade de uma disputa fratricida entre a UNITA¹⁸ e o MPLA, retratada por meio do ponto de vista de resistentes camponeses que

---

¹⁸ A União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) é um partido angolano, fundado em 1966, por dissidentes da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e do Governo de Resistência de Angola no Exílio (GRAE), fundada por Jonas Savimbi. Logo após sua fundação, os passos iniciais da UNITA, apoiaram-se na defesa armada da maioria étnica presente em territórios coloniais do leste angolano.

mostram que a verdadeira identidade angolana é constituída pela mescla de vários povos e influências. Posteriormente, ainda em 1997, recuperando-se do ressentimento presente nas obras anteriores, Pepetela publica o épico histórico **A gloriosa família**, que fazendo uso de um traço estilístico do realismo mágico, relata as origens históricas e a influência dos flamengos na trajetória de uma família de descendência holandesa de Angola. Cabe ainda ressaltar que, nesse mesmo ano, Pepetela recebeu um dos mais importantes prêmios literários do mundo lusófono pelo conjunto de sua obra: o Prêmio Camões.

Em 2000, Pepetela publica outra obra em linguagem simples, poética, repleta de palavras do léxico angolano, de neologismos e em tom fabulístico, estratégia típica que o autor utiliza para deslumbrar leitores de todas as idades: **A montanha da água lilás**, uma parábola dirigida aos povos africanos. Com esse comovente apólogo o autor se faz entender por um grande público, metaforizando o processo social que leva à injustiça gestada pela diferenciação de classes, pela forma como a economia se estrutura e pelo sistema político vigente em um território com etnias diferentes.

Por meio de uma lenda que trata da existência de uma água lilás, perfumada, vital para humanidade e com propriedades medicinais que combatem os parasitas que infestam a pele dos *lupis* (os nativos da Montanha da Água Lilás) e o mau-humor dos seres humanos. Embora não tenha força para curar a cobiça humana, essa metafórica água acaba funcionando como elemento catalisador da desigual distribuição de riquezas e da inversão de valores. Ela se torna, no desenrolar do enredo, o elemento que nutre a semente da inveja e da ambição desmedida, levando o leitor a relacionar os indícios metafóricos diluídos no enredo ao processo de estratificação social e à constituição dos diferentes e desiguais papéis sociais que permitem que uma sociedade funcione como um sistema interligado.

Dessa forma, Pepetela oferece-nos uma saborosa metáfora social ao impor ao texto uma sonoridade e uma cadência singulares, repleta de significativas ilustrações que trazem em seu bojo o essencial de cada capítulo, orientando o leitor na construção do sentido do texto e na visualização do percurso dos personagens dessa narrativa, da mesma forma como o perfume da água lilás faz com a realidade, vale dizer, devolvendo a capacidade de entender a vida pelo mesmo processo pelo qual as crianças passam: simplificando-a.

Um ano após, Pepetela dá início a uma fase dedicada ao gênero dos romances policiaescos satíricos e publica, em 2001, o primeiro livro da série, o clássico **Jaime**

Bunda - Agente secreto, que retrata a vida de um agente pouco secreto, com raízes estabelecidas em duas aristocráticas famílias angolanas, conduzindo suas investigações pela cidade de Luanda, para esclarecer um assassinato seguido de estupro, em que as pistas encontradas levam ao criminoso sul-africano Karl Botha, uma clara e irônica menção ao ex-primeiro-ministro sul-africano, com esse mesmo sobrenome, que autorizou a intervenção sul-africana, em Angola, em 1975.

O autor, por meio da caricata imagem do protagonista Jaime Bunda, cujo nome é motivado por suas enormes nádegas e por sugerir uma aproximação analógica com a clássica série do gênero policial norte-americano “James Bond” do qual o protagonista é fã, procura representar as transformações identitárias que ocorreram com a população de Angola, na última década, optando por mostrar ao invés da vanguarda revolucionária, uma nova identidade angolana através de uma oligarquia crioula de luandenses que apóiam suas vidas sobre as bases da mentira e da corrupção dos ideais revolucionários.

Em 2003, contando com grande aceitação nos países de língua portuguesa e europeus, Pepetela publica o também satírico segundo volume da série, **Jaime Bunda e a morte do americano**, no qual a narrativa, que tem por cenário a cidade de Benguela, acompanha os passos do protagonista que, ao investigar o assassinato de um norte-americano, acaba se envolvendo sentimentalmente com uma agente do Federal Bureau of Investigation (FBI). Nesse romance, o autor faz uma contundente crítica à forma como a política exterior norte-americana foi conduzida, após os atentados de 11 de setembro de 2001, em relação aos países e indivíduos suspeitos de terrorismo, assim como denuncia o rigoroso comportamento que a polícia angolana passou a adotar após esse fato de repercussão internacional.

Dois anos após o estrondoso sucesso da série **Jaime Bunda**, em 2005, é publicada a obra **Predadores**, que faz uma crítica áspera às máscaras das elites que transitam por uma Angola pós-independência, desgastada, violentada e desprovida de utopia, em que o protagonista, Valdimiro Caposso, migra de sua burocrática vida de funcionário público para suspeitamente vivenciar um empresário mafioso e endinheirado cercado de pessoas também suspeitas. Com essa obra, Pepetela fecha seu ácido ciclo de críticas às classes emergentes angolanas que surgiram, vingaram e proliferaram, gerando frutos nocivos, no outrora utópico território dos ideais revolucionários angolanos, temática esta iniciada com **A**

Geração da Utopia, seguida pela série **Jaime Bunda** e finalizada com a contundente obra **Predadores**.

Dando prosseguimento à sua profícua atividade literária como forma de exercício pessoal¹⁹, conforme confidencia em entrevistas o próprio Pepetela, é publicada, em 2007, a obra **O terrorista de Berkeley, Califórnia**, que ambientada nos Estados Unidos revisita o tema do comportamento norte-americano frente ao terrorismo, imerso em toda a tecnologia destinada à proteção do país.

Em **O quase fim do mundo**, de 2008, Pepetela, alegoricamente, cria uma história de ficção que se desenrola em um pequeno território africano, designado pelo autor como o suposto berço da humanidade, onde os personagens principais, depois de sobreviver a uma grande tragédia, degladiam-se na luta pela sobrevivência e buscam a criação de um novo tipo de mundo.

Neste mesmo ano, a coletânea **Contos de morte** é lançada. O autor esquadrinha pontos comuns de observação, considerando que as “realidades focadas não são tão diferentes assim, ou pelo menos talvez haja alguns fios de ligação entre elas”, conforme ele mesmo escreve em nota introdutória. Pepetela retrata por meio de alguns contos, realidades conturbadas vividas em uma Angola que depois de anos da independência, ainda é assombrada pelas injustiças sociais e indiferenças fomentadas nas relações cotidianas pelos próprios habitantes.

Finalmente, em 2009, é publicada sua mais recente obra, **O planalto e a estepe**, que se baseia em fatos verídicos e, como é de praxe, é transformada por ele em ficção. O livro aborda a proibida relação amorosa entre um estudante angolano branco e uma estudante mongol que se conheceram enquanto estudavam em Moscou na década de 1960. Propõe-se ao leitor a análise das ligações existentes entre Angola e outros países ex-comunistas, relativizando os discursos e as palavras de ordem utilizados no passado pelos detentores do poder desses antigos regimes políticos, que foram sendo esvaziadas de sentido pelo confronto com o que ocorria na prática com esse ideário. Exprime a realidade de uma geração com suas raízes desenvolvidas no passado, cansada de guerras e de fronteiras, que

---

¹⁹ Cf. “Pepetela, o artista das palavras”, entrevista concedida ao sítio de internet: **O País – Online** – Capa 33. Disponível em: http://www.opais.net/pt/opais/?det=8212&id=1904&utm_medium=referral&utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_content=Dossier_Escritores. Acesso em: 1º abr. 2010.

faz triunfar o sentimento de liberdade para amar, ao invés da sensação de consentimento e de obediência a uma ditatorial ordem superior.

3.2 Obra e contexto

3.2.1 “As aventuras de Ngunga”: resumo da obra

As aventuras de Ngunga apresenta, em 29 curtos capítulos, as viagens empreendidas por seu protagonista em um percurso de aprendizagens para tornar-se um guerrilheiro exemplar, pelos caminhos do autoconhecimento, da consciência da realidade do mundo angolano que o circunda e do comprometimento político.

Por ser um militante da causa angolana, Pepetela, consciente dos mecanismos internos da engrenagem política da luta pela independência de Angola, imprime no seu universo ficcional pistas indiciárias que denunciam os vícios éticos que prejudicavam essa luta e, ao mesmo tempo, aponta os caminhos que poderiam auxiliar no aperfeiçoamento das estratégias de combate.

Nesse cenário, Ngunga assume o *status* de personagem-símbolo das virtudes essenciais de um bom guerrilheiro e, conseqüentemente, torna-se o modelo de uma identidade angolana a ser construída.

A tessitura narrativa é griotizada²⁰ pela linguagem que percorre esses 29 capítulos sem títulos nomeados, indicados apenas por uma numeração que orienta as dez viagens realizadas por sucessivos deslocamentos espaciais (interiores e exteriores) pelos quais o protagonista deverá passar para cumprir seu roteiro de aprendizagens.

---

²⁰ Cf. GREGORIN-FILHO, José Nicolau. **Literatura Infantil – Múltiplas linguagens na formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2009. O termo *griot* designa os antigos contadores de histórias do continente africano. Segundo Gregorin-Filho (2009, p. 92-93) “Os griôs são homens quase sagrados para alguns povos de culturas africanas; eles são responsáveis pela transferência dos saberes dos antepassados às novas gerações por meio de suas histórias, narradas em rodas, animadas à luz de uma fogueira. Comenta-se que os griôs tecem fios do céu e têm a capacidade de trazer essas histórias diretamente dos deuses.”

Em cada capítulo, Pepetela dilui pistas indiciárias que podem ser recuperadas tanto por Ngunga quanto pelo leitor, para que se torne possível entrar no universo da guerrilha para desvelar seus segredos, acompanhando a trajetória de desenvolvimento do protagonista.

No primeiro capítulo, a voz onisciente do narrador apresenta Ngunga, um órfão de 13 anos cujos pais foram mortos, enquanto trabalhavam na lavoura, em um ataque dos colonialistas. Sua irmã - Mussango - sobreviveu, mas foi aprisionada pelos inimigos e nunca mais se soube dela. Passados quatro anos, Ngunga inicia sua peregrinação, de aldeia em aldeia, sem casa, sem família, sem haveres e sem referências, perambulando e visitando amigos e conhecidos.

Às vezes, morava com o amigo Nossa Luta e, nessa cena inaugural, o leitor depara-se com um diálogo entre os dois: Ngunga chora por ter uma ferida no pé que precisa ser curada para não lhe trazer consequências futuras. O amigo aconselha-o a procurar ajuda. Ngunga reage, alegando ter medo de injeções, mas, ao cair da noite, aceita a sugestão e parte sozinho para a aldeia do socorrista.

Indiciária e metaforicamente apresenta-se ao leitor uma situação inicial: há uma “ferida” a ser curada que impede o caminhar angolano rumo à liberdade; os colonialistas matam impiedosamente os velhos, destroem as aldeias e aprisionam as crianças. Não se pode temer essa viagem, pois a construção desse caminho de luta só vai ocorrer na e pela ação de caminhar, por isso é preciso não ter medo da noite ou da dor e iniciar a viagem. Ngunga tem aí o portal de seu rito de iniciação, prepara-se para a viagem e parte sozinho.

Ao final do primeiro capítulo, ocorre uma intervenção na instância narrativa: “Mas para que avançar demais? Temos tempo de conhecer a vida do pequeno Ngunga.” (PEPETELA, 1980, p. 6), que, com força performativa, evidencia a perspectiva criadora de sua narrativa ficcional e aproxima-o do leitor em tom de aconselhamento.

Ngunga chega à aldeia mais próxima para buscar ajuda e conversa com o socorrista que cuida do seu pé. Trocam notícias: o menino informa ter encontrado, no caminho, o chefe de Seção “Avança” com dois guerrilheiros, procurando comida. O socorrista explica que os colonialistas haviam destruído as plantações e que, por essa razão, era preciso que eles buscassem alimentação para sobreviver em lugares longínquos. Convida-o para uma festa em comemoração ao nascimento de uma criança que reuniria várias aldeias para

festejos regados à hidromel e muita comida.

Depois de ter recebido os cuidados necessários em seu machucado, Ngunga aceita participar dos festejos, em homenagem ao nascimento do primeiro filho de Kayondo e Maria. Durante essa comemoração, tornam-se conhecidos os costumes tradicionais dos *kimbos* como: a importância dada à participação da coletividade em atividades tanto comemorativas quanto revolucionárias, o modo como essas festas ocorriam, o respeito à voz dos mais velhos e a criação de um espaço em cada grupo comunitário que permitia a circulação das notícias de cada aldeia. Chega, então, o comandante do esquadrão, acompanhado por seis guerrilheiros e cinco mulheres.

Nessa festa, Ngunga conhece o Presidente Kafouxi e sua filha Imba e observa, além dos costumes do seu povo, sua forma inadequada de agir, revelando à menina sua primeira decepção

Lá estava ele ao lado do Responsável do Setor e de outros mais velhos. Quando falava, os outros guardavam silêncio. Mas, se eram os outros a falar, ele gostava de interromper, o que era contra os costumes. E os outros aceitavam.

- Se eu fosse grande, também interrompia a conversa do teu pai – disse ele a Imba. (PEPETELA, 1980, p. 8).

Terminada a festa, Ngunga resolve retornar à sua aldeia. Ao cair a noite, detém-se diante de um rio e, com os pés na água, hesita: voltar para a aldeia para quê? Quem se preocuparia com ele? Quem o esperava? Ninguém! Nossa Luta fora lutar como guerrilheiro em Cangamba e deixara a casa que construía para eles morarem. Resolve, então, voltar, arrumar seus poucos pertences e ir embora sem olhar para trás.

No dia seguinte, vagando sem destino, chega à aldeia do Presidente Kafuxi que lhe oferece abrigo e trabalho. E assim Ngunga é adotado para trabalhar pesado o dia inteiro e, à noite, o que sobrasse iria para ele.

Quando o velho perguntava sobre o menino, suas mulheres reclamavam que ele nada fazia e o Presidente ralhava com ele: “Não tens juízo. Trato-te como a um filho e só me envergonhas. Não sabes que nosso país está em guerra? [...] É o povo que deve dar comida aos guerrilheiros. E quem é o povo? És tu, sou eu, a Imba, as mulheres.” (PEPETELA, 1980, p. 12).

Ngunga aceitou o discurso, esqueceu os ralhos injustos e começou a trabalhar ainda mais, até o dia em que descobriu que Kafuxi escondia a comida destinada aos guerrilheiros, para trocá-la por tecidos. A decepção se apodera dele:

Todos os adultos eram assim egoístas? Ele, Ngunga, nada possuía. Só tinha uma coisa, era essa força dos bracitos. E essa força ele oferecia aos outros, trabalhando na lavra, para arranjar a comida dos guerrilheiros [...] mas os adultos? Só pensavam neles. Até mesmo um chefe do povo, escolhido pelo movimento para dirigir o povo. Estava certo? (PEPETELA, 1980, p. 15).

No dia em que o Comandante do Esquadrão chegou com três guerrilheiros, Ngunga pôde comprovar a desonestidade do velho. Desmascara a farsa, traz comida aos guerrilheiros e vai embora sem se despedir de ninguém.

A viagem iniciática de Ngunga continua... seguindo o curso do rio. Ele queria conhecer o mundo. “A verdade ele não dizia. Que procurava então Ngunga? É simples: queria saber se em toda a parte os homens são iguais, só pensando neles”. (op. cit., p. 17).

Certa manhã, ele chega a uma seção de guerrilheiros bem escondida na mata e com trincheiras cavadas à sua volta. Fica sabendo, então, que o amigo – Nossa Luta – morrera em uma emboscada do inimigo. Sentiu-se ainda mais só no mundo, pois perdera o único amigo. Os guerrilheiros insistem para que o menino ficasse uns dias com eles. Recebia presentes, agradecia a amizade, mas à noite chorava. Resolve viver nessa Seção de guerrilheiros e compartilhar, à beira da fogueira, das conversas que tão bem descreviam a guerra.

Alguns dias mais tarde aparece, na aldeia, o comandante Mavinga com um grupo de guerrilheiros para inspecionar a Seção que pertencia ao seu setor. Na roda de conversa onde repartiam o hidromel na mesma caneca, o Comandante surpreende-se ao ver Ngunga beber também e adverte-os de que não convinha ter muitas crianças na Seção. Ngunga dormiu inquieto. Sentia-se bem com eles, eram a sua família, por que queriam tirá-lo de lá?

No dia seguinte, antecipou-se e foi falar com o Comandante Mavinga, que o convenceu de que era necessário ir a uma escola, para poder estudar. A viagem de Ngunga com o Comandante durou quatro dias, porque paravam em todas as aldeias para obter

informações sobre a guerra e organizar as estratégias necessárias. Ele sentia-se importante, sem tornar-se vaidoso. Ouvindo Mavinga falar, observou que ele ficava orgulhoso, quando via admiração nos olhos dos que o escutavam, mas notou também que a mesma história era contada cada vez de uma maneira. A cada dia, ele aumentava um pouco o número dos inimigos mortos ou a dificuldade da operação e mais essa decepção marca as trilhas da viagem do menino: a vaidade do comandante.

Chegam à escola. O Comandante o apresenta ao professor União, dizendo que por não ter família ele moraria na escola. Lá havia outro residente, Chivuala, também órfão, que viera com o professor da aldeia de Kuondo. Os demais alunos viviam nos *kimbos*²¹ próximos, pois tinham família. Mavinga passa o dia na escola. Ao presenciar o professor lendo para o comandante, surpreende-se ao descobrir que seu ídolo não sabia ler. O professor tinha sido enviado de longe pelo Movimento para ensinar, pois nunca houvera uma escola na região e raras eram as pessoas que sabiam ler e escrever.

O Movimento, que era de todos, criava a liberdade com as armas. A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo. O povo deve ajudar o MPLA e o professor em tudo [...] As crianças deveriam aprender a ler e a escrever e, acima de tudo, a defender a Revolução. (PEPETELA, 1980, p. 24).

Inaugura-se, assim, a nova escola da aldeia, com os discursos inflamados do comandante Mavinga, do professor União e do Presidente da Seção, o camarada Livanga. A *Chinjanguila*, dança de roda típica das aldeias, completou a festa, mostrando que o povo estava contente.

A escola representava uma nova etapa na trajetória de experiências de Ngunga, mas ele não percebeu de imediato. Estava ali apenas para ver como era, não para ficar. Pela manhã, todos frequentavam a escola que era a parte mais difícil. À tarde, ficavam só os três. Passeavam pelo rio, lavavam roupa, caçavam ou pescavam e aprendiam a atirar e, à noite, conversavam à volta da fogueira.

---

²¹ Também chamada de *kubata*, trata-se de um conglomerado de casas rústicas onde habitam as famílias angolanas. Suas paredes são feitas de argila compactada em uma estrutura feita de caibros da madeira com alguns centímetros de diâmetro, amarradas por treliças e o teto feito de capim o que ajuda a deixar o ambiente interno da habitação suportável nos dias extremamente quentes e frios.

Certo dia, uma mulher da aldeia, responsável por alimentar o mestre e os alunos residentes, trouxe comida como de costume, mas Chivuala comeu também a parte destinada ao professor. Não assumindo seu erro, desentende-se com Ngunga, lutam silenciosamente para que ninguém percebesse e ali acabou a amizade entre eles.

Aos poucos, o professor União vai percebendo o caráter de Chivuala e o expulsa da escola. Ngunga desabafa: “O Chivuala já é quase homem. É por isso que começa a ficar mau e invejoso.” (PEPETELA, 1980, p. 29). O menino critica essa atitude do professor, argumentando que ele não investiu o suficiente em Chivuala para que ele mudasse de comportamento. No dia seguinte, arrependido União pede que Ngunga vá procurá-lo na aldeia próxima, mas ele já havia partido e não se sabia para onde.

Em uma manhã tranquila, a escola sofre uma emboscada dos colonialistas que, durante 20 minutos, atacam a escola com a fúria de granadas e tiros. União é ferido e Ngunga, sem munição, é obrigado a entregar-se e conhecer a humilhação da derrota.

Os dois são levados de helicóptero para um posto dos colonialistas. União é preso, enquanto Ngunga é esquecido em uma cela escura na companhia do guerrilheiro Chitangua. O menino descobre que ele havia traído o movimento, indicando o caminho da escola para o inimigo. A covardia do delator em confronto com a coragem de União que apanhava muito por se recusar a ajudar os tucas fez com que ele aprendesse uma nova lição: a diferença entre lealdade e covardia.

Depois de dois dias, levam Ngunga à presença do agente do PIDE²² que o torna seu criado. O menino passa os dias convivendo com o servilismo daqueles que ajudam os tucas²³, mas arquitetando uma forma de libertar o professor. Tudo em vão, pois União é transferido de base e, antes de entrar no helicóptero, grita palavras de ordem: “Nunca te esqueças de que és um pioneiro do MPLA²⁴. Luta onde estiveres.” (PEPETELA, 1980, p. 38).

Revoltado, Ngunga põe em ação sua estratégia de revanche: espera cair a noite, rouba as armas do chefe do PIDE, mata-o com três tiros e foge. “É correr para a liberdade, para os pássaros para o mel, para as lagoas azuis, para os homens. Atrás de si, ficava o arame farpado, o mundo dos patrões e dos criados.” (op. cit., p. 39).

---

²² Polícia Internacional e de Defesa do Estado de Angola.

²³ Colonizadores portugueses de Angola.

²⁴ Movimento Popular de Libertação de Angola.

Caminhava de novo sozinho. Andou três dias perdido na mata, seguindo sua errante sina até encontrar uma aldeia de guerrilheiros. Eram membros dos Comitês de Ação do MPLA. Explicou rapidamente quem era e por que estava ali. Cumprimentaram-no e mandaram-no sentar-se com eles. Uma linda menina – Uassamba – chega para servir-lhe comida, enquanto ele explica aos guerrilheiros o que havia ocorrido na base do PIDE.

Ngunga apaixonou-se por Uassamba, reluta em partir, mas resiste e vai à procura do comandante Mavinga. No trajeto, passa pela Seção do invejoso Comandante Avança que insiste em ficar com as armas que ele roubara do chefe da PIDE. Discutem, Ngunga é obrigado a entregá-las e parte. Foi preciso caminhar muitos dias para encontrar o Comandante Mavinga, mas finalmente ele consegue, conta as suas aventuras e é homenageado pelos guerrilheiros com uma festa. Era o tributo do povo ao seu pequeno herói que provara sua coragem e lealdade à causa revolucionária.

Antes de ser levado novamente por Mavinga a uma escola, eles retornam à Seção do comandante Avança, para recuperar as armas que lhe haviam sido tomadas.

Passam a noite na mata e o menino pensa que “[...] só mesmo União era perfeito [...]” (op. cit., p. 50), já que de uma forma ou de outra, todos os adultos o haviam decepcionado.

Chegam à aldeia de Uassamba e Ngunga passa por mais uma aprendizagem. Descobre que a linda menina de 13 anos por quem se apaixonara era casada com Chipoya, chefe do kimbo²⁵ e secretário do Comitê de Ação. Ela era sua quarta mulher e casara-se havia dois meses, pois o velho havia pago o alambamento²⁶ aos seus pais que eram pobres e velhos. Mavinga demove-o da ideia de fugir com a menina: “Tu és muito novo. Queres lutar para melhorar a vida de todos. Para isso tens de estudar. Com Uassamba, não o poderás fazer.” (PEPETELA, 1980, p. 54). Ngunga revolta-se, considerando todos os adultos “[...] uns exploradores nomeados pelo Movimento para dirigir o povo [...]” (op. cit., p. 54).

²⁵ Aldeia, junção de moradias africanas, sendo o modelo mais conhecido o redondo.

²⁶ Basicamente é um dote que deve ser dado à família da noiva como representação de um bem valioso que está saindo da família originária. A grande maioria da sociedade angolana tem como figura principal a mulher, pois é ela que trabalha a terra para alimentar e dar continuidade a sua família. Por esse motivo a saída da mulher da casa dos pais para a do marido, constitui para a família da mulher a perda de uma fonte de sustento, merecendo serem compensados, conforme prega a tradição angolana.

Enquanto o povo se diverte na chinjanguila²⁷, os dois encontram-se na mata iluminada pela lua cheia para se despedirem. Ngunga sente vontade de gritar, de insultar o Chipoya, os pais de Uassamba, os velhos que defendiam costumes cruéis e os jovens que não tinham coragem de destruí-los. Não havia nada mais a falar. Tudo estava decidido. Ele ainda não tinha força para combater as leis dos avôs. Iria para uma escola, mas antes assumiria um novo nome escolhido por Uassamba que ninguém saberia qual era. Ele sente não ser mais o mesmo a partir daquele dia. Volta para a aldeia, despede-se de Mavinga e parte sozinho para a nova vida. “Um homem tinha nascido dentro do pequeno Ngunga”. (op. cit., p. 57).

O indefeso órfão que saía de sua aldeia para curar uma ferida no pé desaparecera. Conseguiu concluir seu rito de passagem para a vida adulta com um novo nome e novos caminhos. Ele desaparece como entidade física, mas transforma-se em símbolo do ideário libertário de seu povo.

No último e único capítulo nomeado da obra – “Para terminar” – Pepetela coletiviza o caráter simbólico de Ngunga, intensificando a natureza do devir-criança²⁸ que há nele, conforme será analisado a seguir.

Vê bem, camarada. Talvez esse camarada que contigo estuda, contigo come, contigo brinca, seja o Ngunga [...] Não serás, afinal, tu? Não será em numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? (PEPETELA, 1980, p. 58-59).

Assim diluído, Ngunga não é ninguém com existência delineada, porque é todo cidadão angolano. Ele representa o ideal de consciência a que se deve chegar para viabilizar um mundo em que haja menos opressão, menos violência e menos desigualdade.

²⁷ A *chinjanguila* (*xinjanguila*) trata-se de uma dança de celebração presente nas aldeias angolanas.

²⁸ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 41. O conceito de “devir-criança” é utilizado como uma categoria que instaura outra temporalidade que não a da história, algo “sempre contemporâneo” que possibilita o encontro de identidades, acontecimentos e ideias.

3.3 Impressões de leitura da obra “As aventuras de Ngunga”, de Pepetela: para muito além de uma cartilha de guerrilha

Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranqüilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir – digamos – de dentro. Era um nó negro por de trás da cor vermelha e que insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário, o pintor assistia, surpreendido, à chegada do novo peixe. O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho de seu peixe, não sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos fatos e punham-se por uma ordem, a saber: 1º - peixe, cor vermelha, pintor em que a cor vermelha era o nexo estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2º - peixe, cor preta, pintor em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas, como a da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo²⁹. (Grifo nosso).

O instigante fragmento extraído da obra **Vocação animal**, de Herberto Helder (1971) e utilizado como epígrafe desta análise, instiga o leitor a refletir sobre as moveções fronteiras entre o mundo das coisas – a cultura – e a imaginação – depositária do ato criativo – ambas envolvidas por apenas uma lei: a metamorfose. Por meio de coloridas metáforas, Herberto Helder ressignifica o conceito de fidelidade do artista, em um mundo delineado pelas nuances da complexidade que envolvem o movimento estético, em relação à cultura do qual deriva. Nessa relação, tudo é hibridizado e mesclado, inclusive a própria cultura e, por essa razão, o princípio que interliga esses dois elementos é a metamorfose (do grego *metamorphosis*, significando mudança de forma, natureza ou estrutura), dinamizando tanto o mundo inteligível da cultura, quanto o mundo sensível da criação literária.

²⁹ Cf. HELDER, Herberto. **Vocação animal**. Lisboa: D. Quixote, 1971. s/p.

Se por um lado o autor metaforiza a relação existente entre a imaginação criadora, que se alimenta dos resíduos da percepção do real, da realidade concreta do mundo, ilustrando a função integradora e transformadora da criação artística; por outro lado, ele também autoriza uma aproximação metafórica em que pintor e peixe possam ser entendidos, respectivamente, como metáfora do objeto cultural e do agente cultural transformador que metamorfoseia a própria ação de transformar, fazendo com que as atualizações, com o decorrer do tempo, ultrapassem o próprio ato criativo, deixando a cada laçada suas marcas contextuais e culturais, para criar novos significados.

As mescladas tintas culturais utilizadas para a execução desse painel de várias colorações devem ser matizadas por um entendimento amplo e múltiplo da acepção do termo cultura e pela atualização de seus respectivos significados em variados contextos.

Todo projeto estético é gerado por uma percepção da cultura em que ele está inscrito, entretanto para ver preenchidas suas condições de interpretabilidade, torna-se necessário ir além do mapeamento dos seus movimentos estéticos e buscar os elementos que o contextualizam no universo cultural de onde ele é oriundo.

Como entender por que o artista pintou na tela um peixe amarelo, se o leitor não identificar que a cor é resultante do nexos estabelecido entre o peixe e o quadro? Esse nexos a que se refere Herberto Helder pode ser entendido como o contexto cultural, que é a carnadura de uma obra literária, pois só se atualiza o texto literário, a partir de seu contexto cultural.

Na visão de Raymond Williams, esculturas, pinturas, construções podem ser consideradas obras de arte enquanto objetos, mas, no caso da literatura, da música, da representação dramática ou da dança, o que há são notações que têm de ser interpretadas de forma ativa, segundo convenções socialmente específicas “[...] o que isso nos mostra [...] em termos da prática da análise é que temos de romper com o procedimento comum de isolar um objeto e depois descobrir seus componentes [...]” (WILLIAMS, 1980, apud CEVASCO, 2006, p. 49).

Há, na verdade, uma interligação dialética entre literatura e realidade, cultura e sociedade que não permite que se possa conceber umas sem as outras e tampouco entender a literatura sem levar em conta os aspectos da realidade que ela produz e reproduz. É nessa interconexão, permanentemente metamorfoseada, que se torna possível entender o sentido

do “nexo” metaforizado por Herberto Helder. É necessário, assim, que os elementos que compõem o texto literário sejam entendidos como fios que tecem e são tecidos pela cultura em que ele está imerso.

Essas questões podem ser melhor delineadas, se tomarmos como eixo dessas discussões sobre as aproximações entre os estudos de cultura e os estudos literários a obra **As aventuras de Ngunga**, escrito em 1972 por Pepetela e publicado um ano depois em forma mimeografada, em plena floresta do Leste de Angola, pelo grupo de cultura do MPLA.

Em depoimento publicado pela Universidade de Lisboa, o próprio autor confessa que o livro não nasceu de uma sacralizada necessidade de realizar um projeto estético, enquanto função, mas surgiu como uma atividade motivada por suas constatações de que o ensino nas escolas de base do MPLA utilizava como material didático livros escritos na língua do colonizador português e, por essa razão, sentiu-se a necessidade de criar textos de apoio que pudessem ser lidos na própria língua dos aprendizes – o Mbunda. Como coletava dados escritos de sua vivência da realidade nas incursões que fazia pelos acampamentos do MPLA, Pepetela percebeu que esses registros que mapeavam o número de combatentes e de armas, além dos hábitos e dos costumes das aldeias poderiam cumprir tal função. E, assim, o próprio autor declara as intenções que motivaram a gênese da obra: “Quando acabei (os registros), cheguei à conclusão de que aquilo era uma estória, dei-lhe um fio condutor e mais tarde decidimos publicá-lo”³⁰.

Esse depoimento evidencia que para escrever **As aventuras de Ngunga**, Pepetela desloca-se de um registro para outro, vale dizer, parte de dados coletados de suas viagens pelas bases do MPLA para escrever sua obra, continuando um texto em outro e revelando sua intenção criadora, quando encontra o fio condutor que vai dirigir o seu percurso de criação. Esse processo é chamado por Paul Ricoeur (apud WILLEMART, 1999, p. 101) de refiguração para indicar a mudança entre esses dois discursos (registros): o assertivo que registra os dados extraídos da realidade e o da narrativa da ficção criada que apresenta ações e tensões.

---

³⁰ Conforme o depoimento publicado pela Universidade de Lisboa através do Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (C.I.T.I.). Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/ngunga.html>. Acesso em: 27 jun. 2009.

O conhecimento dessas condições culturais de produção associado a uma leitura mais superficial da obra poderiam levar o leitor desavisado a ver em **As aventuras de Ngunga** apenas seu caráter instrumental-didático que a constituiria como uma cartilha de guerrilha³¹. Essa motivação inicial declarada, entretanto, não implicou o esvaziamento do compromisso de Pepetela nem com os aspectos culturais-ideológicos que ele produz e reproduz, nem com a redução do valor literário de sua obra que a etimologia do signo cartilha (“carta” + “ilha” pelo espanhol *cartilla*) poderia sugerir, se o termo for entendido em seu sentido originário como “[...] material que apresenta os primeiros rudimentos para se aprender a ler [...]” (HOUAISS, 2004, p. 638). Pelo contrário, a leitura atenta da obra evidencia ao leitor que um projeto embrionariamente ideológico-pragmático desdobrou-se em um projeto estético capaz de dar voz aos angolanos – herdeiros do silêncio – por mostrar que Ngunga, enquanto sujeito flutuante e simbólico que é, sobrevive em todos aqueles que recusam a injustiça e a opressão³².

Roland Barthes, contribui com a discussão sobre o critério valorativo de uma obra literária, definindo qualidade literária como

[...] sua mais curta distância em relação à idéia que a fez nascer; mas como essa idéia é inagarrável está condenada só a comunicá-la na obra, isto é, através da mediação que se interroga só se pode definir a ‘qualidade literária’ de modo indireto [...] é o sentimento de que o autor se submete com persistência a um único e mesmo valor; esse valor imperativo, que dá à obra sua unidade, pode variar conforme as épocas. (BARTHES, 1970, p. 71).

Muito além de uma cartilha de guerra, **As aventuras de Ngunga** apresenta-se como uma obra literária, já que seu autor converte, por seu próprio projeto, toda explicação didática do mundo angolano em espetáculo, tornando-se um escreviente³³ da realidade cultural que ele produz e reproduz.

³¹ Cf. LAURITI, Thiago. As aventuras de Ngunga, de Pepetela: muito além da cartilha. **Via Atlântica**, n. 14, 2008.

³² A saga de Ngunga vai ser retomada em 2004, no filme **Hollow City** (“Na cidade vazia”), dirigido por Maria João Ganga, reforçando esse caráter simbólico e flutuante.

³³ Cf. BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 31. “O neologismo escreviente propõe apresentar-se como uma alternativa pós-moderna para a dicotomia estabelecida por

O autor angolano torna-se escreviente da obra que cria, apesar da explicação simplista que utiliza para explicar a sua origem, porque se entrecruzam nela tanto sua atuação enquanto combatente do MPLA, quanto seu projeto ideológico de instalar, no universo imaginativo de crianças e jovens, a realidade estratégica das guerrilhas para conseguir a adesão à causa revolucionária, como também seu projeto estético da criação literária que efetivamente cumpriu.

Quando o autor percebe, em seus registros, que a história poderia historicizar uma história e dá-lhe um fio condutor, sua ação torna-se imanente ao objeto, transformando sua prática e fazendo com que a palavra deixasse de ser mero instrumento, para que o escreviente pudesse afastar-se de sua própria estrutura e a do mundo factual e se colocasse a serviço da palavra literária. A esse respeito Roland Barthes propõe à nossa reflexão que: “[...] para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um engajamento fracassado, com um olhar mosaico sobre a Terra prometida do real [...]” (BARTHES, 1970, p. 35).

É justamente esse olhar mosaico de Pepetela sobre a realidade cultural angolana que libera a imaginação criadora e possibilita que a lei da metamorfose descortine para o leitor o nexo da complexa trama das relações sociais que são estabelecidas na obra, inaugurando um *locus* novo de onde torna-se possível apreender as características do tempo-espço angolano e mapear formas de ir além desse *status quo*.

Cumpre ressaltar que os tempos atuais pedem da crítica literária que se vá além da visão estruturalista que se pode inferir das classificações e categorias bartheanas, na direção de uma percepção cultural da obra.

Outro viés proposto pelo materialismo cultural muda não só o que se estuda, mas também como se estuda, deixando-se de olhar o texto literário como um objeto cujas partes correspondem a elementos externos que devem ser descobertos, muito embora seja possível resgatar indícios diluídos no seu interior que possibilitam mapear o cenário cultural em que ele está inserido.

Maria Elisa Cevalco, expondo as teses centrais de Raymond Williams, defende que se cultura é produção e reprodução de valores, é preciso rever muita coisa. Para começar o materialismo cultural não considera os objetos da cultura produtos, mas sim práticas

---

Barthes entre escritores e escreventes, mostrando que estes realizam uma atividade, enquanto aqueles, uma função.”

sociais. “O objetivo da análise materialista é desvendar as condições dessa prática e não meramente elucidar os componentes de uma obra [...]” (CEVASCO, 2006, p. 148).

É nesse sentido que Pepetela pode ser definido como um escreviente, neologismo criado para mostrar que o autor ultrapassa a dicotomia proposta por Roland Barthes que distingue escritores e escreventes, pois o seu fazer literário pode ser entendido como uma prática, como uma forma de produção, como formulação dos postulados de uma consciência social. Essa posição descortina a real interconexão existente entre literatura e realidade, autor e escritor, cultura e sociedade, entre o pintor e o seu peixe como propunha a epígrafe desta análise.

Contribuem com essa discussão os estudos genéticos da teoria literária de Phillippe Willemart (1999) que transita pela literatura comparada e pela psicanálise, investigando os manuscritos e suas relações com a obra literária consumada.

O autor discute o conceito de autoria e vê na literatura uma forma de produção da realidade, explorando a materialidade dos indícios, dos atos de sua produção.

Vê-se deslocada a ênfase da figura do autor para as marcas que as obras apresentam, isto é, para as práticas produtivas e, assim, a autoria passa a ser vista como uma variável a mais no jogo da escritura, que é apresentada separadamente da subjetividade.

Willemart (1999) aponta a existência de várias instâncias que se retroalimentam no texto em movimentos contínuos: o escritor, o *scriptor*, o narrador e o autor. O escritor (empírico) é aquele que realiza a obra, imprimindo nela suas experiências, suas formas de percepção, sua posição social. Ele é incorporado por uma instância em que predomina a escritura e que direciona de fora os caminhos (o *scriptor*), passando pela mediação de um narrador, responsável pela enunciação poética e dependendo do olhar constante do autor. Esse autor pode estar presente, descrevendo como ocorreu o processo ou estar ausente. Vê-se o escritor como a *persona* responsável pelo projeto literário, escolhendo o narrador e criando um elo entre as instâncias.

Assim, **As aventuras de Ngunga** pode ser entendida no cenário das práticas sociais que são regidas por um sistema de produção que opõe o universo dos colonizadores ao universo dos colonizados. Esse entendimento é o primeiro passo para compreender essa obra, para além da visão reducionista, que a vê como uma mera cartilha criada com o objetivo didático de ensinar a jovens e crianças as técnicas de sobrevivência em meio a

guerrilha angolana. A questão central que Pepetela propõe à reflexão do leitor é a da formação da identidade angolana. São os narradores flutuantes que modelam os papéis sociais ideais e aqueles a serem evitados por uma sociedade que se quer autônoma e livre.

O fio condutor que alinhava a tessitura da narrativa é o rito de passagem por que passa o pequeno Ngunga do universo infantil para o adulto, por meio das viagens que realiza pelos bastidores da luta armada em Angola, cenário privilegiado para o processo de metaforização das experiências de aprendizagem da identidade nacional angolana, da qual ele vai tornar-se um símbolo. É a história de Ngunga que reinventa a história de Angola. Metaforiza-se, assim, a saga do seu amadurecimento e dos atores que se perfilam na narrativa, que não se apresentam apenas como sujeitos de uma ideologia ou sujeitos textuais, mas como agentes ativos que se projetam fora de qualquer limitação, para tornarem-se identidades flutuantes que, além de Angola, podem circular por qualquer tempo-espço em que impere a opressão.

Por essa razão, elege-se Ngunga como o nexó necessário para que a metamorfose ocorra e impeça que o sonho de tornar-se guerrilheiro vá se esmaecendo, envolto pelo jogo livre entre identidades deterioradas por pequenas ou grandes corrupções. Não é mais Ngunga que vê, fala ou age, é o próprio angolano. Nesse contexto, pode-se dizer que Ngunga não é, pois por seu matiz emblemático ele se apresenta como um vir a ser, um devir-criança³⁴ que constrói seu itinerário no mundo pelas escolhas que ele é compelido a fazer e pelas ações que efetivamente realiza.

A questão central proposta pela narrativa concentra-se na trajetória de Ngunga, um órfão angolano de 13 anos, que como já foi visto, teve os pais assassinados pelos colonialistas e vaga errante de aldeia em aldeia, canalizando todos seus movimentos e força em direção de sua aposta política de tornar-se um guerrilheiro. Situa-se com intensidade nesse universo, colocando-se em permanente estado de viajante nômade que precisa conhecer o mundo e tornar-se um combatente, para ser validado pelo mundo adulto. Essa simbólica travessia corporifica a imagem da infância mais como uma condição do que como uma fase; mais como uma dimensão do que como uma etapa que se nutre da experiência com a realidade, configurando-se um devir-criança pela ação da desmistificação de valores, da ruptura com a história, da práxis da revolução e da criação

---

³⁴ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 41.

de mecanismos de resistência. É esse devir-infância que autoriza sua errância, para fazê-lo situar-se sempre em diferentes lugares, interrompendo a história e resgatando outra temporalidade, aquela que o pensamento grego denomina *aión*, vale dizer, o tempo da intensidade das experiências humanas, do destino e das vivências intensas.

A busca do pequeno Ngunga é pelo autoconhecimento, pela aprendizagem, pela compreensão dos valores revolucionários e, para tal, são necessárias a peregrinação, a experiência das ações vividas e a tomada de consciência da realidade, que metaforizam o itinerário por que deve passar também Angola para atingir a maturidade. Trata-se de um guia de como os angolanos se veem, revelando o conflito existente entre os papéis sociais em oposição às condições reais de exercício desses papéis.

No espelho ficcional, em seu trajeto de aldeia em aldeia, Ngunga convive com uma galeria de atores que habitam duas dimensões distintas na teia discursiva: o universo infantil que é idealizado, bom, inocente e utópico, confrontando-se com o universo que retrata a realidade do mundo adulto, que ensina lições de injustiça, de corrupção, de mentira, de inveja e de exploração que afetam inclusive os guerrilheiros.

Na esfera do mundo adulto, sua primeira experiência de desencanto ocorre com o Presidente Kafuxi que o acolhe em sua aldeia em troca de trabalho, mas a proximidade com esse líder do movimento o revela como um homem mesquinho, egoísta e dissimulado que escondia o alimento dos guerrilheiros a quem deveria ajudar, fazendo o pequeno Ngunga refletir: “Todos adultos eram assim egoístas? [...] Só pensavam neles? Até mesmo um chefe do povo, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo?” (PEPETELA, 1980, p. 15).

Como já vimos, as decepções se sucedem a cada incursão do protagonista no universo adulto, fazendo com que a geografia dos costumes, das tradições e do cotidiano da guerrilha vá sendo desvelada pelo olhar do próprio colonizado, já que projetando-se nessa cultura e engajando-se à luta do seu povo, ele passa a conhecer de perto a realidade e desencanta-se, sem contudo abandonar seu sonho, como o próprio Ngunga revela: “Tudo que era bom era oprimido e esmagado pelo que era feio e mal.” (PEPETELA, 1980, p. 52).

Povoam o universo infantil papéis sociais idealizados, identificados com a virtude, com a inocência e com os ideais do projeto revolucionário. Pertencem a essa galeria o próprio Ngunga, a pequena Imba, a inocente filha de Kafuxi e Uassamba, a bonita menina

de 13 anos, por quem Ngunga se apaixona. Interessante observar que não é o *chrónos* que define a inserção desses personagens em uma ou em outra dimensão discursiva, mas o *aión*, isto é, o tempo e a qualidade das ações vivenciadas. Por essa razão, o amigo do protagonista – Nossa Luta – assassinado por lutar pela causa revolucionária, tornando-se símbolo dela e o Professor União, que se recusou a delatar os companheiros revolucionários e por isso foi capturado e preso, apesar de adultos, têm a permissão de integrar-se ao universo valorativo infantil, pois preservam os valores que caracterizam essa dimensão: a inocência e a bondade. Já Chivuala, o também órfão de 15 anos que estudava com Ngunga não consegue penetrar nessa dimensão, pois “O Chivuala já é quase um homem. É por isso que começa a ficar mau e invejoso.” (op. cit., p. 29).

Da dimensão da realidade dos papéis sociais do universo adulto participam todos os atores que, em decorrência de algum comportamento questionável, afastam-se do ideal da revolução. Pertencem a essa categoria: o mesquinho presidente da aldeia - Kafuxi, o orgulhoso Comandante Mavinga que sempre aumentava seus feitos na guerrilha, o invejoso Comandante Avança, o traidor Chitangua que indicou aos colonialistas o caminho da escola para que ela fosse atacada pelos colonialistas, o agente da PIDE responsável pelas operações de ataque às aldeias e o cozinheiro que o servia como criado, o velho Chipoya que comprou Uassamba para casar-se com ela, cumprindo a tradição do alambamento e os *tugas*, forma como são nomeados os colonialistas e assumem o papel social de inimigos comuns que aparecem na trama apenas como figuração, sem merecer sequer o estatuto de personagem.

Ngunga aprende a ler a realidade da revolução pelo filtro dessas experiências que revelam a crueza da guerrilha, o ranço de algumas tradições angolanas e os vícios e pequenezas desses atores apresentados mais como identidades livres, movediças, flutuantes do que como sujeitos fixos de uma ideologia. Esses elementos constituem-se como vetores do amadurecimento do protagonista em estado de devir-criança, ele também flutuante e em permanente estado de metamorfose, porque o fazem pensar, observar, comparar, inferir, concluir, questionar, criticar e relativizar o estatuto de líderes que é conferido a esses papéis sociais adultos: “Tinha vontade de gritar, de insultar o Chipoya, os pais de Uassamba, os velhos que defendiam os costumes cruéis, os novos que não tinham coragem de os destruir.” (PEPETELA, 1980, p. 55).

Ngunga é, dessa forma, porta voz de uma ideia recorrente em Pepetela que aponta para a necessária desconstrução dos valores da tradição da sociedade africana que entraram em decomposição, para que se torne possível a construção da identidade de uma nova nação (o devir-Angola), que possa ser incorporada pelas novas gerações que devem continuar o projeto político e tornar Angola de fato, liberta do jugo português.

O discurso do protagonista, em várias passagens, deixa claro que o universo dos novos e dos velhos não se polarizam e, por essa razão, não se neutralizam em verdades específicas, pois é do contato inevitável entre essas duas esferas que se interrelacionam que vem a força que alimenta a luta contra o inimigo comum – os colonialistas – e contra a opressão que eles representam. A causa revolucionária sobrepõe-se a tudo e permite que as tradições do passado possam ser revisitadas em nome de um futuro que aguarda ser construído. Por esse motivo, cessam as dualidades:

As pessoas de quem gostava e de quem não gostava vinham-lhe à lembrança: os pais, Mussango, Kafuxi, Imba, Nossa Luta, Mavinga, Chivuala, União. Bons ou maus, todos tinham uma coisa boa: recusavam ser escravos, não aceitavam o patrão colonialista. (PEPETELA, 1980, p. 1).

Desaparece, assim, a linha tênue que separa os papéis sociais entre heróis e vilões, pois o rito de passagem do devir-Ngunga, enquanto ato existencial, é o elemento fundamental que precisa ser preservado, para transformar o menino em homem. Esse é o fio condutor ou o nexos que atravessa a tessitura da narrativa para encenar a viagem transformadora do protagonista, desenhar sua geografia interior e metaforizar a infância como *substratum* das utopias e dos sonhos revolucionários.

Pepetela concretiza, em **As aventuras de Ngunga**, um projeto estético que vai além do seu projeto político e do tom cartilhesco com matiz de palavra de ordem que a leitura superficial do texto talvez possa sugerir: “Nunca te esqueças de que és um pioneiro do MPLA. Luta onde estiveres!” (PEPETELA, 1980, p. 38).

O autor propõe a si próprio e ao seu leitor a necessidade da conscientização do ser-estar angolano naquele momento histórico, que carrega em si o pressentimento da

esperança³⁵ de que nos fala Ernst Bloch (2006). Esse princípio delineia-se não apenas na efabulação, mas revela-o como um embrião da utopia que vai sendo gestada e prepara a construção do futuro de Angola. É a esperança na transformação que modula os movimentos de Ngunga e o ajuda a superar as contradições históricas que presencia durante seu ato libertador, pois percebe que os vícios que conhece durante sua peregrinação estão inscritos na alma humana e não na causa política. Experimentá-los ou não é uma opção de cada sujeito histórico, em sua travessia, o que confere a essa busca pela identidade do devir-Angola um estatuto transglocal acima da ideologia.

No cenário textual, que colore a percepção cultural de Pepetela, a floresta com todos os seus elementos é um espaço de emancipação, conivente com a trajetória das aprendizagens humanas, estabelecendo uma relação ambivalente com Ngunga. É ao mesmo tempo fonte de alimento, de proteção e de liberdade; mas também espaço onde ele aprende a matar e a conviver com a morte; é o roteiro obrigatório de suas descobertas, o palco idílico que testemunha a descoberta do amor e o maior momento de transformação em que “Um homem tinha nascido dentro do pequeno Ngunga.” (op. cit., p. 57). O devir-criança, entretanto, não cessa e o protagonista resolve mudar de nome, iniciar uma nova jornada e partir sozinho para a escola, porque percebe que o conhecimento é a única forma de reafirmar os valores da revolução, considerando que acima do amor de Uassamba e de todas as outras pulsões e desejos encontra-se acima de tudo o ideal revolucionário.

Contracenando com esse espaço está uma voz narrativa nômade, como o pequeno protagonista que, em alguns momentos, afasta-se e, em outros, mistura-se ao universo narrado. No capítulo final - “Para terminar” - penetrando nos pensamentos de Ngunga pelo discurso indireto livre, essa voz assume-se, polifonicamente, como um *griot* que quer manter vivas as histórias na história: “Esta história de Ngunga foi-me contada por várias pessoas, nem sempre da mesma maneira.” (PEPETELA, 1980, p. 57).

Fugindo das conclusões que os epílogos encerram, a narrativa abre-se para a dúvida que eterniza a condição devir de Ngunga. A voz do narrador, como estratégia discursiva para convencer o leitor da verdade factual da narrativa, interpela: “Camarada pioneiro. Procurei em todas as escolas, a ver se encontrava o Ngunga. Mas foi em vão.” (op. cit., p. 57). Nenhuma das personagens – Uassamba, Mavinga, Kafuxi e nem mesmo os pássaros da

---

³⁵ Cf. BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. São Paulo: Contraponto, 2006.

floresta puderam dar indícios do paradeiro de Ngunga, porque já estavam, eles também, imersos na condição-devir, sob a ação da sucessão do tempo que sempre tudo transforma: o ritmo da história já havia transformado suas histórias.

Em um segundo apelo, bem mais persuasivo, a voz narrativa faz com que Ngunga escape do cenário ficcional, simbolicamente fragmentado, para poder continuar sua viagem no plano factual em qualquer lugar: “Vê bem, camarada pioneiro. Talvez esse camarada que contigo estuda, contigo come, contigo brinca, seja o Ngunga. Ou talvez Ngunga já não seja pioneiro. Será então guerrilheiro, como desejava.” (op. cit., p. 59). O movimento crescente de procura continua: “Camarada guerrilheiro, vê bem o jovem combatente que a teu lado se encontra? Não será Ngunga [...] esse guerrilheiro que quer acabar com todas as injustiças venham elas de onde vierem e mudar o mundo.” (op. cit., p. 59). Até chegar ao grau máximo da expansão:

Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse um poder misterioso e esteja agora dentro de todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós os que queremos o mel ³⁶ para todos. (PEPETELA, 1980, p. 59).

Torna-se contínua e progressiva a construção das identidades, que fora de limitações espaciais ou temporais, assumem uma natureza flutuante, devendo continuar a luta, para que os sujeitos transformem-se em agentes ativos dessa nova “Canaã” sonhada por Pepetela.

Esse movimento narrativo instaurado no último capítulo confere uma força conativa à obra que parece guiar a construção das identidades pela organização das consciências, aspecto esse tão recorrente na obra de Pepetela quanto a ideia de ciclos. E se “Portanto, só os ciclos eram eternos,”³⁷ pode-se imaginar que o pequeno Ngunga cumpriu seu ciclo e sua função nessa obra, mas tendo-se tornado homem, imerso na inexorabilidade do tempo

³⁶ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 11. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997. p. 603-604. “Alimento primeiro, símbolo de riqueza, coisa completa. Alimento único, o mel estende a sua aplicação simbólica ao conhecimento, ao saber, à sabedoria, e seu consumo exclusivo reservado aos seres de exceção”.

³⁷ PEPETELA. **A geração da utopia**, Lisboa, Dom Quixote, 1993. p.11.

(cronológico e aiônico), poderá ressurgir em outros espaços, em outros tempos, em outras histórias, pois como aponta a epígrafe que introduz este artigo “[...] existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas, como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose [...]”³⁸.

3.4 Ngunga e suas viagens

Em **As aventuras de Ngunga**, a história individual do protagonista que motiva suas viagens em busca da construção de sua identidade como adulto representa, como já foi discutido, a busca por uma transformação coletiva da identidade nacional. A participação ativa e consciente na luta de libertação nacionalista é o itinerário obrigatório para a transformação da identidade de Ngunga e isso só poderá ocorrer por meio da *práxis*, da experiência vivida (do grego *empeiría*) que, etimologicamente, autoriza a aproximação semântica com as ideias de trajetória, viagem, deslocamento e travessia.

Por essa razão, é a partir das condições postas para que as experiências se realizem que se torna possível traçar o itinerário das viagens de aprendizagem de Ngunga, que se torna um verdadeiro guia de como se tornar um guerrilheiro-modelo. Esse *status* que lhe é conferido no universo ficcional torna-se duplamente simbólico: ele serve como modelo para o coletivo com quem divide as experiências, no presente, bem como serve de exemplo para uma nova geração, nascida da e na luta de transformação revolucionária.

O cenário que testemunha seu rito de passagem é a luta de libertação de Angola. Trata-se, assim, de uma dupla busca de identidade: a de Ngunga para a vida adulta e a de Angola, na direção de uma nacionalidade amadurecida.

Em torno das metaforizadas viagens, aglutinam-se os temas da guerrilha, vista por dentro pelos olhos de Ngunga e das tradições que são criticadas por estarem permeadas por vícios e ranços que devem ser eliminados para não comprometerem as identidades que estão sendo gestadas.

---

³⁸ Herberto Helder. **Vocação animal**. Lisboa: D. Quixote, 1971. s/n.

Tanto em relação aos meandros da guerrilha, quanto em relação à existência das tradições observa-se um duplo movimento: o de uma ruptura pela negação de certas práticas contestáveis do passado, como o alambamento, por exemplo; e o de reconciliação pela consciência de que é necessário construir coletivamente, com as condições que estão postas, a nação imaginada para o futuro.

Silva (1980)³⁹ faz interessante análise de **As aventuras de Ngunga**, dividindo-a em três dimensões temporais: a do exame crítico do passado que permite a identificação das estruturas e valores que impedem a consolidação da identidade nacional; a da análise do presente, realizada no âmbito do desenvolvimento de Ngunga, por uma ótica de dentro da revolução, permitindo que ele mapeie as fragilidades de pessoas e instituições no itinerário de suas viagens; e a dimensão do futuro que permite identificar e propor modelos que exemplifiquem a identidade nacional.

Entende-se assim, que Ngunga não apresenta uma temporalidade ou uma espacialidade definidas. Como vimos, não é a temporalidade do *chrónos* que o caracteriza, mas a dimensão aiônica do tempo, isto é, a das experiências vividas que o encaixa na categoria do devir-criança, como um ser sempre em constante interação com o mundo que o cerca, imerso no tempo da duração e da intensidade das experiências pelas quais passa. Rejeita-se, assim, qualquer tentativa de identificá-lo como representante de grupos locais, em favor de sua importância como modelo de uma juventude nacional angolana.

A representação de Ngunga como personagem-símbolo, como modelo de um novo homem angolano e como perfil exemplar do revolucionário do futuro vai sendo delineada pelas experiências que ele vai acumulando com os diferentes grupos sociais com os quais interaje em sua passagem pelos *kimbos* que conhece, incluindo as bases do MPLA, a prisão, a escola e as regiões de combate.

Seu olhar crítico é construído pelas lições que extrai das consecutivas viagens que servem de base para sua transformação em adulto e em revolucionário protótipo. Nesse cenário, ocorrem seus ritos de iniciação na guerrilha, no conhecimento e no amor.

---

³⁹ Cf. SILVA, Maria Tereza Gil Mendes. As aventuras de Ngunga: uma mitologia invertida. **África: literatura, arte e cultura**, n. 10, p. 594-609, 1980.

Sobre a natureza de personagem-símbolo da resistência que Ngunga ostenta, Maria do Carmo Sepúlveda Campos⁴⁰ confirma nossas impressões:

Entre as muitas personagens, símbolos de resistência, que compõem a convicção de que a luta pela libertação exigia homens incorruptíveis e dispostos a tudo fazer pela reconquista da terra, destacamos o jovem Ngunga, em sua trajetória, de aprendizagem de como tornar-se guerrilheiro modelo, através da conquista da integridade, do autoconhecimento e da consciência política [...] Acreditamos que Ngunga, em função do contexto em que é gestado, espelha todas as virtudes essenciais ao modelo de identidade angolana [...] Na origem da narrativa de que nos ocupamos, está o romantismo revolucionário que levou o escritor a apostar (até mesmo a vida) na construção da utopia de que, com a libertação, todos os problemas da colônia seriam solucionados (posição que mais tarde será questionada em outras obras). (CAMPOS, 2002, p. 263).

Observa-se que, além dessa natureza de personagem-símbolo da resistência apontada pela autora, Ngunga é um herói que se caracteriza por uma construção complexa. Apresenta um lado romântico (porém não ingênuo) pelas condições de solidão, orfandade, pela busca da verdade em longas viagens e pela ligação com os elementos da natureza. Por outro lado, pode encarnar o perfil do herói moderno delineado por Lukács (2000) como um herói problemático, por estar em permanente processo de construção, em seu percurso de amadurecimento, impelido por uma constante busca modulada pela necessidade da experiência sensível e por um processo de reconciliação consigo e com a realidade que o circunda.

Assim é Ngunga: inquieto, incompleto, passando por experiências heterogêneas e enfrentando suas viagens para poder re-encontrar-se. Durante a trajetória, observam-se momentos de ruptura e reconciliação com pessoas, valores, costumes e instituições. Por se apresentar sempre aparentemente incompleto, ele não pode ser entendido na sua totalidade, porque é um ser em constante devir, sendo progressivamente influenciado pelas experiências que acumula em suas viagens, buscando os valores éticos essenciais que pontuam esse percurso. Ao adultizar-se a identidade de Ngunga funde-se com a do próprio

---

⁴⁰ Cf. CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. As aventuras de Ngunga: nas trilhas da libertação. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Portanto... Pepetela**. Moçambique: Chá de Caxinde, 2002. p. 261-268.

angolano, imprimindo à narrativa uma coloração mítica, que reafirma os valores da nacionalidade e da luta pela libertação.

Assim, a verdadeira guerra que a tessitura da trama alinhava é a luta do herói imerso no conflito entre as antíteses que o circundam e por meio das quais o mito do angolano corajoso e resiliente é construído. É a partir das experiências concretas com as oposições (entre colonizador e colonizado, senhores e criados, adultos e crianças, mentira e verdade, honestidade e desonestidade, comandados e comandantes, elites e povo, subjugados e subjugadores, jovens e velhos, violência e ternura, solidão e pertencimento a um grupo, opressão e liberdade, idealização e realidade) que se torna possível desenhar o perfil que necessita ter um guerrilheiro e a realidade que se sonha para uma nação.

Vejamos, então, as experiências que Ngunga acumula nos itinerários de suas viagens e os indícios que vão sendo deixados para marcar as trilhas escolhidas e definir as direções subsequentes das dez viagens empreendidas por Ngunga, responsáveis pelo seu devir-histórico e pelo desenvolvimento da percepção da sociedade que o envolve e da carência em que vive.

3.4.1 A primeira viagem

Ngunga tem como ponto de partida de sua peregrinação o *kimbo* em que mora com “Nossa Luta”, em uma casa construída pelo amigo, depois que os pais foram assassinados e a irmã levada pelos inimigos. O leitor depara-se, assim, com um menino desenraizado, sem referências e despossuído de sentimento de pertença. Ele está só e necessita trilhar um caminho para descobrir sua identidade e saber quem ele realmente é.

O motivo da sua partida é uma ferida no pé (Angola em guerra), imagem transformada em *littera*, que diluída como indício, remete ao símbolo de pé como consolidação, origem, ponto de partida ou de chegada⁴¹. Transpondo-se a imagem para o contexto cultural mais amplo, vê-se o pequeno herói, representando o angolano com a consciência marcada pelas feridas da guerra, da violência, dos assassinatos, das violações

---

⁴¹ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 11. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997. p. 694.

dos direitos que lhe foram subtraídos pelos colonialistas. É preciso, portanto, partir para cuidar desses ferimentos. É o que Ngunga faz ao procurar um socorrista em outra aldeia e é também o que é proposto para Angola: agir para construir sua identidade.

Qualquer caminhada só se inicia com o próprio caminhar, movimentando-se os pés, que precisam estar “curados” e sem dor, porque para consolidar a nação angolana é preciso iniciar uma caminhada para buscar a práxis revolucionária.

Nessa aldeia, Ngunga é convidado para uma festa em homenagem ao nascimento de uma criança: “Vamos cortar hoje o cordão umbilical, por isso haverá uma grande festa”. (PEPETELA, 1980, p. 7). Essa passagem apresenta outro elemento indiciário – o cordão umbilical – que remete a um sentido mais amplo.

Entende-se que o cordão umbilical, quando cortado, indica que o nascimento está completo, acabado. Também Ngunga está pronto para iniciar uma peregrinação em busca de sua identidade. Está rompido o cordão umbilical que o mantém preso à inércia e ao lugar de origem onde não sobrou mais nada.

3.4.2 A segunda viagem

De volta para a casa onde morava com “Nossa Luta”, Ngunga toma, repentinamente, consciência de seu desenraizamento e de sua solidão. Voltar à aldeia? Para quê? Ninguém o esperava. Quem se lembraria de procurá-lo, se ele morresse? Ninguém! Suas reflexões são testemunhadas pelo rio, que, aliás, é um indício recorrente em todas as suas viagens “Ngunga contemplava o rio [...] Uma canoa estava na margem do rio. Estava ali tão bem, sentado na areia, os pés dentro da água! Por que ter de abandonar aquele local?” (op. cit., p. 10).

É essa a imagem do rio, com todo simbolismo que carrega, que remete o leitor à ideia de possibilidade universal e de renovação⁴². Tendo o rio por testemunha, o menino decide retornar à aldeia onde morava, arrumar os poucos pertences em um saquito velho e

---

⁴² Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 11. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997. p. 780.

partir para a próxima viagem, levando consigo apenas a certeza de seu desenraizamento e de seu não pertencimento.

3.4.3 A terceira viagem

Ngunga parte para a aldeia do Presidente Kafuxi, que o adota com o objetivo de ter mais braços para ajudar na lavoura (mais-valia). Homem individualista, egoísta e dissimulado, ele trata mal o protagonista e sonega alimentação aos guerrilheiros. Trata-se de um personagem que representa, de maneira explícita, uma posição diametralmente oposta à consciência social que é necessária para edificar Angola.

Nessa viagem, Ngunga identifica e desmascara a mentira, a exploração entre iguais, e o egoísmo do chefe Kafuxi. Percebe que é preciso lutar não apenas contra a opressão do colonizador, pois observam-se comportamentos condenáveis também entre os oprimidos. Estão aí presentes novamente os movimentos de ruptura e de reconciliação que, de certa forma, reorganizam os ideais revolucionários. Ngunga leva consigo mais essa aprendizagem:

Ngunga pensava, pensava. Todos os adultos eram assim egoístas? Ele, Ngunga, nada possuía. Não, tinha uma coisa, era essa força dos bracitos. E essa força ele oferecia aos outros, trabalhando na lavra, para arranjar a comida aos guerrilheiros. (PEPETELA, 1980, p. 5).

Torna-se visível, assim, o confronto que, por meio de indícios, instala-se no texto, entre dois níveis de consciência e de comprometimento com a causa revolucionária: a imagem das mãos de Kafuxi que escondem o alimento, representando a dissimulação presente no universo adulto em contraponto com a força dos “bracitos” de Ngunga que, embora pertencente ao universo infantil/juvenil, oferecem proteção e acolhimento aos guerrilheiros. Mais uma vez, o menino coloca o saquinho nos ombros e segue viagem...

3.4.4 A quarta viagem

O que procurava então, Ngunga? “Quero ver onde nasce o rio [...] queria saber se em toda parte os homens são iguais, só pensando neles”. (PEPETELA, 1980, p. 17).

Prosseguindo no seu itinerário, o menino chega a uma base de guerrilheiros, disposto a viver novas experiências. Fica sabendo que seu único amigo - “Nossa Luta” - morrera em uma emboscada do inimigo. Novamente, experimenta o gosto amargo da perda. Nessa aldeia, conhece o comandante Mavinga, idealizado como um homem alto e forte, mas que na realidade era novo, pequeno e magro. Ao vê-lo beber, o líder coloca em questão sua condição de ser/parecer criança.

Ngunga percebe, aos poucos, que Mavinga não corresponde inteiramente à imagem que idealizara, pois sempre contava suas bravuras, aumentando seus feitos para elevar-se à condição de herói. Descobre, assim, o sentimento da vaidade que impede o homem de observar e de aprender com as próprias experiências e com as do outro. O menino, ao contrário, preserva a humildade e está sempre disposto a aprender. Entende, dessa forma, a distinção entre ser, de fato, e demonstrar ser. Seguindo seu itinerário de aprendizagens, Ngunga é convencido pelo comandante da importância de frequentar uma escola e partem.

3.4.5 A quinta viagem

Na escola, o pequeno herói conhece o professor “União”, que traz inscrito no próprio nome, (a exemplo de “Nossa Luta”), a conotação simbólica de um dos *constructos* da ação dos revolucionários: os angolanos devem se unir e lutar.

Surpreso, descobre também que Mavinga não sabia ler, relativizando novamente a imagem idealizada que havia construído para o comandante. Com essa viagem, Ngunga compreende que, além da necessidade de ler e escrever para poder ajudar a revolução, é importante saber conviver com a mentira, com a inveja e com a maldade que estão presentes nas relações humanas e também no contexto revolucionário. Na escola, convivem União, Ngunga e Chivuala, rapaz de 15 anos cujos atos denotam uma má-índole que se contrapõe à natureza leal e humilde do menino peregrino. Em consequência de seu mau caráter, Chivuala é expulso da escola. A encenação da rivalidade entre Ngunga e Chivuala

denuncia, no universo da efabulação, que a luta entre irmãos só enfraquece a causa revolucionária e coloca em risco a unidade de um povo que deve construir uma nação unida, com uma identidade definida.

É no cenário dessa viagem que Ngunga completa seu rito de iniciação e faz sua primeira grande travessia rumo à adultização: aprende a matar, a odiar o inimigo e a degustar o fel da derrota. Assim, durante um violento ataque do inimigo, o professor é ferido e os dois são presos.

3.4.6 A sexta viagem

União e Ngunga são aprisionados pelos colonialistas, em decorrência da delação covarde de Chitangua, um dos seus camaradas, e são levados para o chefe da PIDE.

Esta é uma dimensão muito rica em aprendizagens entre suas inúmeras viagens. Trata-se de um momento decisivo na travessia para o mundo adulto: ele reconhece os indícios da subserviência e da alienação dos seus iguais (o cozinheiro do chefe da PIDE); a covardia e a traição do camarada Chitangua, a lealdade e o poder de resistência do professor e, sobretudo, a sua própria capacidade de reagir às injustiças, quando mata o chefe da PIDE que representa uma ameaça à causa revolucionária e rouba armas da base para entregá-las ao comandante Mavinga. Todas essas ações de resistência são emolduradas pelas palavras de ordem: “Nunca te esqueças de és um pioneiro do MPLA. Luta onde estiveres, Ngunga.” (PEPETELA, 1980, p. 8).

Dessa forma, o menino errante retorna para a liberdade, deixando para trás os indícios que marcaram mais uma aprendizagem: “Atrás de si ficava o arame farpado, que separa o mundo dos patrões e dos criados.” (op. cit., p. 39).

3.4.7 A sétima viagem

Tentando encontrar Mavinga para contar o que ocorrera, Ngunga chega a um comitê de Ação do MPLA e conhece a linda Uassamba por quem se encanta, mas era preciso continuar sua trajetória.

3.4.8 A oitava viagem

Tem como destino a seção do comandante Avança que, invejoso e cruel, toma as armas que Ngunga recuperara para o movimento, propiciando mais uma aprendizagem: a da disputa política que ocorria também entre os líderes do movimento.

3.4.9 A nona viagem

Finalmente, Ngunga encontra o comandante Mavinga que já havia sido informado de suas ações heróicas. É, então, tratado como um herói adulto e, em uma festa organizada em sua homenagem pelo povo dos *kimbos*, “[...] ficou sentado no grupo dos mais velhos, ao lado do comandante. Era a homenagem do povo ao seu pequeno herói.” (PEPETELA, 1980, p. 47).

Ngunga era, aparentemente, reconhecido e aceito no universo adulto, causando-lhe uma falsa sensação de pertencimento e identificação.

3.4.10 A décima viagem

Mavinga e Ngunga recuperam as armas que haviam ficado com o comandante Avança e retornam à aldeia de Uassamba. A paixão por ela foi o único momento de risco de desviá-lo dos seus objetivos de tornar-se um guerrilheiro. A potencial e sonhada felicidade ao lado da menina opunha-se à causa coletiva, pois ele descobre que ela é a quarta esposa de Chipoya e que se casara por imposição do alambamento. Ngunga decepciona-se: “Havia um rio entre ele e Uassamba. Um rio enorme, cheio de jacarés e cobras venenosas. Ele

tinha sede, muita sede e a água do rio não podia ser bebida [...].” (PEPETELA, 1980, p. 52-53). A imagem literatizada pelo indício rio remete à ideia da resignação do pequeno herói diante da impossibilidade de reagir contra as tradições.

Diante da impossibilidade de concretizar sua paixão, o que resta é a resignação e o pequeno herói conclui sua travessia e percebe-se pronto para iniciar um novo ciclo de vida. Se o mundo precisava mudar, ele precisaria participar dessa transformação, mesmo que isso implicasse deixar o amor de Uassamba, os amigos e até o próprio *front* da guerrilha. Descobriu que havia outros itinerários que ele precisaria percorrer para consolidar seu projeto de tornar-se um bom guerrilheiro: resolve, assim, deixar o *kimbo* de Chipoya e partir sozinho para a escola.

Ngunga só se despediu de Mavinga. Explicou-lhe porque queria ir secretamente. Pediu-lhe para não contar a ninguém aonde ia e não voltar a falar de Ngunga, que tinha morrido nessa noite inesquecível. E não revelou o seu novo nome ao Comandante. Partiu sozinho para a escola. Um homem tinha nascido dentro do pequeno Ngunga. (PEPETELA, 1980, p. 57).

Na verdade essa linha de chegada inaugura um novo espaço de partida, em que o devir-Ngunga é empelido a continuar sua jornada, guiado pelo princípio-esperança⁴³. Não se trata de uma motivação fantasiosa, mas de uma ação que viabilizará a reestruturação do projeto da sociedade angolana. Esse *constructo* leva Ngunga a continuar sua militância e engajar-se em situações efetivas voltadas para a concretização dos ideais libertários de seu povo, que só serão realizados coletivamente. O princípio-esperança, dessa forma, não consiste em uma romântica espera passiva, mas transforma-se em uma ação efetiva sobre o mundo, o que conjuga a análise do passado associada às experiências do presente, possibilitando que um novo projeto de nação angolana surja no futuro.

No último capítulo, “Para terminar”, Pepetela ratifica o seu projeto político-didático-literário, fazendo Ngunga desaparecer do cenário ficcional, enquanto personagem, para reforçar sua representatividade enquanto porta-voz da verdade íntima de cada militante

---

⁴³ Cf. BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. São Paulo: Contraponto, 2006.

que entende a revolução em uma dimensão universal, transglocal⁴⁴, auxiliando o homem angolano a tecer uma definição nacional de justiça e de liberdade no devir-Angola.

A força performativa que justifica a intencionalidade declarada por Pepetela ao escrever **As aventuras de Ngunga** aparece, explicitamente corporificada, no capítulo conclusivo, no qual o narrador dirige-se diretamente aos seus leitores, levantando a possibilidade de que Ngunga pode estar presente em qualquer tempo-espaço em que o princípio-esperança esteja presente: “Não serás, afinal, tu? Não será uma parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o próprio Ngunga”. (PEPETELA, 1980, p. 9).

Organizando artisticamente seu projeto estético-ideológico que coletiviza o protagonista, Pepetela incita as consciências (de leitores e de personagens) à construção da identidade, pela busca do que ainda não é, mas poderá vir-a-ser na realidade angolana.

Nessa direção, mapeando os caminhos de transculturação e de resistência nas narrativas luso-africanas, Phyllis Peres (1997) reafirma nossas posições, argumentando:

In this sense, the narrative proposes a collectivity the encompasses both readers and characters within the self-representation of national identity. Ngunga's story, moreover, is already part of communal memory⁴⁵. (PERES, 1997, p. 70).

Se Ngunga alimenta o imaginário coletivo nacional como modelo do herói que Angola espera, é porque ele se esconde no íntimo de todos, bastando que seja nutrido, para que possa renascer com todas suas potencialidades, “Não com água do rio, mas com ações. Não com água do rio, mas com o que Uassamba em sonhos oferecia a Ngunga: a ternura.” (op. cit., p. 59).

Concluindo, é essa esperança combativa que anima esse e outros movimentos sociais dos oprimidos, porque como nos lembra Bloch (2006, p. 18) “[...] o que é desejado utopicamente guia todos os movimentos literários [...]”

⁴⁴ Neologismo criado por nós e já discutido em capítulos anteriores para indicar uma concepção que ultrapassa as dimensões local e global, indo além, inspirado nas leituras dos livros de Edgard Morin.

⁴⁵ Tradução nossa: “Nesse sentido, a narrativa propõe uma coletividade que engloba tanto leitores quanto personagens dentro da auto-representação da identidade nacional. A história de Ngunga, aliás, já faz parte da memória comum.”

Essa pulsão constitui o vetor da trajetória ficcional de Ngunga e torna-se o elemento fundamental que pode vir a re-estruturar a nação angolana para ajudá-la a construir sua identidade.

Com o objetivo de concluir este item e mapear o itinerário das dez viagens iniciáticas de Ngunga que emolduram os cenários das suas aprendizagens pontuadas por indícios de violências aprendidas e apreendidas no mundo adulto, apresentamos a seguir, o Quadro 2, sintetizador.

Roteiro	Aprendizagens	Indícios de violência
1ª viagem... “O ponto de partida” → aldeia do socorrista	- desconforto / dor (resistência) - desterritorialização - necessidade de re(ação)	- ferida no pé - o corte do cordão umbilical - “saquito” nas costas
2ª viagem... “O preparo” → arrumar as coisas e partir: destino incerto	- não-pertencimento ao coletivo - rito de iniciação - desenraizamento - solidão	- desaparecimento de “Nossa Luta” - canoa - pés na água
3ª viagem... “A primeira aprendizagem” → aldeia do chefe Kafuxi	- adoção / mais-valia - exploração, mentira, egoísmo - diferença entre discurso e ação - universo do adulto x criança - descrédito dos adultos	- a falsa adoção de Kafuxi - a força dos bracitos - ocultação da comida dos guerrilheiros (mãos que roubam)
4ª viagem... “Conhecendo o líder Mavinga” → Seção dos guerrilheiros	- perda - idealização x realidade - ser criança x parecer adulto - ser um bom guerrilheiro x estudar	- assassinato do amigo “Nossa Luta” - presentes: apito, punhal e calças (adultização)
5ª viagem... “Iniciação no conhecimento e no combate” → aldeia da escola	- mentira, inveja e maldade de Chivuala (criança) - aprendizagem das letras - aprendizagem da guerra - humilhação da derrota	- luta com Chivuala - ataque do inimigo - areia nos olhos (cegueira momentânea)
6ª viagem... “Lições da prisão” → prisão de Cangamba	- traição/delação e covardia (Chitangua) - subserviência (cozinheiro) - lealdade (Prof. União) - matar/roubar	- assassinato do chefe da PIDE - roubo das armas - arame farpado (divisão entre patrões e empregados)
7ª viagem... “Lições sobre o amor” → aldeia onde mora Uassamba	- encantamento por Uassamba - aprendizagem do amor - tradições ultrapassadas	- existência de um rio entre Ngunga e Uassamba (impossibilidade do amor)
8ª viagem... “Lições de poder” → Seção do comandante Avança	- inveja e rivalidade entre os líderes da revolução - disputa pelo poder	- recuperação das armas roubadas do PIDE
9ª viagem... “Festa para o pequeno herói” → Seção do comandante Mavinga	- relato dos feitos heróicos de Ngunga (humildade) - aceitação do grupo dos mais velhos - emancipação - reconhecimento de suas qualidades como guerrilheiro	- ser ouvido em volta da fogueira pelos mais velhos - beber hidromel
10ª viagem... “A morte de um menino para nascer um homem” → retorno à Seção do comandante Avança → Aldeia de Uassamba	- decepção (casamento de Uassamba) - revolta contra tradições injustas - devir-criança - fidelidade à causa revolucionária - importância do estudo para fortalecimento da causa revolucionária - bem coletivo acima do desejo individual - princípio-esperança	- alambamento - escola - rio (com jacarés e cobras venenosas) - adultização de Ngunga - priorização da causa revolucionária

Quadro 2 – Os indícios de violência no roteiro de viagens de Ngunga

4 Sapato de salto

4.1 O itinerário de Lygia Bojunga

Lygia Bojunga Nunes, escritora de literatura infantil/juvenil com obras publicadas e traduzidas em mais de 20 países, nasceu na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, em 26 de agosto de 1932, tendo sido criada em uma fazenda até os oito anos de idade, quando em 1940 muda-se com a família para o bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. O deslumbramento com a cidade é registrado pela própria autora: "[...] ao nos mudarmos para o Rio, fomos morar em Copacabana e eu logo me entreguei ao mar, à praia e à vida do bairro de tal maneira que parecia até que o planeta Terra tinha um só nome: Copacabana"⁴⁶.

Em 1951, com 19 anos, a escritora, que desde tenra idade, mostrava-se criativa e afeita às artes, já manifesta essas tendências: "[...] quando criança e adolescente eu adorava brincar carnaval e criar as minhas próprias fantasias [...]"⁴⁷ e torna-se atriz da companhia teatral itinerante "Os Artistas Unidos", na qual contracenou com grandes nomes da dramaturgia brasileira como Fernanda Montenegro, Henriette Morineau e Laura Suarez, vindo a casar-se com seu primeiro marido aos 21 anos.

Tempos depois, abandona a carreira de atriz, projetando como motivação horizontes mais rentáveis para o seu futuro, abraça a literatura, ainda sem ter consciência plena de que esse seria seu efetivo projeto de vida.

[...] naquele tempo escrever/criar personagens era, pra mim, uma forma de sobreviver e de poder construir a casa que eu queria pra morar (a Boa Liga); só depois, quando eu abracei a literatura, é que eu me dei conta que escrever/criar personagens era muito mais que um jeito de sobreviver: era – e agora sim! – o jeito de viver que eu, realmente, queria pra mim.⁴⁸

⁴⁶ Extraído da página de internet: <http://www.casalugiaboijunga.com.br/frames/lygiaboijunga.htm>. Acesso em: 1º maio 2010.

⁴⁷ Id., Ibid.

⁴⁸ Id., Ibid.

Inicia sua carreira de roteirista para o rádio e para a televisão, exercendo-a por 10 anos. Conquista aos 27 anos sua primeira morada, apelidada carinhosamente por ela de “Boa Liga” e assim justificada: “[...] eu costumo chamar a Boa Liga de Matriz, porque é lá que eu sonho com mais força [...]”⁴⁹. Localizava-se no significativo bairro histórico de Santa Tereza, onde até hoje funciona a matriz de seu maior projeto, sua casa editorial, fundada em 2002, onde publica atualmente suas obras. A Casa Lygia Bojunga nasceu da necessidade de a autora aglutinar os caminhos que suas obras percorrerem até chegar às mãos dos leitores, aprofundando assim a relação que é estabelecida com o livro, conforme ela própria confidencia:

[...] embora morando no Rio desde pequena, só conheci Santa nos meus dezenove anos. Me apaixonei logo pelo bairro. E sonhei um dia morar lá. (O sonho se fez verdade). Naquela época eu estava me preparando para um vestibular de medicina: meu sonho era poder aliviar o sofrimento de quem viesse a mim, quer dizer, dos meus pacientes. Mas no meu primeiro contato com Santa, o sonho deu uma guinada: ganhei um primeiro lugar nos testes que se realizavam para a peça que ia inaugurar o Teatro Duse, naquele bairro, iniciei em seguida uma carreira teatral muito intensa (mas curta), e meu sonho pegou o feitio de poder emocionar quem viesse a mim, isto é, o meu público. (Desde muito cedo senti atração pelo palco, inclusive, nas escolas, gostava de criar grupos de teatro amador.) Agora já faz tempo que – depois de encontros e desencontros com uma vocação que se anunciou nos meus 7 anos, quando inventei meus primeiros personagens – eu assumi por completo a minha vocação literária e o meu desejo de viver com livro, viver pra livro, viver de livro, sonhando alimentar a imaginação de quem vem a mim, quer dizer, de quem me lê.⁵⁰

Em 1965, aos 33 anos, Lygia Bojunga, ainda então residente em sua “Boa Liga”, vale dizer, na “Matriz”, conhece seu segundo marido, um inglês com quem funda uma escola rural para crianças carentes, a “Toca”, que dirigiu por cinco anos. Esse espaço foi criado, em decorrência da indignada constatação dos alarmantes índices de analfabetismo que verificou no interior do Brasil, quando viajava com a companhia teatral da qual fazia parte.

---

⁴⁹ Id., Ibid.

⁵⁰ Id., Ibid.

Em 1972, estreia como escritora de livros infanto-juvenis com a obra **Os colegas**, ganhador de vários prêmios⁵¹ internacionais e nacionais, na qual apresenta, por meio de um comovente enredo, um de seus mais conhecidos grupos de personagens, formados pelo urso Voz de Cristal e o coelho Cara-de-Pau, que se encontram em situação de abandono, à margem de suas comunidades e quando se reúnem, descobrem o verdadeiro sentido das palavras união, solidariedade, amizade e, principalmente, liberdade interior, todos esses valores essenciais à vida.

Em 1975, publica o livro **Angélica**⁵², que preconiza o surgimento de uma autora com forte vivência nas artes cênicas, colocando a íntegra de um roteiro de teatro em um dos capítulos da obra, no qual cada um dos personagens envolvidos estabelece uma reflexão, por meio de questionamentos existencialistas dirigidos ao leitor como, por exemplo, “[...] quando você não quer mais ser o que você é, dá para mudar de pele?”, ou então, “[...] se você tem que vender um pedaço de você mesmo para sobreviver, dá para ficar de bom humor?” Para Nelly Novaes Coelho, nessa obra, os personagens e os leitores são levados a confrontar a “[...] autenticidade com a verdade do próprio eu; em conflito com os preceitos éticos e imposições da sociedade de consumo [...]” (COELHO, 1983, p. 556).

Em 1976, lança o criativo livro **A bolsa amarela**, destaque do conjunto de sua obra, pela utilização da justa medida encontrada entre o gozo da liberdade do ato imaginativo e as restrições impostas pela realidade, por meio da narração da história da protagonista que entra em conflito consigo e com a família, na tentativa de reprimir três grandes vontades (a de crescer, a de ser garoto e a de ser escritora), escondendo-as em uma bolsa amarela. Por meio dessa denúncia, Lygia Bojunga relativiza a tradicional estrutura familiar, ao mesmo tempo que, intercalando episódios reais e fantásticos, cria um espaço povoado por amigos secretos e fantasias para descrever uma aventura rumo à autodescoberta.

---

⁵¹ Com esta obra Lygia Bojunga Nunes ganhou o prêmio Instituto Nacional do Livro (INL) em 1972; o prêmio Jabuti em 1973; a Lista de Honra da International Board on Books for Young People (IBBY) em 1974, lançadas pela editora José Olympio. O mesmo livro publicado pela editora AGIR, em 1976 ganhou o prêmio “O melhor para a criança” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e em 1978 novamente a Lista de Honra da IBBY.

⁵² Pela editora AGIR, ganhando o prêmio “O melhor para a criança” da FNLIJ de 1975.

Em 1978, o premiado livro **A casa da madrinha**⁵³ é publicado, tendo sido encenado em diversos teatros do Brasil e da Suécia. Nessa obra, a autora tematiza os problemas da vida em uma grande cidade, que envolve a trajetória do jovem protagonista Alexandre em dois espaços: um cruelmente enfático quanto à exploração do trabalho infantil e outro deflagrador da imaginação, da fantasia e dos sonhos que tornam a realidade exposta menos árdua e mais confiante na capacidade humana de encontrar soluções criativas para a resolução dos problemas cotidianos. Aliás, a cativante relativização exercitada nesses espaços, associada à fluente comunicação, ora retratando coloquialmente o cotidiano, ora percorrendo fantasiosamente a *psique* de seus personagens por meio de monólogos interiores, configura-se como verdadeira marca do seu estilo, ou seja, uma clara atitude de retomada do espaço libertário e sensível do exercício imaginativo da criança e do adolescente para a resolução de seus reais conflitos pessoais.

Em 1979, depois da inesperada morte de seus pais e como forma catártica de curar a tristeza que a assolava naquele difícil momento, publica **Corda bamba**⁵⁴, que foi encenada e televisionada pelo continente europeu e no Brasil. Nesse livro, uma inquieta Lygia, sensível às dificuldades da infância e da adolescência, traz à reflexão do leitor as motivações que despertam a força intrínseca existente em cada ser humano para fazê-lo seguir adiante, diante do aprendizado da perda, esticando cuidadosamente “a corda” que liga a realidade à fantasia.

Em 1980, conquista diversos prêmios com o livro **O sofá estampado**⁵⁵, uma aparentemente singela história de amor que oculta uma ácida crítica social em relação à formação da identidade infantil/juvenil frente às complexas mudanças, sensações e desafios experimentados pelos jovens, que buscam tomar consciência da complexidade da vida que é apresentada aos seus olhos. No contexto ficcional, um tímido e inseguro tatu chamado

---

⁵³ Tal obra publicada pela editora AGIR conquistou em 1978 o prêmio “O melhor para a criança” da FNLIJ e em 1985 os prêmios literários: “O flautista de Hamelin” outorgado pela cidade de Hamelin, na Alemanha e “Os melhores para a juventude”, concedido pelo Senado de Berlim.

⁵⁴ Ganhadora do prêmio “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ em 1979, tendo publicado pela editora AGIR.

⁵⁵ Publicado pela editora José Olympio, a obra ganha em 1980 a chancela de “Altamente Recomendável” para tradução nos países membros da Organização Internacional para o Livro Infantil e Juvenil pelo conjunto de sua obra, logo após o grande prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e “O Melhor para o Jovem” da FNLIJ. Em 1982, com este mesmo livro é agraciada com o prêmio bienal “Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil” e o prêmio internacional mais tradicional de literatura infanto-juvenil no mundo, a medalha “Hans Christian Andersen” concedida pela IBBY pelos seus seis livros publicados até a presente data: **Os colegas**, **Angélica**, **A bolsa amarela**, **A casa da madrinha**, **Corda bamba** e **O sofá estampado**.

Vítor apaixona-se pela indiferente gata angorá de nome Dalva, que não presta atenção a nada o que ocorre ao seu redor (inclusive à presença de Vítor) e vive sentada sobre o sofá estampado buscando ganhar um concurso por ficar mais tempo frente à televisão. Vítor apresenta dificuldades em impor-se em um mundo que constantemente o agride e exclui, não parecendo ser feito à sua medida. Esse fato faz com que Vítor “escave buracos” que o teletransportam para outros tempos e espaços para conviver com personagens presentes em sua memória. Por meio dessa metáfora, a autora abre caminho para que outras histórias paralelas se entrecruzem e expliquem a constituição da personalidade do protagonista, à medida que cresce e aprende sobre o mundo. O tatu Vítor em interação com outros personagens transita por conflitos sentimentais inerentes à condição humana, embora se trate de um animal. Por meio dessa obra, Lygia Bojunga traz ao seu leitor uma nota de esperança sobre o processo de construção de identidade pessoal, sobreposta à consciência da complexidade da vida, fazendo isso por meio de um texto que aproxima o discurso escrito da narração oral, reunindo vários temas paradoxais como individualismo e socialização, identidade e alteridade, morte e desejo.

Em 1982, Lygia Bojunga parte em retiro para a Inglaterra com o marido, onde reflete sobre o papel do escritor para os seus leitores na cultura em que ele está inserido, conforme seu próprio depoimento:

[...] foi lá que eu compreendi por inteiro que o escritor é cidadão da sua língua; comecei então a alternar o meu tempo de Londres com o meu tempo de Rio; mas não ouvir a minha língua foi ficando uma penalidade cada vez maior, então fui esticando cada vez mais o meu tempo de Rio, e agora, com a casa que eu criei pros meus personagens, quer dizer, com a editora, o meu tempo lá em Londres ainda se reduziu muito mais.⁵⁶

Em 1984, publica seu único livro de contos, **Tchau**⁵⁷, reunindo quatro densas narrativas, por meio do qual a autora realiza o que se tornou uma de suas características mais definidoras: o trânsito entre o real e o fantástico, abordando temas recorrentes na literatura destinada ao público infantil/juvenil. Nessa obra, ela tematiza a relação da criança e do adolescente frente à separação dos pais e os sentimentos que afloram no imaginário

⁵⁶ Disponível em: <http://www.casalnyiaboijunga.com.br/frames/nyiaboijunga.htm>. Acesso em: 3 maio 2010.

⁵⁷ Ganhador do prêmio “O Melhor para o Jovem” da FNLIJ em 1985 e a seleção dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique em 1987, ambos publicados pela editora AGIR.

infantil, quando experimenta essa situação. Para encenar essa experiência, ela cria uma forte e emancipada protagonista que se torna interlocutora da mãe nos momentos de conflito familiar e também acolhedora das dores do pai, colocando-a em uma situação ambivalente que gera incertezas e angústias.

Em 1987, lança o livro traduzido em vários países **O meu amigo pintor** adaptado de sua concorrida peça teatral **O pintor**⁵⁸, de 1985. A leitura de suas páginas promove um encontro do leitor com o questionador adolescente Cláudio e com a angustiada alma de seu Amigo pintor, utilizando as manifestações das artes, com suas diferentes cores e formas, para transpor os limites impostos pela realidade e fazer com que o menino interprete a vida de seu Amigo pintor pelo sentimento que as cores imprimem à vida.

Nesse mesmo ano, Lygia Bojunga publica a obra **Nós três**⁵⁹, mostrando o resultado de um trágico envolvimento amoroso entre um homem errante, uma mulher solitária e uma adolescente que passava férias em uma praia isolada no litoral brasileiro.

Em 1988, reúne textos que tematizam sua relação com a literatura, dramatizando-os⁶⁰. Lança como produto final dessa coleta a obra **Livro: um encontro com Lygia Bojunga**, dando vazão aos seus anseios metaliterários, que possibilitou sua reflexão sobre o que é fazer literatura e o relato de como ela se tornou uma artesã da palavra, conforme a própria autora confessa na referida obra e na mensagem intitulada “Livro: a troca”, criada para o Dia Internacional do Livro Infantil e Juvenil, traduzida e divulgada para todos os países membros do International Board on Books for Young People (IBBY):

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.

Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado.

E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro.

De casa em casa eu fui descobrindo o mundo (de tanto olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois, decifrando palavras.

Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça.

⁵⁸ Originalmente montada sob o nome **7 cartas e 2 sonhos** em 1983, foi agraciada com o prêmio “Molière” de teatro em 1985 e o prêmio “Mambembe” de teatro em 1986.

⁵⁹ Concedida a menção de “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ em 1990, publicado pela editora AGIR.

⁶⁰ Através do projeto **As mambembadas**, iniciando então uma nova etapa de seu trabalho e uma nova maneira de aprofundar sua relação com o livro.

Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais íntimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando de consertar o telhado ou de construir novas casas.

Só por causa de uma razão: o livro agora alimentava a minha imaginação. Todo o dia a minha imaginação comia, comia e comia; e de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu, era só escolher e pronto, o livro me dava.

Foi assim que, devagarinho, me habituei com essa troca tão gostosa que no meu jeito de ver as coisas é a troca da própria vida; quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava. Mas como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismei um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra em algum lugar uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai mora.⁶¹

Essa tendência metaliterária estendeu-se até 1991 e encontra-se atuante nas obras **Fazendo Ana Paz**⁶² e **Paisagem**⁶³, de 1992. O primeiro foi encenado pela própria Lygia Bojunga nos palcos brasileiros e retrata o contínuo embate intelectual de um escritor no processo de criação de suas personagens, mostrando que algumas nascem prontas como resultado de um passado latentemente presente na memória de quem cria; enquanto outras, que são oriundas de fatos passados voluntariamente esquecidos pela mente, custam a ser delineadas. O segundo livro faz uma reflexão sobre a natureza da criação literária, trazendo para o interior de suas páginas o leitor como personagem principal, sem o qual nenhuma obra sobrevive.

Em suma, essas três obras independentes, conhecidas por seus leitores como a trilogia do livro, a saber, **Livro - um encontro com Lygia Bojunga, Fazendo Ana Paz e Paisagem**, revelam uma autora preocupada com o seu fazer literário. No primeiro livro, sua motivação está voltada para quem lê, o que a faz confidenciar criativamente as emoções íntimas de uma escritora no relacionamento com sua obra. No segundo livro, volta a olhar para quem escreve, entrelaçando dois momentos do processo da escritura literária: o da criação (como autor) e o da re-criação (como leitor). Ela traz para o cenário ficcional a relação entre o jovem protagonista Lourenço e a escritora que ele admira. No último livro da trilogia, o foco recai na maneira como a leitura e a escrita se plasam, por meio de uma história em que um autor procura uma personagem e vice e versa.

⁶¹ Disponível em: <http://www.casalugiabojunga.com.br/frames/livroatroca.htm>. Acesso em: 3 maio 2010.

⁶² Ganhador da menção “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ em 1992 e os prêmios “Jabuti” da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e “White Ravens” em 1993, com edição da AGIR.

⁶³ Ganhador da menção “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ em 1992.

O ano de 1995 é extremamente fértil para a produção literária de Lygia Bojunga e ela lança **Seis vezes Lucas**⁶⁴, **O abraço**⁶⁵ e **Feito à mão**. Em **Seis vezes Lucas**, a autora aborda a confusão de sentimentos que assola os jovens ao se depararem com as sombras das primeiras decepções amorosas. Mostra seis momentos da vida do protagonista Lucas que batalha contra os temores que são nutridos por reiterados conflitos familiares, motivados pelo ciúme da mãe diante da infidelidade do pai.

No livro **O abraço**, Lygia Bojunga vasculha o interior da protagonista Cristina, à procura do enquadramento ficcional dos resultados da críminosa experiência sexual vivida pela personagem, quando ainda era menina e que se reflete nas desesperanças que carrega na idade adulta, re-visitando o tema da criança acuada dentro do núcleo familiar que é recorrente em seu repertório literário.

Já a obra **Feito à mão** reafirma aos leitores sua tendência para a metaliteratura, pois são tematizados aspectos ligados ao processo de criação de um livro artesanal, a partir de papéis reciclados e fotocopiados, que é apresentado como uma alternativa à produção editorial.

Três anos após, em 1999, Lygia Bojunga publica os livros **A cama**⁶⁶ e **O Rio e eu**⁶⁷. No primeiro, a autora cria uma ampla rede de personagens que veem suas trajetórias de vida se entrelaçar em uma imprevista disputa pela protagonista do livro: uma cama que pertencerá a uma abastada família. Esse embate promove ora situações dramáticas de desavenças, ora de cômicas discussões. Na segunda obra, Lygia Bojunga retoma o momento em que, ainda criança, é apresentada à cidade do Rio de Janeiro, tratando a Cidade Maravilhosa, no universo ficcional, como mais uma de suas personagens, o que revela todo o carinho que mantém por ela até hoje.

Em 2002, simultaneamente à inauguração de sua casa editorial, a autora lança outro celebrado clássico da literatura destinado ao público jovem, **Retratos de Carolina**⁶⁸, que acompanha o doloroso percurso de desejos, de perdas e de amores de Carolina, uma jovem

---

⁶⁴ Obra ganhadora em 1996 da menção “Altamente Recomendável para o Jovem” e o prêmio “Hors Concours - Orígenes Lessa” da FNLIJ além do prêmio “Jabuti” da CBL, em 1997, editado pela AGIR.

⁶⁵ Ganhador da menção “Altamente Recomendável para o Jovem” e o prêmio “Hors Concours - Orígenes Lessa” da FNLIJ em 1996, além do prêmio “Adolf Aizen” da UBE, em 1997, editado pela AGIR.

⁶⁶ Livro ganhador do prêmio “Hors Concours - Orígenes Lessa” da FNLIJ em 1999 e o prêmio “Hors Concours - Julia Lopes de Almeida” concedido pela UBE, em 2000, editado pela AGIR.

⁶⁷ Obra ganhadora da menção “Altamente Recomendável” da FNLIJ, em 1999.

⁶⁸ Concedida a menção de “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ, em 2002, publicado pela casa editorial Lygia Bojunga.

que decide, por meio da força mágica de seus sonhos, escrever seu destino com as próprias mãos. Na primeira parte do livro, o leitor acompanha o processo de amadurecimento da jovem Carolina frente aos desafios impostos pela vida e, em um segundo momento, testemunha o encontro da protagonista com a autora. Insistentemente, Carolina impõe sua permanência no cenário ficcional, mesmo após o final da história, coagindo a escritora a reescrever sua história, que também se transforma em personagem da própria obra criada. Novamente o leitor acompanha a recorrente perseguição da temática presente em grande parte de suas obras: a reflexão sobre o fazer literário.

Dois anos após, Lygia Bojunga é agraciada na Suécia pelo conjunto de sua obra, com a maior premiação internacional até hoje conferida aos autores que se dedicam à literatura para crianças e jovens, o prêmio “Astrid Lindgren Memorial Award” (ALMA), além de receber também o prêmio “Faz Diferença”, como personalidade literária do ano, que foi concedido pelo jornal **O Globo**.

Em 2006, publica dois livros de sucesso, **Aula de inglês** e **Sapato de salto**⁶⁹, mostrando as duras trajetórias dos protagonistas que enfrentam conflitos sexuais, sentimentais e desagregações familiares que tornam os personagens mais ou menos inseridos no contexto, dependendo da situação em que se envolvem. Em **Aula de inglês**, o jovem protagonista de 11 anos, com alma e olhos de fotógrafo, “clica” sua primeira paixão, pela viúva de seu tio, tia Penny, que lhe ensina língua inglesa e o faz experimentar as dores de seu primeiro desencanto amoroso por não ser correspondido. No decorrer do enredo, o jovem que desempenhou o papel de aluno na escola da desilusão amorosa, agora com 60 anos, passa a assumir o papel de um professor, que viaja pelo interior da alma, admirado pelos harmoniosos traços de uma jovem de 19 anos, desejosa de ir para a África virar personagem de um escritor. Ele se deixa levar por essa viagem à procura do amor, cujo desenlace é decidido pelo leitor.

Em **Sapato de salto**, Lygia Bojunga utiliza a vivacidade das angústias pessoais de seus personagens para percorrer, de forma contundentemente realista, temas complexos e atuais da sociedade. Ela trata do drama do abuso sexual infantil vivido pela protagonista Sabrina, uma menina de 11 anos, abandonada pela mãe ao nascer e criada em um orfanato, que vai trabalhar como babá para uma família cujo patriarca a violenta constantemente.

---

⁶⁹ Livro receptor da menção de “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ em 2007, publicado pela casa editorial Lygia Bojunga.

Discute, também, a não-aceitação da opção sexual pelo pai do personagem Andrea Doria, além de problematizar a prostituição, a loucura, a velhice e o esfacelamento da estrutura familiar, deixando como legado dessas violências singulares grandes culpas plurais, marcadas por cicatrizes psicológicas que todos esses personagens carregam, seja por serem agentes ou vítimas dessas violências.

Em 2007, Lygia Bojunga escreve **Dos vinte 1**, no qual a própria autora seleciona o capítulo ou o trecho de que mais gostou de suas obras, para promover um comovente reencontro de suas mais célebres personagens, em um espaço caleidoscopicamente fugidio do seu imaginário, conseguindo tornar ainda mais criativo o seu fazer literário.

Finalmente em 2009, a autora publica seu mais recente livro - **Querida**⁷⁰ - trazendo ao convívio de seus leitores as agruras sentimentais do jovem protagonista Pollux, um garoto que sente ciúmes da mãe e que busca abrigar-se dessa nociva emoção na casa de um parente desconhecido, chamado Pacífico. Por meio do diálogo entre eles, suas inquietações e angústias conseguem ser aplacadas.

Diante da riquíssima e diversificada safra literária de Lygia Bojunga, pode-se identificar a construção de uma ponte que somente a boa literatura faz erigir, pois a autora consegue ultrapassar o difuso muro que divide a dura concretude da realidade e o mundo pleno de sentidos que povoa o mundo imaginário, atingindo o *locus* sagrado existente em todas as crianças interiores de seus leitores, que aparece retratado nas páginas de suas obras. Embora sofrendo com as angústias do esfacelamento da condição humana torna-se também possível para o leitor vibrar com a permanência do princípio-esperança que permeia os espaços ficcionais de seus livros. Dessa forma, a narrativa mantém-se lírica e, ao mesmo tempo, significativa e libertária, por diluir, em metafóricos indícios, as marcas que pontuam as diferentes etapas da vida de seus personagens com seus erros e acertos. Suas obras ressignificam a infância, mais como uma dimensão do que como uma etapa do tempo cronológico, materializando-a no maior palco de encontro das misérias e alegrias humanas, no verdadeiro espaço em que qualquer autor, ator, personagem ou leitor podem dialogar que é o livro.

O leitor que acompanha a intensa produção literária de Lygia Bojunga, fatalmente, deslocará de seu repertório dados que o permitirão reconhecer a intertextualidade sempre

---

⁷⁰ Concedida a menção de “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ, em 2010, publicado pela casa editorial Lygia Bojunga.

presente em suas obras. Revisitações a temas, personagens e temporalidades constituem uma estratégia recorrente em seu universo ficcional.

De toda a intertextualidade imanente ao universo bojunguiano, por mais que os personagens dialoguem ou se transformem, por mais que os temas espelhem cada vez mais as grandes e pequenas violências dos tempos atuais, permanece como marca onipresente em toda sua obra: o alumbramento diante do princípio da esperança.

4.2 Gênese e contexto de “Sapato de salto”

O projeto estético que deu origem ao livro **Sapato de salto** é explicitado por Lygia Bojunga, no interior da própria obra, mais especificamente, na meta-narrativa inserida no penúltimo capítulo da obra, em que é explicado ao leitor como e em qual contexto surgiu o livro.

Prá você que me lê tece uma rede sutil de atos perlocutórios (SEARLE, 1984, apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 72)⁷¹ que, muito além do dizer, apresentam um fazer. A começar pela opção gráfica manuscrita que introduz o capítulo:

(BOJUNGA, 2006, p. 251)

⁷¹ Atos perlocutórios são subdivisões dos enunciados performativos e que correspondem a atos concretizados “pelo fato de dizer qualquer coisa”. Os enunciados performativos, por sua vez, são aqueles que têm a propriedade de poder e, em certas condições, realizar o ato que eles denotam, isto é, fazer qualquer coisa pelo simples fato de dizer: enunciar “eu te prometo que venho”, é, *ipso facto*, realizar um ato, o de prometer.

O capítulo é dominado pela instância narrativa em primeira pessoa e evidencia o fato de que alguém estranho à efabulação assume a voz autorizada, para não só dizer como também para realizar ações: deixar, vir, criar, chamar.

Ampliando sua estratégia metatextual, incita-se o repertório do leitor a um exercício também intertextual, pressupondo que ele conheça outras obras da autora e as marcas do seu estilo:

Se você é meu leitor, minha leitora, já deve ter notado que o ‘Pra você que me lê’ é um espaço móvel, varia de livro para livro: ora é no começo, ora no fim; ora faz parte da história, ora se torna ausente, ora se limita a dar uma ou outra informação sobre o livro que você tem na mão. (BOJUNGA, 2006, p. 251).

A voz autoral confia ao leitor que começou a escrever **Sapato de salto** há muitos anos (sem precisar datas) e que, originalmente, o livro chamava-se **Sandália dourada** e apresentava uma galeria de personagens diferentes dos que ora são apresentados. Por não gostar do resultado desse trabalho, destruiu o que já havia escrito e manteve apenas duas ou três cenas, julgadas por ela razoáveis, referentes a uma menina que estava sendo empurrada para a prostituição e alguns farrapos da família Gonçalves moradora num subúrbio do Rio de Janeiro.

Em 2002, quando acabou **Retratos de Carolina**, começou a escrever uma história que mais tarde chamaria de **Aula de inglês** e fundou a Editora Casa Lygia Bojunga com a intenção de resgatar das antigas editoras cada um dos seus livros.

Durante os próximos três anos, tentou conciliar as tarefas da editora com as de escritora, deixando esta última para segundo plano, já que era preciso criar condições para a Casa Editorial se manter.

Tanto **Sandália dourada** quanto essa história potencial, apenas alinhavada, permaneceram esquecidas entre pastas, missivas e papéis em sua mesa de trabalho até serem salvas para darem corporeidade às duas novas obras que foram escritas simultaneamente: **Sapato de salto** e **Aula de inglês**.

Dessacralizando o mito da criação literária, o seu processo de produção das obras é desvelado, colocado a nu e tem desmistificada sua gênese e revelados os seus itinerários.

Sem saber o nome deste novo livro que nascia, não dei mais atenção ao ‘Aula de Inglês’ e desatei a fazer o que era mais necessário: criar personagens. Nasceu a tia Inês, depois a dona Gracinha, depois a Paloma, o André Doria [...] era só conseguir uma sequência de manhãs livres [...] que eu ia criando mais e mais personagens pro ‘Sapato’. (BOJUNGA, 2006, p. 254-255).

O produto e o processo da criação, outrora distante e inatingível ao leitor, perdem, aqui, sua aura transcendental e o fazer literário é dessacralizado pela voz autoral:

[...] minha escrita sempre resultou de tropeços, dúvidas e empacamentos. O sapato não foi exceção. Num desses empacamentos, voltei pra ‘Aula de Inglês’. (BOJUNGA, 2006, p. 255).

O tom perlocutório de confissão ao leitor que permeia este capítulo desloca-se do fazer crer para o fazer fazer (literário), como pode ser observado no fragmento abaixo:

[...] de repente, me bateu que o capítulo final que estou dando pro Sapato é resultado de uma pessoa só: o professor, da ‘Aula de Inglês’. Me dei conta que estou sendo influenciada por ele, da mesma maneira que ele fazia com Teresa Cristina, comecei também a querer enquadrar meus personagens do Sapato em fotos mentais, buscando na expressão fisionômica de cada um (muito mais do que nos diálogos), o desfecho para minha história. (BOJUNGA, 2006, p. 256).

O leitor torna-se cúmplice do processo de criação e, na tessitura desse capítulo, muitos fios entrecruzam-se e multiplicam-se, produzindo outros que fazem da palavra um diálogo consigo mesma.

Considerando-se as diferentes instâncias propostas por Willemart (1999) e já discutidas no item 3.3 neste metatexto coexistem polifônicas instâncias do narrador, instância da enunciação que interrompe a efabulação deixando momentaneamente suspensas as ações de suas *dramatis personae* (ECO, 1979) e que assume uma função de mediação estético-formal. A segunda instância é assumida pelo escritor que carrega suas experiências, sua posição social e suas formas de percepção do mundo. Trata-se da *persona*

responsável que realiza o projeto estético e o explica para o leitor. Essa instância é subsumida pelo *scriptor* que determina de fora os caminhos que vão sendo delineados na obra. Por fim, a “instância da voz autoral”, no interior do processo, manifesta-se como aceitação dos efeitos de sentido.

A respeito da figura do autor, Philippe Willemart defende que “[...] a autoria são efeitos e feitos de, isto é, consequência de. A causa da escritura está deslocada e atribuída às relações da língua com o discurso, etc, e não a um sujeito pleno [...]” (WILLEMART, 1999, p. 32).

Muito embora sejam recorrentes e por vezes divergentes as discussões sobre a distinção entre autor-pessoa (o escritor, o artista) e o autor-criador (função estético formal do agente da obra) cabe trazer à reflexão alguns pressupostos bakhtinianos que contribuam para explicar esta marca recorrente nas obras de Lygia Bojunga: interromper a efabulação e utilizar esse *alter-ego* literário para metaliterarizar o seu texto.

Essa categoria é verticalmente analisada no livro **Bakhtin: conceitos-chaves** por Faraco (2005) que defende:

Essa voz criativa (isto é, o autor-criador como elemento estético-formal) tem de ser sempre, segundo insiste Bakhtin, uma segunda voz, ou seja, o discurso do autor-criador não é a voz direta do autor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético. (FARACO, 2005, p. 40).

Assim, se é o autor-criador – escritor - *scriptor* – para Willemart (1999) e não o autor-pessoa que organiza o objeto estético, essa instância narrativa justifica-se apenas como um depoimento sobre os processos cognitivos envolvidos no ato de criação com a finalidade estratégica de interagir com o seu leitor. Ocorre um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma “[...] posição axiológica recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa.” (FARACO, 2005, p. 39).

Registra-se, também, uma dimensão da intertextualidade presente no capítulo, que estabelece relações polifônicas explícitas entre as duas obras da autora e desse intertexto nasce a metalinguagem que o caracteriza.

Portanto, a estratégia metatextual, a quebra da sequência da efabulação, a coexistência entre as diferentes instâncias, a intertextualidade, os enquadramentos cênicos tal qual acontecem em filmes e desenhos, os diálogos múltiplos entre texto, tipografia e ilustrações parecem ter um lugar de destaque na literatura para crianças atualmente e constituem, sem dúvida, uma marca recorrente na obra de Lygia Bojunga.

4.2.1 Sapato de salto: resumo da obra

Sapato de salto é constituído por 14 pequenos capítulos e, antes do capítulo final, ocorre uma fragmentação do discurso pela intervenção de uma instância narrativa que, como já vimos, fornece informações metatextuais sobre como o livro foi criado e estabelece um estratégico diálogo com o leitor. Os títulos de cada capítulo antecipam os acontecimentos que são narrados em cada um deles, orientando sua leitura.

4.2.1.1 O azul fraquinho

O cenário ficcional que abre o livro apresenta a família de dona Matilde, composta por seu Gonçalves e os filhos, Marilda e Betinho, moradores do subúrbio do Rio de Janeiro. Eles estão almoçando quando chega Sabrina, uma menina de dez anos (11 incompletos) que foi retirada de um orfanato para servir de babá para as crianças da família. Dela só se sabe o primeiro nome e que fora abandonada ainda recém-nascida.

Dona Matilde, ao contrário do marido, não gosta da menina e por essa razão, logo Sabrina assume, também, todas as demais tarefas da casa: lava, passa, cozinha, limpa e brinca com as crianças. A antipatia de dona Matilde aumenta na mesma proporção do encantamento de seu Gonçalves que começa a presenteá-la com balas, sabonetes, bombons, caixa de lápis de cor, pedindo-lhe segredo. Propõe-se, também, a dar aulas para Sabrina, antes do jantar, o que começa a desagradar a esposa.

Uma noite, seu Gonçalves entra no quarto da menina e quando ela vai gritar de susto ele a beija e violenta-a, dizendo que esse deveria tornar-se um segredo entre eles.

Sabrina pensa em ir embora, mas sem possibilidade de escolha, resolve ficar, pois, apesar de tudo, essa era sua única alternativa. Esse segredo azul fraquinho anima a vida dele e assombra a dela. Todas as noites a mesma tensão: ele hoje vem? Aos poucos, ela vai se esquecendo do estudo, do sonho de ter uma família, das cores e dos desenhos. Dona Matilde desconfiada sobrecarrega a menina com trabalho pesado e começa a surrá-la, quando a vê cochilando. Os presentinhos continuam: fruta cristalizada, calcinha de renda, bala, chocolate, revista em quadrinhos e quando uma noite ele esquece, a menina cobra: “E o dinheirinho?”

4.2.1.2 A tia Inês

A campainha toca, Sabrina vai abrir a porta e depara-se com uma mulher ruiva, argola dourada, batom bem vermelho no lábio grosso, decote profundo, cinto grosso e perna morena que descansava o pé em um sapato de salto bem alto. É tia Inês Maria de Oliveira, irmã da mãe de Sabrina, que a menina nem sabia existir. Dona Matilde vem à porta, mede a mulher e retruca que a menina não tinha parente nenhum. Inês informa que Sabrina não só tem uma tia como também uma avó: dona Maria da Graça Oliveira, dona Gracinha.

Dona Matilde manda Sabrina ver por que a filha está chorando, mas a menina permanece imóvel, observando a tia que veio buscá-la. Matilde, exasperada, empurra-a para dentro e tenta fechar a porta, quando Inês mostra uma autorização da Casa do Menor para que a menina seja entregue a ela e uma autorização judicial que a reconhece como parente consanguínea e lhe dá a guarda da sobrinha até a maioridade. Enquanto Sabrina vai ver por que Marilda está chorando, Inês fuma na porta e dona Matilde imagina-se, por meio de um enquadramento cênico mental, dando a notícia ao marido. Ela pega os papéis e finge confirmar, por telefone, a história contada por Inês. Voltando para a porta rapidamente, aceita que a tia leve a menina, ordenando que vá arrumar suas coisas. Ela coloca, em uma sacola de plástico (indício do nomadismo), seus poucos pertences e leva também os presentinhos do seu Gonçalves. Chega mais perto de dona Matilde para um beijo de despedida e recebe uma bofetada “isso é para você não se esquecer que eu não vou me

esquecer” e, com a mesma força, bate a porta quando elas saem. As duas partem e Inês pergunta por que Matilde dissera aquilo. Sabrina titubeia: E agora? Contava ou não o segredo azul fraquinho? Mudou de assunto e não contou. Pergunta sobre sua mãe e a tia conta que ela havia se suicidado, atirando-se em um rio amarrada a uma pedra, logo depois de deixar Sabrina no orfanato. Atravessam a rua e seguem de mãos dadas rumo a uma nova vida.

4.2.1.3 O primeiro encontro

As duas estão chegando a casa, quando são abordadas por Andrea Doria, menino de 13 anos, morador do bairro, que atravessava a rua correndo para perguntar se Inês poderia ensiná-lo a dançar, já que seu sonho era tornar-se dançarino. Inês diz que não forma bailarinos. Andrea Doria olha para Sabrina desapontado, despede-se e vai embora. Chegam à casa pintada de amarelo.

4.2.1.4 A dona Gracinha

A porta da casa amarela estava aberta. Entram e Inês mostra a sala: no centro, uma mesa de refeições rodeada por seis cadeiras; no canto, uma poltrona vermelha e um sofá azul que fazia pontaria para uma televisão ligada. Mostra também seu quarto: cama espaçosa e espelho grande para poder se ver dançando. Ela desce do sapato de salto, fica descalça, joga a bolsa na cama, acende um cigarro e chama dona Gracinha.

No quintal, onde se perfilavam mangueiras, bananeiras, pés de chuchu, taioba, pimenta, limoeiro, uma rede pendurada e dois bambus secos enterrados no chão, fazendo-se de varal, Dona Gracinha fingia estender roupas, simulando a sequência de ações ao som do seu canto. Só que não havia nem roupa, nem bacia, nem pregador, nem arame no varal.

A avó de Sabrina era baixa, gorducha, cabelo branco enroladinho, bochecha e nariz avermelhados, olho preto vivo, usando vestido de alça de algodão com florzinha e uma

sandália de dedo com um pé vermelho e outro verde. Quando vê a neta, acolhe-a em seu delírio com um abraço: “Neta! Minha boneca!”

Diz que vai vesti-la diferente e trocar o tênis e a calça desbotada por sapato de pulseirinha (indício da retomada da infância pela avó louca) e vestido de tafetá cor-de-rosa. Inês chupa manga, enquanto dona Gracinha conduz Sabrina ao quintal, convidando-a para brincar. A avó ensina a brincadeira de cabra-cega, orientando que a neta deve ir ao varal, trocar de lugar tudo o que ela pendurou e conduzir a ceguinha. Ordena que ela pegue a Maristela, a pedra, o sapato, o bilhete e mude os lugares. Inês auxilia a mãe a explicar a brincadeira, mas a lembrança da filha suicida entristece-a e a brincadeira é interrompida.

Sabrina, intrigada, pergunta à tia o que aconteceu para dona Gracinha ficar daquele jeito, “virada criança”. Inês explica que ela pendura suas lembranças no varal e que no começo ela as passava todas a ferro, mas como quase pôs fogo na casa, ela desapareceu com o ferro e a mãe o substituiu pelo varal.

Inês conta que chamou três pessoas para cuidar da mãe enquanto ela trabalhava, mas não deu certo, porque elas não sabiam brincar. A campainha toca, Inês abre. Era o Andrea Doria.

4.2.1.5 O segundo encontro

Inês atende Doria na calçada, enquanto Dona Gracinha dorme no sofá vermelho com a televisão aos berros. Sabrina observa encantada o menino pela fresta da porta. O olho dela passeava pelo pescoço, cabelo, queixo. Ela ia se apossando da imagem dele, pois nunca tinha visto alguém que gostasse tanto de olhar. Sentiu um arrepio no braço⁷². Inês acaba aceitando-o como aluno de dança. O capítulo é concluído com Sabrina pensando em Andrea Doria e perguntando: “Será que ele já tinha visto a lua?”

---

⁷² Neste momento, ocorre uma intervenção na instância narrativa, sob a forma de nota de rodapé: “Mas a Sabrina ainda é criança: está longe de especular o que um ser pode fazer o outro se arrepia. Inês volta fecha a porta e Sabrina sente-se frustrada na curiosidade de saber onde ele estava indo, onde morava, com quem ele namorava. Inês desliga a televisão, vão para o quarto arrumar as coisas de Sabrina! Entram no quarto e observam a lua cheinha-cheinha. Sabrina para e imagina Andrea Doria seguindo pela rua e pensa: será que ele já tinha visto a lua?” (indício do instinto de feminilidade aflorando em Sabrina).

O próximo capítulo responde à pergunta que encerra este, sendo subdividido em fragmentos que apresentam os membros de outro grupo familiar.

4.2.1.6 A lua e...

Andrea Doria

A voz narradora inicia o capítulo, respondendo à pergunta que conclui o anterior e diz: “viu sim”. Andrea Doria caminha, vagarosamente, para aproveitar a luz da lua (indício do surgimento de um espaço de mudança) e pensa como Inês tinha sido boa em aceitar ensiná-lo a dançar, fazendo um preço de mãe para filho. Andrea está contente e, com o olho na lua, ensaia um passo de dança, imaginando o momento de dar a notícia ao⁷³

Rodolfo

Trata-se do pai de Andrea Doria que não aceita ter um filho dançarino. Por meio de um enquadramento mental o menino imagina os diálogos, as cenas e os gestos do pai quando souber das aulas. Ele pára na calçada para dar passagem ao conjunto dessas imagens e depois se dirige para a rua onde mora

Joel

O amigo e parceiro sexual de Andrea Doria. O menino caminha, formulando mentalmente como iria contar a novidade que começaria a dançar com Inês. Ele para na calçada, visualizando Joel: seis anos mais velho do que ele, riso irônico, mão apoiada no

---

⁷³ Interessante observar que nesse capítulo, a autora subdivide-o e como estratégia para apresentar os personagens do segundo núcleo familiar, conclui o fragmento com enunciados que são completados pelos subtítulos.

queixo, mecha pintada no cabelo e na mão um livro antagônico⁷⁴. Ele pensa como mostrar para Joel que não está querendo outra coisa com Inês, senão aprender a dançar. Quando já está chegando na esquina, dá meia-volta e vai para casa. A lua cheia resplandece no Largo da Sé, iluminando o histórico recanto da cidade. Ao atravessar o largo, Andrea Doria vê

Paloma e Leonardo

Sua mãe e seu tio (gêmeos) que conversam abraçados em um banco próximo ao chafariz. Aproxima-se e vai contar a novidade para eles. Paloma pergunta se ele já contou ao pai e o menino responde que não. A mãe informa-o que Joel telefonou, pedindo para que ele ligasse com urgência. Doria desvia o olhar, fica quieto por um instante, despede-se do tio Leonardo e vai embora. Paloma, grávida de oito meses de Betina, conversa com o irmão sobre o sobradão do século XVIII em frente à praça, que está prestes a ser demolido, por estar com a estrutura comprometida.

Paloma interrompe o assunto e desabafa com o irmão que o marido viu Andrea e Joel beijando-se na boca, enquanto pescavam no rio, prometeu-lhe dar uma surra e acusou-a de ter criado seu filho para ser *gay*, dando-lhe até um nome de mulher. Eles relembram que Andrea Doria era o nome de um lindo navio que conheceram quando, com 15 anos, viajaram para Gênova para visitar o avô. Não lhe ocorreu que alguém pudesse achar que esse era um nome feminino, mas o Rodolfo sempre a culpa por isso.

Paloma confia ao irmão que considerava o caso de Andrea com Joel, no início, apenas empolgação de ter um amigo mais velho, metido a intelectual, agora, entretanto, tinha virado uma perturbação para o filho, assim como o gosto pela dança tinha virado motivo de conflito com o pai, que sonhava vê-lo jogando futebol. Leonardo quer saber mais sobre Inês e a irmã informa que se trata de uma mulher vistosa que foi prostituta no Rio e agora dava aulas de dança. Ela era o assunto da cidade.

---

⁷⁴ Nova intervenção da voz narradora: “Um dia o Joel declarou pro Andrea Doria: eu sou um antagônico: daqui pra frente só vou ler livros antagônicos. Andrea Doria fez uma cara de incompreensão. E o Joel falou: Andrea, meu querido, para você me compreender melhor você tem que saber direitinho o que é antagônico; sobretudo no que se refere a ser antagônico ao SISTEMA. (E quando o Joel fala em sistema o corpo dele estremece todo, feito coisa que está tendo uma convulsão).”

De repente, seu semblante se fecha e ela confia ao irmão que não se entende mais com o marido, mas quando resolveu separar-se engravidou. Conta que o clima em sua casa estava insuportável e ela tem maus pressentimentos. Leonardo despede-se da irmã e volta para São Paulo onde mora.

4.2.1.7 Lembranças

Andrea Doria vai para a primeira aula de dança na casa de Inês. Sabrina abre a porta e coloca o som, ele tira o sapato e começam a dançar. Inês pede para Sabrina brincar com dona Gracinha, porque ela estava muito agitada. No quintal, a avó estendia suas lembranças no varal: “Neta, pendura o bilhete, estende o sapato, a pedra já secou”. Sabrina imita a avó e entra no seu devaneio. Já é noite, quando voltam para a sala e Sabrina pede para a tia explicar a doença da avó. A tia conta que ela dera para misturar acontecimentos reais com coisa inventada depois do suicídio de Maristela. Relata que seu pai abandonara dona Gracinha, Maristela e ela e para sobreviver começou a lavar roupa para fora, porque queria que as filhas estudassem, por isso, quando ela brinca, não está fingindo, está mesmo conferindo imaginariamente, o rol de roupas que lavou e passou durante a vida.

O rol

Sabrina aproxima-se da avó que estende os braços para entregar a roupa. A menina pergunta onde está o rol, dona Gracinha simula tirar algo do bolso e o entrega para a neta. Vão para a cozinha e ela continua a mímica, entrando no jogo. Só dentro da mais estreita e repetitiva mesmice dona Gracinha conseguia recordar fragmentos do passado e, quando recordava, acalmava-se.

Ela ficara assim pelo choque, quando vieram avisar que Maristela, linda, no alto dos seus 15 anos, tinha amarrado uma pedra no pescoço e se atirado no rio, deixando um bilhete que explicava o motivo de seu gesto. Maristela engravidara de um homem casado que não quis assumir a situação. Isso levou-a ao desespero por trair os sonhos de sua mãe de torná-

la professora. Enquanto Inês narra em *flashback* motivos e circunstâncias do suicídio de Maristela, Sabrina vai imaginando por enquadramentos cênicos como o fato ocorrera.

A instância narrativa retoma a efabulação, mostrando ao leitor que Sabrina relutou em pedir para a tia explicar por que sua mãe havia se suicidado, por medo de aborrecer a tia, pois pela primeira vez na vida ela experimentava o gosto que a liberdade tem. Ela percebia que a vida poderia também ser uma festa e que ser feliz era bom. Resolveu esperar tia Inês ter vontade de contar as histórias que ela queria ouvir.

Andrea Doria chega e a tia chama Sabrina para dançar com ele. Ambos se surpreendem com o jeito que a menina tem para a dança. Devia ser um dom de família pensa Inês. Depois da dança, na intimidade do quarto, a menina conta para a tia o que ocorrera na casa do seu Gonçalves e Inês confessa que também apaixonara-se por um cara que não prestava, largou os estudos, a casa e a mãe para ir embora com ele. Isso intensificou a doença de dona Gracinha.

Relembra também a história de seu pai que trabalhava em um sítio plantando flores, enquanto dona Gracinha lavava roupas para a família. Um dia, ele foi levar flores para o Rio, conheceu o mar e nunca mais voltou. Sozinha, Dona Gracinha foi, então, trabalhar no Rio, levando as duas filhas que se encantaram com o jeito carioca de viver. Maristela engravida, sai de casa, torna-se prostituta para sobreviver e, antes de suicidar-se, deixa a filha no orfanato com um bilhete: “Esta é a Sabrina. Sozinha no mundo. Cuidem dela pelo amor de Deus”.

Nesse momento, a voz narrativa esclarece que Inês e Dona Gracinha julgavam que Maristela havia levado a filha, quando atirou-se no rio, até que muito depois procuraram Marlene, amiga de Maristela, que contou que a menina havia sido deixada na casa dos órfãos.

Sabrina ouve fascinada as histórias de sua origem. Queria saber mais da tia Inês, mas a instância narrativa ressurgiu aqui para antecipar o assassinato de Inês no próximo capítulo⁷⁵. Naquela noite, Inês custa a dormir, lembrando o primeiro sapato de salto bem alto, preto e de verniz: Agora sim ela era mulher! O sapato foi se tornando cada vez mais alto, a blusa mais decotada e a pintura no rosto mais intensa. Inês sai de casa, torna-se

---

⁷⁵ Cf. BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006. “Mal podia imaginar que poucos dias depois ia saber de muita coisa, mas de maneira trágica, que era melhor não ter sabido [...]” p. 118.

prostituta agenciada por um malandro por quem se apaixonara e dona Gracinha, abandonada, enlouquece e é internada pela patroa em um asilo público para doentes mentais. Depois de alguns anos, quando Inês descobre que Sabrina está viva no orfanato, Inês deixa de ser prostituta, resgata dona Gracinha do asilo, volta para a cidadezinha de sua infância e vai reivindicar Sabrina junto à família Gonçalves. Seu intuito era reunir e reorganizar a família.

4.2.1.8 O assassino

Sabrina e dona Gracinha estão jantando na sala. A porta da rua aberta deixa entrar uma brisa fresca. O assassino entra e pergunta por tia Inês. Quando ela chega, assusta-se e pelo diálogo que mantém com o recém chegado, o leitor conhece a história da relação entre eles. Ele havia iniciado Inês na prostituição, no crime e nas drogas e agora vinha buscá-la para continuar explorando-a. Inês recusa-se a voltar com ele para esse mundo. Discutem, enquanto Sabrina e dona Gracinha presenciam tudo. A mãe entra em surto. Inês e o assassino agriem-se fisicamente, ela tenta pegar a arma que ele traz no paletó, ele desvia para Inês e dispara três tiros contra ela. Os quatro ficam imóveis. O corpo no chão. O assassino foge. Sabrina se movimenta em câmera lenta e constata: tia Inês está morta, perdida para sempre.

4.2.1.9 Betina

A instância narrativa desloca-se para o outro núcleo familiar: o de Paloma e Rodolfo, pais de Andrea Doria. Por um telefonema de Leonardo à irmã Paloma, o leitor fica sabendo que o parto havia se complicado, pois Paloma insistia em ter um parto normal, contrariando o marido que insistia para que ela fizesse cesariana. Betina nasce, mas justamente nessa hora explode um caldeirão de gás próximo de onde estavam. Paredes caem, pessoas correm, pânico geral. Quando o médico retorna, Betina já havia morrido. Rodolfo culpa Paloma. Leonardo fica sem dizer nada do outro lado da linha.

4.2.1.10 Outra vez no banco do Largo da Sé

Leonardo vai visitar Paloma e, no banco do Largo da Sé, conversam sobre o histórico sobrado que já foi derrubado para que fosse construído no local um espigão. A conversa com o irmão desloca-se por vários assuntos: da destruição do casarão para a morte de Betina, para a relação esfacelada e pontuada por silêncios rancorosos com o marido, para a perturbação em que Andrea Doria estava mergulhado, desde que começou a se envolver com Joel e para a possibilidade de reagir e mudar o rumo dos fatos. Entre esses assuntos, Paloma conta a tragédia que ocorreu com a família de Sabrina. Falam da menina com carinhosa simpatia, depois de a terem conhecido, porque Andrea Doria levou-a para almoçar em sua casa e apresentou-a a mãe.

Por quê?

Novamente, a instância narrativa separa essa indagação do corpo do texto como um sub-ítem do capítulo e responde à pergunta como estratégia discursiva que permite esclarecer fatos da trama. “Porque era sábado e não havia aula”. Na sexta-feira, Andrea Doria discutira com Joel, pondo em dúvida o seu amor e acusando-o de só se interessar por sexo e pelos seus livros. Andrea arrependido corre atrás dele que se recusa a ouvi-lo, dizendo que se por acaso resolvesse perdôá-lo iria encontrá-lo na manhã seguinte, às nove horas, à beira do rio, de onde não se avista mais a cidade, “[...] lugar com tanta largueza e capinzal que se torna esconderijo ideal para casais que querem se deitar no mato [...]”⁷⁶

Andrea Doria vai a esse encontro, com a imaginação fabricando cena atrás de cena sobre o que poderia acontecer, mas Joel não vem. De repente, vê o açougueiro e Sabrina, com expressão séria, sainha muito curta e com o sapato de salto bem alto que Inês usava para dançar. Os dois somem entre as moitas que se adensavam, pois o mato era mais alto. Andrea, instintivamente, recua e se esconde. Quando voltam, Andrea observa incrédulo

---

⁷⁶ Cf. BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006. p. 156.

Sabrina, cobrando trinta reais pelo ato e a vê, com os olhos perdidos, sentar-se à beira do rio, tirar o sapato de salto e guardar o dinheiro nele (da mesma forma que tia Inês fazia). A menina imóvel olha fixamente para a correnteza, até Andrea puxá-la pelo cabelo.

Os dois conversam e ela conta que, depois da morte da tia, o dinheiro acabou e ela precisava levar comida para alimentar a avó. Andrea Doria argumenta que ela é muito pequena para cuidar da avó sozinha e Sabrina se zanga com o que ele diz e com a atitude dos vizinhos que se movimentam para internar a avó em um asilo e para mandá-la de volta ao orfanato. Ela diz que prefere seguir o exemplo da mãe e atirar-se no rio, levando também sua avó. Sabrina vai embora, mas o menino corre atrás dela e a convida para almoçar em sua casa.

A voz narrativa desloca novamente a cena para Paloma e Leonardo conversando no banco diante do casarão destruído. Paloma vai preparar o jantar e deixa Leonardo, que vai pernoitar em sua casa, imerso em seus pensamentos. Andrea Doria chega para chamar o tio para jantar e os dois conversam sobre a morte de Betina, sobre o talento de Sabrina para dançar, sobre seu sonho de tornar-se dançarino, sobre como ele conheceu Joel, sobre as crises dessa relação, sobre como Leonardo foi para São Paulo, casou-se com Marina e abriu sua empresa e sobre suas dúvidas quanto à própria sexualidade. “Eu sei lá se eu sou *gay* ou sou o quê?”. Conta que continua dançando com Sabrina, mesmo sem Inês para ensiná-lo. Leonardo promete que, no dia seguinte, irá com ele assistir a uma sessão de dança, depois que voltar da reunião com o prefeito sobre a demolição do sobrado.

4.2.1.11 Novos caminhos

Durante o jantar, Leonardo expõe seu plano de embargar a construção do espigão para suavizar o crime da demolição do sobradão, um símbolo da memória histórica da cidade e transformá-lo em um espaço de educação ambiental e cultural que reunisse, sob a forma de exposição permanente, a flora típica da região.

Paloma e Andrea observam o discurso entusiasmados, enquanto Rodolfo balança a cabeça, esboçando um sorriso. Diante da reação incrédula do cunhado em relação à política, Leonardo diz que é preciso lutar e cobrar dos políticos ações afirmativas para a melhoria

cultural e econômica do país. Naquela noite, Andrea dormiu com a sensação gostosa de que, depois daquela conversa de homem para homem com o tio, ele ganhara um amigo.

No dia seguinte, durante o almoço, a curiosidade era grande para saber do resultado da reunião na prefeitura. Leonardo conta que será preciso coletar adesões dos moradores da cidade em favor do projeto. O sobrinho e a irmã prontificam-se em ajudar e Rodolfo, indiferente, diz considerar ingenuidade pensar que a obra será embargada por uma ideia. Leonardo responde que talvez seja mais ingênuo ainda não saber avaliar o alcance que pode ter uma ideia. O tempo do almoço é encurtado e Paloma, Leonardo e Andrea Doria dirigem-se à casa de Sabrina. Encontram a menina dançando com a avó. A menina os recebe intimidada. Dona Gracinha envolve-os em seu devaneio, mostrando o varal e a roupa que havia chegado para ela lavar. Bastou Sabrina começar a dançar com Andrea, para Leonardo e a irmã trocarem um significativo olhar. Observavam os gestos ágeis e graciosos de Sabrina e a alegria e espontaneidade dos gestos de Andrea. Saem da casa amarela, sem trocar palavra, deixando o par ainda dançando.

Atravessam o Largo e, em um acordo tácito, buscam o banco que fora cúmplice de tantas conversas e confissões. Leonardo percebe que a depressão da irmã diminuirá e prepara-se para voltar a São Paulo. Antes de partir, ele diz que se algum dia ela e o Andrea quisessem trabalhar, ele e Marina os empregariam em sua empresa. Andam até o carro, ele liga o motor e como se tivesse se lembrado de algo importante pára repentinamente e diz que se ela resolvesse adotar Sabrina e dona Gracinha, ele a apoiaria. Paloma fica parada sem nenhuma reação. Vai para casa, entra no quarto e senta-se na poltrona de couro (que fora da mãe), ruminando as palavras de Leonardo.

4.2.1.12 Conversa de mulher para mulher

Volta e meia Paloma fazia reviver, na lembrança, o quadro da visita que fizera à casa amarela. Um dia, inventa um pretexto e retorna, levando panquecas para dona Gracinha. Sabrina recebe-a com um pé calçado no sapato de salto e o outro descalço, segurando um batom e aprontando-se para sair (indícios do conflito entre a identidade infantil que empresta valores do universo adulto, como o sexo, para sobreviver).

A avó dormia e Andrea já havia saído para encontrar-se com Joel na biblioteca. Sabrina acorda a avó e sentam-se para comer as panquecas com voracidade. Conversam sobre a dança e sobre Andrea Doria. Sua fisionomia vai se fechando, quando ela conta que o amigo gosta de sua dança, mas não do que ela é. Paloma pergunta, então, o que ela é e obtém como pronta resposta: “Putá, ué”. Essa colocação assusta Paloma que vai se indignando ainda mais, quando a menina conta o que vinha fazendo para sobreviver depois da morte da tia. Paloma, com os olhos cheios de lágrimas, não consegue desviá-los do sapato que Sabrina calça, enquanto ouve sua saga. Ela confia que tanto Inês quanto sua mãe viraram puta. A voz se quebra de vez, diante da ponderação da menina que considera que esse negócio é de família é sua sina familiar.

Sabrina explica que coloca o sapato de salto não só para fazer seus programas, mas também para não parecer mais tão criança, com medo de ser mandada pela vizinhança para o orfanato e a avó para o asilo. Antes de ir embora, Paloma faz um trato com a menina, pedindo que toda vez que ela precisasse de dinheiro para comida ou algo importante, ao invés de procurar os 30 reais na rua, ela a avisaria e receberia um pagamento, em troca das sessões de dança com Andrea Doria. Uma expressão de contentamento explode no rosto da menina. Selam o trato com um abraço e a nova amiga vai embora.

4.2.1.13 Sim: novos caminhos

Paloma começa a fazer suas tarefas mecanicamente e a passar horas a fio sentada na poltrona que fora da mãe, imersa em um profundo diálogo interior. Andrea e Rodolfo olham para ela cismados. A situação torna-se mais aguda, quando um antigo namorado de Paloma, no posto de combustível de Rodolfo, resolve comentar com um amigo, em voz suficientemente alta para que Rodolfo ouvisse, que Joel estava morrendo de paixão pelo Andrea Doria e que eles tinham sido vistos saindo juntos da biblioteca e sumindo lá pelos lados do rio.

Quando Andrea chega, a cena de violência tem seu início. Rodolfo pega o chicote (que fora do seu avô), indício do preconceito que é transmitido de geração para geração, e investe contra o filho “pra você deixar de ser um fresco”. Paloma interfere e Rodolfo sai

batendo a porta. Nos dias seguintes, pai e filho evitam se encontrar e tudo vai-se acomodando de novo. É possível que tudo continuasse assim, se não fosse a visita de

dona Estefânia

Uma senhora de olhar sisudo, saia cinzenta, blusa branca de *petit pois* e guarda-chuva de biqueira comprida toca a campainha, Paloma atende. Era dona Estefânia que trazia um abaixo-assinado para ser anexado a outros documentos, já providenciados em cartório, que iriam permitir a remoção de Sabrina para o orfanato e de dona Gracinha para um asilo. Sem nenhum gesto, Paloma olha o documento e diz que vai pensar e que não podia atendê-la, pois precisava sair.

Paloma volta para o quarto de dormir e senta-se na poltrona de couro, companheira diária de sua mãe, que herdara junto como a casa onde morava. Era nela que Paloma se aconchegava nas longas conversas que travava consigo mesma. De olho perdido, o braço apoiado e as mãos alisando distraídas o couro marrom, ela passeava por suas dúvidas que, nos últimos dias, crescera muito. Lembrava que, no dia anterior, levara uma broa de milho à casa amarela, sendo recebida com palmas. Já familiarizada com o ambiente, vai buscar uma faca na cozinha, quando Sabrina lhe confidencia que o açougueiro havia feito nova investida e que ela recusara.

Na poltrona de couro, perdida em seus pensamentos, ouve Rodolfo chegar, reclamando pelo jantar. Ela responde que há a comida que havia sobrado do almoço e que ele deveria aquecê-la. Discutem a relação entre eles e Paloma comunica, abruptamente, ao marido que pretende adotar uma criança ou talvez até duas. Rodolfo levanta-se, desmancha a cena e é informado de que se trata de Sabrina e sua avó. Ele explode sua raiva, esbravejando e acusando-a de que além de estimular o filho a ser *gay*, agora ela queria também “trazer uma puta (E vai ser sempre)”⁷⁷ para morar em sua casa. Entre gritos e discussões, Paloma lembra que seu irmão abraça mão de sua parte na herança, para deixar para ela a casa que fora dos pais e que se ele quisesse continuar morando ali, deveria acabar com as cenas de violência. Rodolfo sai e vai jantar em um bar. Andrea, que estava no

---

⁷⁷ Cf. BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006. p. 241.

quarto estudando e ouvira tudo, aproxima-se da mãe, abraça-a e empenha solidariedade ao seu ato corajoso. Andrea Doria imagina a alegria de Sabrina, quando soubesse da decisão de Paloma.

Pra você que me lê

Como já foi discutido anteriormente⁷⁸, antes de concluir a voz narrativa interrompe a efabulação e a instância do escritor conversa com o leitor e, metatextualmente, explica como o livro foi concebido e em quais circunstâncias, além de mostrar que o capítulo final sofreu forte influência do personagem do professor do livro **Aula de inglês**, que a fez enquadrar os personagens de **Sapato de salto** em “[...] fotos mentais, buscando, na expressão fisionômica de cada um (muito mais do que nos diálogos) o desfecho pra minha história [...]” (BOJUNGA, 2006, p. 256). Essa explicação justifica o título do capítulo final, “Expressões” e a recorrente estratégia narrativa de descrever as expressões fisionômicas, sobretudo a dos olhos dos personagens durante todo o livro.

4.2.1.14 Expressões

Na casa amarela

Paloma e Andrea vão juntos para a sessão de dança e contam para Sabrina seu plano de adoção. A princípio, nada no rosto da menina se mexia. Depois, a testa franzida, o olho estreito, procurando o olho de Andrea Doria para encontrá-lo rindo e fazendo que sim com a cabeça. A menina abre um grande sorriso e o olho desata a brilhar, transbordando de lágrimas. Paloma estática permanece fascinada com a alegria da menina. De repente a expressão de Sabrina torna-se fechada, nublada. Qual seria o destino de dona Gracinha? Paloma a tranquiliza, dizendo que a avó também seria adotada e que, se não desse certo, ela

---

⁷⁸ Cf. capítulo 4.2 desta pesquisa.

arrumaria um bom lugar para ela. Sabrina levanta-se em um pulo, abraça a todos e desata a dançar, celebrando a nova estação da vida que iria começar.

Na soleira da porta

Paloma procura dona Estefânia para devolver o abaixo-assinado. O olhar e o sorriso dela transbordam aprovação, até ela perceber que o documento referia-se ao embargo do espigão para preservar a harmonia do Largo da Sé. A expressão se modifica: o olho se fecha e a cabeça faz que não. A expressão é de incompreensão. Ela cobra a assinatura da lista que havia deixado com Paloma, quando é informada que Sabrina e a avó serão adotadas por ela. Imóvel na soleira, dona Estefânia exibe uma expressão que alterna incredulidade e revolta e depois olha para o céu na esperança de encontrar conforto por lá.

No açougue

Paloma procura o açougueiro Orlando, para colher sua assinatura a favor do embargo do espigão do Largo da Sé. Quanto mais entusiasmada Paloma explicava sua causa, mais sem expressão o rosto dele ficava. Assinou a petição, explicando o motivo: “Falaram que vai ter uma moderna seção de carnes no supermercado do espigão: é ruim pro meu açougue”⁷⁹. Paloma sai despede-se, mas resolve voltar para informá-lo de que pretende adotar Sabrina e sua avó. Eles entreolham-se. No olhar de Paloma: expectativa. No olhar de Orlando: nada.

No largo da Sé

Paloma ia atravessando o Largo, quando encontrou Joel. Ela explica que está recolhendo assinaturas para embargar a obra, mostrando-lhe a importância do Largo para

---

⁷⁹ Cf. BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006. p. 264.

preservar a memória histórica do lugar. A expressão de Joel denota entusiasmo. Ele tira a caneta do bolso e assina a petição, dizendo que livrar-se do espigão é comparável a livrar-se do “outro besteiro”: a demolição do casarão. Segue seu caminho, levando o costumeiro ar arrogante, mas agora com um sorriso não zombeteiro.

Na poltrona de couro

Paloma entra no quarto e vê Rodolfo arrumando sua mala. Senta-se na poltrona de couro. Sua expressão é de interrogação. Ele comunica que está saindo de casa e indo para um hotel, porque Paloma levou Sabrina e a avó para morar lá. Entreolham-se e à medida que uma expressão doída aparece no rosto de Paloma, em Rodolfo, a expressão de desprezo vai sendo substituída pela de estranheza. A cena silenciosa é quebrada pela fala de Rodolfo: “Deixa baixar a poeira disso tudo pra gente ver como é que fica, não é?”⁸⁰ Paloma confirma, Rodolfo pega a mala e vai embora. Ela não se move, a expressão não se altera enquanto a mão afaga devagar o braço da poltrona de couro.

4.3 Análise das violências singulares em “Sapato de salto”

Em nenhum caminho da sua história [...] os homens passeiam nus. Precisam de “fatos”, de signos e imagens, de gestos e figuras, a fim de se comunicarem entre si e se reconhecerem ao longo do caminho.⁸¹

Imagens, símbolos, gestos, olhares e expressões veiculadas pelo signo literário podem iluminar e, por vezes, ocultar os conflitos e as estratégias que as violências singulares imprimem às experiências vividas por Sabrina, a protagonista de **Sapato de salto**, na trajetória de construção de sua identidade. A menina abandonada teve sua história

⁸⁰ Cf. BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006. p. 270.

⁸¹ Cf. BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 321.

subtraída por quase 11 anos, quando foi abandonada na Casa de Menor, tornando-se uma estrangeira para si própria. Dessa condição nômade nasce sua viagem de descoberta que vai tornar possível entendê-la emoldurada pelo conceito de devir-criança (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 41 et seq.), exatamente como ocorreu com o herói de **As aventuras de Ngunga**.

Para os autores, é possível pensar a infância em duas direções, contrapondo história (*chrónos*) processual, sequencial e devir (*aión*) como fruição, ordem das experiências e sensações, cada qual com a sua temporalidade específica. (apud KOHAN, 2007, p. 86). A infância do *chrónos* é o reino da história de cada um, da continuidade, das condições e efeitos de experiências, dos acontecimentos e das etapas do desenvolvimento. É o palco que abriga as contradições, as tradições e os modelos aos quais a infância se amolda, enquanto ser-no-mundo acompanhada de seus estatutos, legislações, diretrizes e conselhos.

A outra infância – a do devir-criança – instaura outra temporalidade: a do *aión*. Nela, a infância é entendida como intensidade da experiência vivida, como acontecimento, como resistência, como ruptura com a história e como criação.

É a infância que interrompe a história [...] numa linha de fuga, num detalhe. [...] o devir não é imitar, assimilar-se, fazer como um modelo [...] é um encontro entre duas pessoas, acontecimentos, ideias, entidades, multiplicidades, que provoca uma terceira coisa entre ambas, algo sem passado, presente ou futuro; algo sem temporalidade cronológica, mas com geografia, com intensidade e direção próprias. (DELEUZE; PARNET, 1988, p. 10-15, apud KOHAN, 2007, p. 95).

Essas duas temporalidades não se excluem, ao contrário, encontram-se imbricadas no universo literário de Lygia Bojunga e, em especial, na obra focalizada. Elas se cruzam nos dois planos de efabulação.

No plano horizontal, é apresentada a saga da família Oliveira (Sabrina, Inês, Maristela e Maria da Graça) que se cruza com os dois outros núcleos familiares: o do seu Gonçalves e o de Andrea Doria constituído por, Paloma, Rodolfo e Leonardo. Nesse espaço ficcional, apreende-se a sequência de fatos vividos pelos personagens e, embora não haja uma sequência linear nessa apresentação, graças aos recorrentes *flashbacks* instaurados pela

instância narrativa em terceira pessoa, que é onisciente, observa-se uma unidade sequencial que permite ao leitor resgatar a biografia da protagonista. Trata-se da temporalidade cronológica da efabulação que apresenta o passado de Sabrina, definindo e justificando o seu presente e traçando o desenho do seu futuro.

No plano vertical da efabulação, insinua-se outra temporalidade: a do tempo aiônico, quando a instância narrativa volta-se para os conflitos interiores dos personagens que se rebelam contra o que está instituído, encontram-se e reconhecem-se. Tempo da fuga do controle e da repetição dos modelos existentes, que insistem da mesmice, impelindo os sujeitos a uma viagem da autodescoberta.

Sabrina parte para essa incômoda (mas necessária) viagem imersa em um processo psicossocial, pontuado pela experiência da interrogação, da incerteza e da fratura das próprias experiências vividas com o outro.

É possível recuperar o itinerário da pequena Sabrina, em sua busca ontológica para descobrir quem ela é, por meio de um movimento interpretativo indiciário, vale dizer, pela seleção de signos que possam funcionar como imagens ou situações simbólicas que dão corporeidade/concretude às diferentes violências que a efabulação sustenta. Assim, sem desconsiderar as grandes categorias analíticas, busca-se evidenciar como as “[...] miudezas materiais [...]” (GINZBURG, 1989, p. 171), isto é, os elementos residuais, os imperceptíveis indícios que aparecem diluídos na trama narrativa podem conduzir a uma compreensão mais verticalizada da obra literária.

No primeiro capítulo, Sabrina, então com 10 anos, passa por um rito de iniciação. Sai do orfanato onde fora abandonada e vai para o primeiro núcleo familiar que conhece, servir como babá. Logo, é envolvida em uma teia complexa de relações sociais. Interessante observar que Sabrina chega com e como um embrulho “Era um embrulho pequeno, era um papel de jornal, era um barbante emendado.” (BOJUNGA, 2006, p. 9).

Essa imagem residual é intensificada quando descrita a situação em que ela foi deixada no orfanato “Ela era recém nascida quando largaram ela lá. Embrulhada num pano. Com um bilhete na barriga, dizendo que a criança não tinha ninguém por ela.” (BOJUNGA, 2006, p. 30).

A reificação de Sabrina é clara. Ela entrara como um embrulho não identificado e saía como e com um embrulho igualmente anônimo. Esses indícios remetem o leitor à

prática de exposição das crianças, termo genérico utilizado para designar crianças abandonadas ou expostas à roda, um cilindro de madeira, incrustado em uma parede de pedra, presa por um eixo que a fazia girar e por onde eram introduzidas as crianças em caixas, com bilhetes que as identificavam. Após um giro, tocava-se uma sineta para que a rodeira soubesse que uma criança havia sido deixada, sem que pudesse ser reconhecida (CORAZZA, 2000, p. 70). Tal prática social, com origem na Antiguidade, manteve-se *mutatis mutandis* até o século XX. A “Roda” do Rio de Janeiro foi fechada somente em 1938 e as de São Paulo e Salvador em 1950; sendo as últimas do gênero existentes no mundo ocidental⁸².

Assim, a Roda teria por objetivo evitar o aborto e o infanticídio e serviu, ao longo da sua história, para proteger a honra das famílias cujas filhas engravidavam fora do casamento. Torna-se, assim, literatizada a violência institucional que transforma Sabrina em um objeto anônimo próprio a suscitar compaixão, pela referência ao indício “embrulho”.

A internação de Sabrina produziu não apenas o seu recolhimento como objeto (embrulho), mas gerou também um estranhamento em relação à figura familiar no cotidiano. Os gestos e mecanismos institucionais privaram a menina da sensação de pertencimento. Ao acolhê-la, alteraram sua rota e o seu rosto no cenário social, tornaram-na uma estrangeira, ali mesmo onde ninguém a pressentira ou a enxergara em sua individualidade.

No primeiro núcleo familiar dos Gonçalves, Sabrina julga ter encontrado uma referência familiar, inicia sua jornada e tenta amoldar-se à nova situação. Desvela-se em seus afazeres, cuidando da casa e dos filhos de dona Matilde e seu Gonçalves. A menina vê nele o pai que julgava ter encontrado. Preconceituosa e fria, Matilde a trata ríspidamente como serviçal, enquanto o marido, progressivamente, vai seduzindo-a com presentinhos até estuprá-la.

---

⁸² Cf. CORAZZA, Sandra Mara. **História da infância sem fim**. Rio Grande do Sul: Ed. UNIJUÍ, 2000. “Com exceção da Roda de Porto Alegre, os expostos nas treze rodas existentes no Brasil foram, em sua grande maioria, filhos e filhas de escravos que tendo sido ali abandonados, passavam a gozar da condição de ‘libertos’”. (p. 79).

Sexualizam-se a alma e o corpo da pequena Sabrina, transformando-a em uma mercadoria, em um objeto de consumo. Sua utilidade é determinada pelo seu valor-de-uso⁸³ que para dona Matilde assume o valor de agente do trabalho doméstico e para seu Gonçalves o de objeto sexual.

Nessas relações sociais, Sabrina vai desvelando o mundo por meio das experiências que lhe são impostas pelas circunstâncias, incorporando formas de comportamento social como se fossem, originariamente, seus. Os presentinhos dados por seu Gonçalves seguem uma escalada progressiva: balas, sabonete, bombom, caixa de lápis de cor, fruta cristalizada, revista em quadrinhos, lenço, calcinha de renda e dinheirinho “E, na outra noite, quando o seu Gonçalves já ia saindo: - Ei!! e o dinheirinho?” (BOJUNGA, 2006, p. 26).

Esse tornou-se o “segredo azul fraquinho” entre Sabrina e seu Gonçalves que ao começar a dar aulas para ela, à noite, pediu que ela escrevesse uma frase com a palavra segredo: “– O segredo é azul fraquinho. Seu Gonçalves ficou parado, interpretando a frase de olho fechado”. (BOJUNGA, 2006, p. 18).

Essa imagem remete o leitor à ideia de um vazio acumulado, pela fuga da cor que desmaterializou o real e descoloriu seu sonho de ter uma família. O segredo era na realidade o outro lado do espelho, pois levava Sabrina a enxergar-se como coisa pelos olhos do outro.

Outro indício da violência materializada pelo signo literário que aparece nesse núcleo de relações sociais é apresentado no fragmento:

E o grande segredo passou a animar a vida dele e botar sombra nos dias dela; e de noite, tudo que é noite, a mesma tensão: ele hoje vem? O olho hipnotizado pela maçaneta redonda, de louça branca, o coração batendo assustado. Foi se esquecendo de prestar atenção no estudo, foi se esquecendo de pensar que cor era isso e aquilo, nunca mais desenhou. (BOJUNGA, 2006, p. 21).

Eis a primeira imersão de Sabrina no tempo aiônico da experiência partida que emoldura uma criança violentada pelo abuso sexual, pelo abandono, pela violência

---

⁸³ Cf. CORAZZA, Sandra Mara. **História da infância sem fim**. Rio Grande do Sul: Ed. UNIJUÍ, 2000. p. 209. Conceito de mais-valia retirado de Karl Marx e aplicado à infância, para representar o valor de uso que a criança pode assumir nos mais variados contextos.

doméstica, pelo anonimato, pela mais valia, pela neurotização esquizofrênica da vida (in)familiar, pela impossibilidade de construção de sua identidade e de viver sua temporalidade cronológica, o que poderia conduzi-la na direção de uma maturidade que se apoiaria no equilíbrio.

Essa expropriação do território infantil aparece metaforizada na imagem indiciária da maçaneta redonda que Sabrina temia ver girar. Interessante ressaltar que o termo maçaneta vem do radical latino *maçan* + *eta*, do latim *matiana*, para designar os puxadores utilizados para abrir portas e janelas. A origem está ligada, portanto, pela analogia, à ideia de pequena maçã. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), a maçã é simbolicamente utilizada em diferentes sentidos, entre eles ao formato do órgão reprodutor feminino e também aos

[...] desejos terrestres ou complacência em relação a esses desejos [...] A advertência divina dá a conhecer ao homem essas duas direções e o faz optar entre a vida dos desejos terrestres e a espiritualidade. A maçã seria o símbolo desse conhecimento e a colocação de uma necessidade: a de escolher. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 573).

Considerando-se a porta como símbolo de local de passagem entre o conhecido e o desconhecido e acesso à revelação, a maçaneta é o instrumental que permite atravessá-la. A maçaneta assusta e agride Sabrina, por ser elemento que abre passagem para o abuso sexual, para a racionalização precoce da relação de troca, para a supressão do seu imaginário e para o empobrecimento de seus sentimentos infantis. Trata-se do portal que a insere, à força, no universo adulto.

Outras formas de violência física compõem as cenas que emolduram o rito de iniciação por que passou Sabrina, nesse primeiro núcleo social “[...] Gonçalves entrou no quarto e abraçou a Sabrina. Ela quis contar que apanhava, mas deu medo de, contando, apanhar ainda mais. Desatou a chorar [...]” (BOJUNGA, 2006, p. 25).

Matilde, caracterizada metonimicamente por seu chinelo de salto com pompom, descobre a traição do marido, mas finge não saber de nada. Vinga-se atribuindo trabalhos cada vez mais pesados à menina e surrando-a, quando a via descansando. Tal situação é explicitada, quando Sabrina vai se despedir dela para ir embora com sua tia e, quando se

aproxima para dar-lhe um beijo de despedida recebe em troca uma bofetada: “É para você não se esquecer que eu não vou me esquecer. – E bateu a porta com a mesma força da bofetada”. (BOJUNGA, 2006, p. 36).

Subordinada à força e ao autoritarismo dos adultos com quem conviveu, Sabrina sai dessa primeira experiência fragmentada. A degradação aprendida com os Gonçalves soma-se à experiência de estrangeiridade acumulada nos dez anos de orfanato, transformando-a. Ela aprende que tudo tem um preço e que, na contrapartida, encontra-se o repúdio social que é punido com a agressão física.

Se o grupo social responsável pelo rito de passagem de Sabrina frustrou-lhe a expectativa de ter uma saudável relação familiar, a esperança se recompõe ao ser resgatada por sua tia Inês, irmã da mãe suicida.

A viagem de reconstrução da sua história tem início e ela passa a viver em uma cidade do interior do Rio de Janeiro, na casa amarela, com sua tia, Inês Maria de Oliveira, e sua avó, Maria da Graça de Oliveira. Pela primeira vez torna-se possível reverter sua comunicação obliterada com o passado pela ruptura biográfica e assumir um sobrenome. É sua primeira experiência de pertencimento a um grupo social ao qual está ligada por laços consanguíneos.

O passado da família de Sabrina vai sendo gradativamente reconstruído por tia Inês, em um tecido bordado por suas lembranças. Maristela Oliveira, sua mãe, engravidara aos 14 e, abandonada, sai da casa de dona Gracinha envergonhada por frustrar os sonhos da mãe de torná-la professora. Prostitui-se para sobreviver e, após o nascimento de Sabrina, abandona-a na Casa do Menor Abandonado e suicida-se. Inês Maria de Oliveira, sua tia, à época com 17 anos, apaixona-se por um homem que a leva às drogas e à prostituição. Também sai de casa, abandonando dona Gracinha à própria sorte. Dona Maria da Graça de Oliveira, abandonada pelo marido, lavava e passava roupa para concretizar o sonho de tornar Maristela professora e Inês bailarina. Pelas sucessivas perdas que sofre dona Gracinha vai refugiar-se no tempo aiônico que gera a incomunicabilidade da loucura, organizando, nesse território, as imagens indiciárias extraídas do real, sapato, pedra, bilhete, Maristela, mar, em um varal imaginário, com o qual ela pode brincar de cabra-cega e obliterar a comunicação com o passado e com a realidade. Inês é a agente da tentativa de (re)construção deste segundo núcleo familiar.

Julgando estar morto o homem por quem se apaixonara, ela se livra das drogas, resolve tirar dona Gracinha do asilo, volta para a cidadezinha de sua infância, transformando-se em professora de dança, e resgata a sobrinha da casa dos Gonçalves.

Esse é o quadro familiar que emoldura a segunda experiência de enraizamento de Sabrina. Trata-se do cenário que vai compor as peças de seu processo de individualização, pela transmissão de hábitos, de valores, de padrões de comportamento pela reprodução ideológica. É dele que o devir-criança instaurado em Sabrina se alimenta, procurando indícios com os quais possa indentificar-se. Tal qual a tia, adora dançar, porque a permite exercitar a infância no *chrónos* de sua história. Já na relação com a avó, deixa-se conduzir pela temporalidade aiônica que interrompe a história, permitindo que ela seja a criança que realmente o é. Nesse relacionamento, valores são internalizados por signos ideológicos que capturam, indiciariamente, as imagens literatizadas desse percurso.

A respeito da natureza do signo ideológico cabe lembrar a posição de Bakhtin (1992) para o qual

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor ou como outra coisa qualquer. (BAKHTIN, 1992, p. 33).

Talvez seja o sapato o signo ideológico mais recorrente da obra analisada. Ele é o responsável, na trama ficcional, pela ligação entre os dois universos: o infantil e o adulto. Ele está presente não só no título que dá nome à obra, como também permeia todos os grupos sociais com os quais Sabrina se relaciona em sua viagem de busca pela identidade. A medida do salto remete à medida do quanto Sabrina perde de sua infância. Quanto mais alto o salto, menos infância Sabrina pode usufruir.

Entre os inúmeros significados registrados pelo dicionário de símbolos⁸⁴, encontra-se a imagem do sapato associada, nas tradições ocidentais, ao símbolo do viajante e como sinal indiciário da identidade de quem o utiliza.

---

⁸⁴ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 11. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997. p. 802.

O sapato de Cinderela, na sua primeira versão, que remonta a Elieno, orador e narrador romano do século III, confirma essa identificação do sapato com a pessoa. Quando uma cortesã, Rodopis tomava banho, uma águia roubou-lhe a sandália e levou-a ao faraó. Este, impressionado com a delicadeza do pé, fez com que procurassem a jovem por todo lugar; ela foi encontrada e ele a desposou. Da mesma forma, o sapato que Cinderela abandonou no palácio do príncipe quando fugiu, à meia noite, identificava-se com a moça. Grande foi a surpresa, quando Cinderela tirou do bolso o sinal de reconhecimento, a prova irrefutável, o outro sapatinho que colocou no pé; a prova da identidade da pessoa. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 802).

Torna-se possível identificar essas duas dimensões simbólicas na obra de Lygia Bojunga em várias passagens, inseridas na tessitura da narrativa.

Metonimicamente, o sapato é personificado e utilizado para compor a cena em que dona Matilde descobre o relacionamento sexual do marido com Sabrina.

O coração, adoidado, desatou a martelar no ouvido, se misturando com os gemidos de seu Gonçalves. Um chinelo de salto (e pompom) entrou sorrateiro na faixa de luz. Parou. Sabrina quis abafar as palavras que explodiam do seu Gonçalves, mas estava paralisada de medo. O chinelo também: paralisado [...], Lá pelas tantas o chinelo desgrudou do chão. E a tira de luz se apagou. (BOJUNGA, 2006, p. 23).

Interessante observar que o chinelo de salto e pompom, utilizado para identificar Matilde, leva o leitor a ver o salto como indício que caracteriza o universo adulto e o pompom como indício que pode confirmar a ideia da situação doméstica da estrutura familiar em que a cena está inserida.

Mais adiante, o sapato de salto funcionará novamente como um elemento indiciário que, ao lado de outros elementos, também caracteriza Inês, quando vai resgatar a sobrinha:

- Sabia que, além do resto, a senhora é muito folgada?

- Que resto, hein?

Dessa vez a dona Matilde olhou ostensivamente o decote ousado, a coxa forçando a saia justa, o sapato de salto e só disse:

Humm!. (BOJUNGA, 2006, p. 32, grifo nosso).

Também dona Gracinha não escapa desse processo metonímico de identificação. Sua falta de lucidez é associada ao sapato que usa: “Vestido de alça: algodão de florzinha. Até o joelho. Sandália de dedo que, não se sabe por que, um pé era vermelho e o outro verde”. (Id. Ibid., 2006, p. 48).

Em seus sonhos idílicos, a tresloucada senhora vê Sabrina como sua boneca e como tal quer vesti-la:

- Mas eu vou vestir ela diferente, viu, Inesinha? Que feio é esse tênis que botaram no pé dela! E que calça desbotada. Não, não gosto disso. Vou botar no pé dela sapato de pulseirinha. E vestido de tafetá cor-de-rosa. Ela ainda vai ficar mais lindinha. (BOJUNGA, 2006, p. 50, grifo nosso).

A iniciação de Inês em direção à prostituição é também indiciariamente pontuada pela imagem do primeiro sapato de salto de verniz, de salto bem alto que ela comprou. Tinha início seu triste e decadente caminho:

A dona Gracinha se espantou:

- Que tanto salto é esse, menina?

- Menina não, senhora! Menina não usa salto assim. – Foi dançar na frente do espelho, pra se admirar em cima do salto. – Agora sim, sou mulher! (BOJUNGA, 2006, p. 119).

De dançarina à prostituta: bastou um pequeno pulo (para não confundir o leitor utilizando salto). Inês conhece o seu algoz, o malandro que a introduz nas drogas e que, anos depois, iria assassiná-la. Toda sua trajetória pelo mundo degradado da criminalidade é metaforizada pelos sapatos utilizados em diferentes situações.

A lembrança de tia Inês deu marcha-à-ré: depois foi percorrendo outros sapatos...sandálias...chinelos...até se deter numa sandália vermelha de salto estilete, que tinha uma flor aplicada na altura do peito do pé. (BOJUNGA, 2006, p. 123).

À medida que Sabrina conhece a história de sua família e a sua própria, ela vai internalizando esses emblemas e sinais. É de pé no chão, sem marcas e livre das pressões

sociais, entretanto, que ela encontra na dança seu espaço de libertação e de celebração da vida.

- É. Tudo que eu gosto de fazer, eu gosto de fazer de pé no chão.
- A tia Inês riu:
- Pois eu não sou assim: pra cada coisa que eu gosto o meu pé quer um salto diferente. (BOJUNGA, 2006, p. 83).

Assim, essa primeira noção de família, como guia de orientação moral, torna-se a referência simbólica fundamental na trajetória de Sabrina. Trata-se de um complexo sistema composto por signos, imagens, comportamentos que traduzem para a menina o mundo social, orientando e construindo significados para suas relações dentro e fora de casa e configurando valores que incidirão sobre o modo como ela vai enxergar o mundo e posicionar-se diante dele.

Vê-se, portanto, a base da identidade da menina sendo construída por esse núcleo primário de socialização que lhe transmite padrões de comportamentos, valores, hábitos, costumes, atitudes, maneiras de sentir, de pensar e de reagir.

A partir daí, a peregrinação de Sabrina continua, voltando-se para outro núcleo de socialização, que vai contribuir para ampliar a rede de relações necessárias para a construção de sua subjetividade. Novos caminhos, novas descobertas e novos indícios. Esse novo grupo social é formado por Paloma e Leonardo, seu irmão gêmeo, o marido Rodolfo e o filho Andrea Doria.

Associado a esse núcleo, há também a figura de Joel, parceiro amoroso de Andrea Doria, do açougueiro Orlando com quem Sabrina se relaciona sexualmente, em troca de dinheiro para conseguir cuidar da avó depois da morte de Inês e da insensível dona Estefânia que lidera o movimento de vizinhos que pretende levar a menina de volta para o orfanato e a avó para o asilo.

Os itinerários de Sabrina e Andrea Doria se cruzam pelo e no espaço libertador da dança. Andrea, por seu sonho de tornar-se bailarino, é o elo que permite a aproximação dos dois núcleos familiares. Ele é apresentado por Lygia Bojunga como um personagem que, com idade próxima a de Sabrina, também como ela, já carrega o estigma do preconceito e também está à procura da sua identidade.

Tá fazendo uns três meses que o Rodolfo chegou em casa feito louco: disse que tinha passado lá pelos lados da estação e viu, de longe, o Andre Doria e um amigo dele, o Joel, [...] pescando no rio. Ficou espiando e lá pelas tantas viu os dois se beijando. Na boca. [...] Rodolfo começou a me acusar de ter criado o filho dele para ser gay [...] e que eu, muito louca, tinha escolhido para ele um nome de mulher. (BOJUNGA, 2006, p. 67).

Etimologicamente, o nome “Andrea”, que pode equivocadamente sugerir o feminino de André, é originário do grego *andreios*⁸⁵ e significa forte, viril, predisposto à coragem, à lealdade e à fidelidade; e Doria, também do grego, significa presente, dádiva. Percorrendo os caminhos do universo ficcional, o leitor descobre que a opção pelo nome deveu-se a uma viagem que Paloma fez à Itália para visitar o avô e encantou-se por um luxuoso transatlântico que conhecera com esse nome, em homenagem a um almirante e príncipe italiano famoso no século XVI. Essa havia sido a motivação da escolha do nome Andrea Doria.

Gravitando entre as expectativas que a escolha de um nome para um filho pode carregar, de fortes e corajosos príncipes a valentes e viris almirantes, o que se vê no universo ficcional é um adolescente de 13 anos, rejeitado pelo pai, imerso em um ambiente familiar marcado pelo conflito e pela submissão da mãe, inseguro quanto à sua opção sexual e que gosta de dançar. Também para ele a dança é um espaço de libertação. Com Andrea Doria Sabrina não precisa de sapato, pois “[...] o bom era dançar de pé no chão [...]” (op. cit., 2006, p. 101).

Além da opção sexual do filho, outra fonte de conflito entre o casal é a relação estabelecida entre eles que se apóia na divisão assimétrica dos seus papéis sociais. Ele, o provedor; ela, a cuidadora que abdicou de seus sonhos e planos profissionais para exercer a maternagem. O convívio entre eles é marcado pelas cobranças. Paloma aposta na filha Betina que vai nascer para resgatar seu casamento que está ruindo, entretanto, no mesmo dia em que Inês é assassinada e Betina nasce, acontece a explosão de um caldeirão de gás no hospital e a menina também morre. Rodolfo culpa a esposa e a relação vai se complicando cada dia mais.

---

⁸⁵ Cf. GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981.

Para Andrea e Paloma, Leonardo é quem os afasta das violências vivenciadas no cotidiano, é ele o catalisador de suas angústias e dúvidas. Suas conversas têm como cenário um banco do Largo da Sé diante de um chafariz⁸⁶ que re-energiza Paloma e Andrea Doria. É por meio dessas interações que tanto a irmã quanto o sobrinho vão, progressivamente, acumulando forças para fazer frente à opressão do pai.

Metaforicamente, tanto o banco como também a poltrona de couro tornam-se espaços de resistência e *locus* privilegiados de onde emanam os processos de conscientização desses personagens. Eles tomam como “pré-texto” desses processos de reflexão sobre suas vidas a demolição de um sobrado do século XVIII que pertencera a um comendador, dono de terras na região, para que em seu lugar fosse construído um prédio de apartamentos com um supermercado no andar térreo (um espigão). Opõe-se, assim, o confronto entre a necessidade de preservação da memória histórica, da tradição, do velho, contrapondo-se à defesa do utilitário e do novo.

Paloma e Leonardo resolvem tentar embargar essa obra, recolhendo assinaturas dos moradores para uma petição ao prefeito. Em substituição ao edifício, eles propõem a criação de um espaço cultural, ecológico e educativo com exposições permanentes da variedade da flora típica da região. Rodolfo descrente duvida:

Tá, tá, mas continuo achando ingenuidade demais pensar que um espigão vá ceder lugar a uma ideia.
- Quem sabe ainda é mais ingênuo não saber avaliar o alcance que uma ideia pode ter. (BOJUNGA, 2006, p. 201).

A partir desse primeiro movimento de reação contra o que já está estabelecido, Paloma, que ficara submissa aos ditames do marido por 14 anos, começa a rebelar-se contra as suas exigências, por meio do diálogo interior que vai travando na pequena poltrona⁸⁷ de couro castanho que herdara da mãe e que a personifica: “Quase sempre que a Paloma

⁸⁶ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 11. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997, p. 444-446. É o chafariz que testemunha as longas conversas entre os irmãos que deflagram em Paloma o movimento de reconstrução de sua identidade. O simbolismo do chafariz remete o leitor às ideias de regeneração, de origem do conhecimento e da força.

⁸⁷ A importância metafórica do indício poltrona remete, intertextualmente, a outra obra de Lygia Bojunga: **O sofá estampado**.

lembra da mãe, a poltrona vem junto. A mãe lendo. A mãe cerzindo meia. A mãe tricotando. A mãe refletindo. A mãe e a poltrona.” (op. cit., 2006, p. 230).

A poltrona torna-se o espaço desencadeador desse processo de auto-reflexão, por permitir unir as temporalidades das diferentes gerações e fazê-la refletir sobre o papel do eu e do outro, na constituição de sua identidade fragmentada: “[...] uma Paloma questionando, a outra aceitando; uma se enamorando do futuro, a outra querendo ficar no passado; uma se sentindo corajosa, a outra amedrontada demais.” (op. cit., 2006, p. 223).

Auxiliada por Leonardo, Paloma resolve virar a mesa e adotar Sabrina e a avó, provocando a ira de Rodolfo: “Pois fica sabendo que a ‘tua filha adotiva’ é: uma prostitutazinha. Zinha, não: puta mesmo. De pegar homem na rua e tudo. Aprendeu com a tia.” (op. cit., 2006, p. 240).

Depois da morte de Inês, Sabrina segue os passos da tia e começa a prostituir-se para garantir a sobrevivência da avó até ser vista por Andrea Doria, entrando no matagal acompanhada pelo açougueiro o “[...] pé dela calçado num sapato abotinado de salto bem alto, tal e qual o sapato que Inês usava para dançar[...]”. (op. cit., 2006, p. 161). Ao usar o sapato da tia, Sabrina herda também seu estigma⁸⁸ entendido como um sinal indicativo de uma degenerescência. Goffman (1998, p. 14) classifica os estigmas em três tipos: as abominações do corpo entre as quais incluem-se as deformidades físicas; os estigmas de caráter individual (distúrbios mentais, tentativa de suicídio, prisão, vício e desemprego); e os estigmas tribais de raça, nação ou linguagem.

Observam-se, assim, os efeitos dos estigmas dos quais Sabrina é portadora, pela prostituição da mãe e da tia, pelo suicídio de Maristela, pela loucura da avó e, por fim, pelo assassinato de Inês.

Esse aspecto fica claramente evidenciado no diálogo entre dona Estefânia, vizinha de Sabrina, quando logo após o assassinato de Inês, ela procura Paloma para convencê-la a assinar uma petição ao juiz, solicitando que ele autorize a remoção da menina para um orfanato e de dona Gracinha para um asilo, em que ela aponta a sua contaminação.

---

⁸⁸ Cf. GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p. 56. O conceito de símbolos do estigma é entendido como todos os signos que transmitem informação social.

– Já que você conhece a menina e a velha que continuam morando na casa amarela, você deve saber, talvez melhor que ninguém, que a velha é desregulada da cabeça e a menina já foi contaminada pela tia [...] Afinal de contas, estamos sendo obrigados a conviver, parede a parede, com uma situação moralmente inaceitável [...] Que o Andrea Doria queira experiências exóticas, a gente pode, talvez, desculpar: trata-se de adolescente. Mas você começar a frequentar uma casa assim tão marcada, francamente. (BOJUNGA, 2006, p. 227-229, grifo nosso).

Para compor essa personagem emblemática, caracterizada pelo “[...]vinco na testa, saia cinzenta, blusa branca de bolinha preta [...]”, Lygia Bojunga torna o indício “[...]guarda-chuva de biqueira bem comprida [...]” um elemento importante para sua caracterização, “[...]lançando a biqueira pr’adiante, feito ordenando que ela indicasse o caminho, acertou o passo com o guarda-chuva[...]”. (op. cit., 2006, p. 230). Essa imagem literatizada, indiciariamente diluída na composição da personagem, tem intensificado pela biqueira do guarda-chuva, sua natureza acusatória e preconceituosa que aponta para toda uma categoria de estigmas, associados por Goffman (1988, p. 74) às identidades sociais que servem para identificar o “repertório de papéis ou perfis que consideramos que qualquer indivíduo pode sustentar” como se fosse uma personalidade social. Desfilam, assim, pela biqueira do guarda-chuva da inquiridora dona Estefânia: a loucura de dona Gracinha, o papel social da mãe de Paloma, a tendência à prostituição de Sabrina, herdada da mãe e da tia, e até a tendência sexual considerada por ela exótica de Andrea Doria.

É a biqueira que ordena o caminho da discriminação. Para Goffman (1988), tais atitudes fundamentam-se em uma compreensão do estigma, sob a perspectiva de uma ideologia que serve para racionalizar, entre outros, dois aspectos centrais: a inferioridade dos que são estigmatizados e o perigo que eles representam para os grupos tidos como normais⁸⁹.

---

⁸⁹ Cf. FOUCAULT, Michael. **Os anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 2001. p. 65. Em sua obra, Foucault demonstra que o sujeito normal é uma criação histórica advinda de nossa prática de pensamento estabelecida por relações de poder-saber. Nos anos 1960 e 1970, grandes mobilizações sociais ocorreram tais como os movimentos feministas e o movimento *hippie* que problematizaram a normalidade em nossa sociedade, questionando as verdades e identidades fixas e criticando, exemplarmente, uma ditadura da normalidade. Esta ditadura influencia negativamente os mais diversos aspectos e formas de sociedade, fazendo com que durante os séculos pessoas fossem discriminadas pelas suas singularidades de inúmeras ordens.

4.3.1 O devir-criança em Sabrina

Após o assassinato da tia, como já se viu, Sabrina é obrigada a assumir a responsabilidade de cuidar da avó, construindo para si um novo papel social: o de cuidadora e mantenedora do agora reduzido núcleo familiar, causando o preconceito e a hostilidade do grupo social circundante.

Ao ser calçado o sapato da tia, símbolo material do seu estigma, a menina não só recupera a experiência de sua iniciação sexual com seu Gonçalves, como dá continuidade à saga familiar: Inês prostituíra-se aos 17 anos, sua mãe aos 15 e ela aos 11 anos incompletos. Goffman (1988, p. 46-47) conceitua esses ciclos que se sucedem, denominando-os ciclos de incorporação, possibilitando ao estigmatizado a oportunidade de inclusão ou rejeição intragrupal. Sabrina, entretanto, é obrigada a dar continuidade aos modelos que conhecera e agrega à sua identidade o estigma de prostituta.

Tal é a força do ciclo de incorporação na construção da identidade de Sabrina que, ao ser flagrada por Andrea Doria com o açougueiro no capinzal, a menina assume seu estigma e declara com expressão de desafio:

Ela (a mãe) também era puta. Assim que nem eu.
 Ele engoliu em seco.
 - Sabia que eu sou puta? [...] Se não sabe ficou sabendo, não é?
 - Mas você...vem sempre? Quer dizer, com qualquer um?
 - Agora eu vou mesmo. Com qualquer um que pague. Agora eu sou puta.
 (BOJUNGA, 2006, p. 169).

Não é apenas o estigma da prostituição que é incorporado por Sabrina, mas também o que a faz manifestar a tendência de tornar-se suicida como a mãe, impregnando o seu devir-criança:

Fiquei dez anos na Casa do Menor Abandonado. E agora 'cês tão querendo que eu volte, não é? Mas eu não volto, não! Prefiro fazer que nem a minha mãe fez: - Espichou o queixo pro rio.
 E tem mais: levo a vó Gracinha comigo. (BOJUNGA, 2006, p. 175).

Interessante ressaltar que, indiciariamente, as imagens do rio e do mar estão associadas, na efabulação, não só à morte (suicídio de Maristela), mas também à oportunidade de renovação⁹⁰, isto é, à possibilidade de alteração do curso da existência humana⁹¹. É o rio que metaforiza os possíveis caminhos de Sabrina, que a farão seguir ou não os itinerários da mãe, da tia, ou até da avó.

Esse momento aiônico de encontro entre Sabrina e Andrea Doria, que tem o rio por testemunha, é um divisor entre dois movimentos da trajetória da menina e, conseqüentemente, da narrativa: um decrescente, em que a recuperação da história de Sabrina aparece na efabulação pontuada por uma perversa lógica constituída pelas ausências: da sua história, no orfanato; das coloridas tintas de sua infância, na casa da família Gonçalves; da figura materna, pelo suicídio da mãe; do direito a ser cuidada e ter uma família, pelo assassinato da tia; do direito de preservar o que restou de sua família; pela petição que a separaria da avó; e do direito a viver sua infância, pela adultização forçada.

O outro movimento da efabulação é crescente, independente da sucessão dos fatos do passado até o presente, pois ele é marcado pelo tempo aiônico da experiência, da possibilidade concreta de outro modo de existência. As condições e as relações de causa e efeito da história de Sabrina, que marcam o primeiro movimento, são substituídas pela possibilidade de alterar o ciclo de sua história. O que está em jogo não é mais o que deve ser, mas o que pode vir a ser.

É tendo o rio por testemunha que os espaços e tempos de Sabrina e Andrea Doria se entrelaçam e, a partir desse encontro, ocorre a aproximação entre eles e suas histórias, o que torna possível que ecloda nela (ou neles) a condição do devir-criança, alterando os rumos dos destinos.

Dentro da efabulação, essa mudança de movimento aparece marcada no décimo 11º capítulo, em que Lygia Bojunga interroga: “Novos caminhos?”, para no 13º, reafirmá-los ao leitor: “Sim: novos caminhos”.

⁹⁰ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 11. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997. p. 780-782.

⁹¹ Observe-se que o marido de dona Gracinha abandonara a esposa depois de conhecer o mar para poder dar novos rumos à sua vida, mudando sua enfadonha vida de jardineiro em uma pequena cidade do interior para tornar-se marinheiro no Rio de Janeiro.

A partir desse encontro, outros terão lugar, pois Sabrina e Andrea Doria tornam-se confidentes e amigos. A dança continua sendo a motivação para que ocorra essa aproximação entre o fragilizado núcleo familiar de Sabrina e o não menos esfacelado grupo familiar do amigo. Leonardo é o grande agenciador dessa aproximação, sendo o elemento deflagrador do processo de conscientização de Paloma pelas conversas no banco da praça. As constantes visitas que faz à casa amarela, regadas a bolo, broas e panquecas, aproximam Paloma de Sabrina que, em uma das conversas de mulher para mulher, conhece as histórias de violência a que a menina foi submetida e choca-se com a crueza de suas palavras:

- Que idade você tem?
- E Sabrina na defesa:
  - Já vou fazer onze.
  - É por que você diz que é puta.
  - Puta não é quem descola uma grana pra fazer coisa que homem quer que a gente faz quando fica pelada? (BOJUNGA, 2006, p. 214).

O olhar de Paloma queria se esconder, mas não conseguia afastar-se do corpo entortado de Sabrina sobre um pé descalço e “[...] um pé calçado no sapato de salto [...]”. (BOJUNGA, 2006, p. 208). Imagem esta que metaforiza a encruzilhada em que se instala o seu devir-criança. Ela transita entre a aceitação das causas e efeitos da sua história de perdas e a nova experiência que começa a experimentar com Paloma, Andrea e Leonardo, apontando para novos possíveis caminhos que rompem com o ciclo de incorporação de estigmas a que foi submetida. Com eles ela poderia ter o pé no chão da sua real infância e “[...] de pé no chão, ela parecia tão criança [...]”. (op. cit., 2006, p. 219).

Entre a adultização precoce forjada pelas pressões histórico-culturais que a cercam e a infância natural de pé no chão a que ela tem direito, Sabrina ocupa o entre-espço temporal do devir-criança que a coloca diante do dilema identitário do ser/parecer criança:

E quando eu botei o sapato pra não parecer mais criança, não foi só pra não parecer mais criança, não foi pra descolar grana de homem querendo sacanagem. Isso também, né? Isso também, senão... como é que eu vou comprar comida? Mas eu não quero parecer mais criança, porque fica aí essa vizinhança toda dizendo que eu sou criança e que a vó gracinha é maluca, e que criança tem que ir pra Casa do Menor Abandonado, e que maluco tem que ir pra casa de maluco. (BOJUNGA, 2006, p. 217).

Diante da negação de sua condição de criança, Sabrina nega a sua própria história para tomar pelas rédeas sua condição e conseguir uma possibilidade real de sobreviver, não para continuar o ciclo de sua história familiar, mas para responder a ele. A justificativa que dá a Paloma explica esse entre-lugar em que a menina se instala.

É desses encontros entre pessoas, acontecimentos ou ideias que nascem outros devires: o de Paloma, o de Andrea Doria, o da sua estrutura familiar e o da própria comunidade que os cerca. É deles que se retiram forças para se alterar as formas de ser no mundo. Eles são resultantes dos encontros potenciadores entre a criança e o adulto ou entre os adultos entre si.

Esse novo grupo social é responsável pela alteração do itinerário de construção da identidade de Sabrina. Na menina que saíra da Casa do Menor Abandonado, só restou o princípio esperança de construção de uma nova estação de vida (op. cit., 2006, p. 260), que Paloma concretiza ao propor ao marido adotar Sabrina e sua avó. É uma nova oportunidade que se abre para que ela possa saber o que é ter, pela primeira vez, uma mãe e um irmão.

Essa mudança de trajetória ocorre, antes mesmo da adoção formal, quando Paloma faz um pacto com a menina, enquanto ela se preparava para sair:

Cada vez que você precisar de dinheiro pra comida ou pra outra coisa importante, em vez de ir procurar os trinta reais, ou aceitar quem te procura, seja lá fora, seja aqui dentro, você me avisa e eu te trago o dinheiro. (BOJUNGA, 2006, p. 220).

Assim, o leitor testemunha a interrupção de uma sina que poderia continuar se repetindo *ad infinitum*. A recusa dos modelos do passado é responsável pela instauração de um novo tempo que cria a possibilidade de que seja reinventada uma nova infância para Sabrina, mas que não coloca um ponto final na constituição da sua identidade, embora se abra como uma perspectiva mais esperançosa de construção de um novo projeto de vida, de uma nova utopia.

4.3.2 Expressões e impressões em “Sapato de salto”

Como já vimos, o último capítulo é precedido por um metatexto em que a autora explica, entre outros aspectos, por que optou por concluir **Sapato de salto** por enquadramentos mentais que valorizassem mais as expressões fisionômicas do que seus diálogos e realmente cumpriu seu intento.

O capítulo conclusivo “Expressões” apresenta-se dividido em cinco enquadramentos: “Na casa amarela”, “Na soleira da porta”, “No açougue”, “No Largo da Sé” e “Na poltrona de couro”. Todos eles se definem muito mais pelo que não mostram, mas implicam por indícios do que pelo que desvelam. O ato de enquadrar pede que se exclua algo e Lygia Bojunga seleciona para os seus enquadramentos as imagens que reforçam, em sua efabulação, não os indícios das violências que sua protagonista conheceu ao longo de sua viagem de construção de sua identidade, mas as imagens que reafirmam o princípio-esperança de que uma nova pessoa sempre pode estar sendo gestada: uma nova Sabrina, uma nova Paloma, e quem sabe até uma nova Estefânia, um novo Rodolfo, um novo Landinho açougueiro e um novo Joel, pois os devires são sempre possíveis nas trajetórias humanas.

Cada experiência de olhar é mediada pelo limite das experiências que revelam, pois evidenciam não só quem ou o que está sendo olhado, mas também quem olha. Sob essa perspectiva, Lygia Bojunga revela ao seu leitor o recorrente movimento esperançoso sempre presente em suas obras.

O primeiro enquadramento, “Na casa amarela”, revela a reação de Sabrina, quando foi informada por Paloma e Andrea Doria sobre a intenção de adotá-la e de levar também sua avó. Sua primeira reação: “[...] a testa se franziu; o olho se estreitou; a boca (semi-aberta e esquecida da broa que tinha parado de mastigar quando a notícia foi dada) se fechou devagar. O olho foi procurar o olho do Andrea Doria [...]”. (BOJUNGA, 2006, p. 258).

Depois de observar o amigo rindo e fazendo que sim com a cabeça, “[...] a testa desfranziu; o olho desatou a brilhar; [...] a boca se esticou, abrindo lugar pro riso; as lágrimas foram chegando, crescendo, transbordando [...]”. (op. cit., p. 258). De repente, lembrando-se da avó “[...] a expressão fechou-se, insinuando uma interrogação – A gente é

duas [...]” (BOJUNGA, 2006, p. 259). Quando ouve que a avó também irá, “Sabrina se levantou num pulo. Abraçou a Paloma; abraçou o Andrea Doria; abraçou a dona Gracinha; correu som; botou música; pé, braço, cabelo, corpo, tudo desatou a dançar, celebrando a nova estação de vida que ia começar”. (op. cit., p. 260).

Pela primeira vez a instância narrativa que, por meio de indícios, sempre descrevia as cenas de dança, apoiando-se no binômio pé/sapato de salto ou pé no chão, agora amplia a perspectiva: pé, braço, cabelo, corpo, tudo dançava. Rompe-se a fragmentação identitária de Sabrina, pois agora ela pode enxergar-se inteira.

O segundo enquadramento enfoca Paloma “na soleira da porta” de dona Estefânia, para pedir sua adesão à causa do embargo do “espigão”. Aproveita o encontro para avisá-la de que o seu abaixo-assinado tornara-se desnecessário, já que pretendia adotar tanto Sabrina quanto sua avó.

A expressão de dona Estefânia expressa incredulidade e desaprovação “[...] o olho se fecha e a cabeça faz que não. Quando o olho se abre é pra acompanhar a mão, afastar a caneta e devolver a lista para Paloma [...]” (op. cit., p. 261). Sua expressão de revolta esquece-se da “[...] biqueira acusatória do seu guarda-chuva o olho inicia uma escalada pro céu azul, na esperança de encontrar conforto por lá [...]” (op. cit., p. 262).

“No açougue”, o terceiro enquadramento emoldura o diálogo entre Paloma e o açougueiro Landinho que conversam sobre a lista de adesão ao embargo da construção do “Largo da Sé”. A cena é crivada de indícios que colorem esse encontro com elementos que caracterizam a natureza do açougueiro como, por exemplo, a personificação do “[...] cabo da faca descansou no balcão ‘a ponta sempre de olho nas carnes penduradas’ [...]” (op. cit., p. 263), ou quando ele limpa o sangue que cai na petição com o avental. Insensível e frio, ele não expressa qualquer sentimento: “Mas acontece que a cara do Landinho é o exemplo perfeito do que a gente chama ‘um cara sem expressão’ [...]” (op. cit., p. 263). O olhar de Landinho não esboça nenhuma reação, inclusive quando ela o informa que pretende adotar Sabrina e a avó, ele permanece imóvel, indiferente, inerte. Os indícios marcados pelos signos entrelaçados - carne, faca e sangue - são suficientes para evidenciar sua natureza fria, criminosa, egoísta, intimidadora e sem resquício de conduta ética. Ele assina simplesmente para afastar a possibilidade da construção de um supermercado no espigão, que poderia fazer concorrência ao seu negócio.

O quarto enquadramento contempla o encontro de Paloma e Joel, no Largo da Sé, a quem também foi solicitada a adesão ao projeto liderado por Leonardo. Sua expressão retrata o seu costumeiro sorriso zombeteiro, mas chama atenção a primeira referência que é feita aos seus óculos “Ele ajeitou os óculos com a ponta do pai-de-todos”. (BOJUNGA, 2006, p. 265). Sua reação denotou, inicialmente, um entusiasmo não esperado, ele assina a petição e desqualifica tanto a construção do novo edifício, quanto a destruição do velho sobrado histórico como besteiro.

Ele assina o abaixo-assinado e vai embora com um sorriso agora não-zombeteiro, sem dar tempo a Paloma de dizer mais nada. Sua arrogância de óculos confirma a caracterização que dele é feita durante a narrativa: “risinho irônico, cabelo com mecha pintada e antagônico ao sistema”. (op. cit., p. 62). Como Narciso, ele só consegue enxergar a si próprio, desqualificando tudo e todos que o cercam.

O último quadro implícita muito mais do que expõe o que ocorreu “Na poltrona de couro”. É a poltrona que testemunha o processo do devir-Paloma, responsável pelo processo de reconstrução da sua identidade. Na cena final, quando ela entra no quarto, vê Rodolfo arrumando a mala. No seu rosto, uma interrogação; no dele, indiferença e ironia.

(Vou) – Pro Hotel da Estação. Você acaba de trazer a sua ‘perfilhada’ Sabrina e a sua ‘adotada’ Vó Gracinha pra esta casa (Tanto pro perfilhada quanto pro adotada ele faz sinal de aspas no ar). Não estou a fim de conviver nem com uma nem com outra. (BOJUNGA, 2006, p. 268, grifo nosso).

Gradativamente, uma expressão doída aparece em Paloma e, em Rodolfo, o desprezo é substituído pela estranheza. Os olhos dos dois não se separam e ela começa a espelhar o que seu olho vê. Resolvem deixar as coisas se acomodarem. “É: o tempo tem sempre a última palavra. Quem sabe um dia as tuas idéias mudem? ou, quem sabe até as minhas???” (op. cit., p. 270). Nada é, tudo está sendo e Rodolfo pega a mala e sai. Paloma permanece com a expressão inalterada “[...] só a mão acaricia devagar o braço da poltrona de couro[...] ”. (op. cit., p. 270).

Dos cinco enquadramentos, sem dúvida, o último é o que apresenta maior tensão. É preciso ir além das aparências. Pistas infinitesimais podem levar a captar ideias que só esperam ser desveladas, por meio das miudezas materiais de que nos fala Ginzburg (1989). Neste enquadramento, chama-nos a atenção a importância atribuída pela autora às aspas, para ressaltar dois verbos utilizados por Rodolfo, que aparentemente são sinônimos. Eles, entretanto são utilizados para distinguir a ação voltada para Sabrina: perfilhada e para a avó: adotada. Que diferença, consciente ou inconsciente, a instância narrativa teria como propósito estabelecer? Um olhar mais acurado para o verbo perfilhar indica que ele deriva da mesma raiz temática do grego *per/por*, que dá origem, por exemplo, à palavra experiência e significa travessia, transporte, trajeto. Se associado ao substantivo latino *fillius*, chega-se à ideia de fazer travessia com um filho. Nada mais pertinente para expressar a experiência que esse novo grupo familiar recém formado vai vivenciar e para ratificar o perfil do devir-criança que marca o trajeto de Sabrina. Outra questão refere-se à insistência em relação às aspas, que é também gestualmente enunciada.

Adorno (2003) discute a importância dos sinais de pontuação na produção do efeito estético, afirmando:

Quanto menos os sinais de pontuação tomados isoladamente, estão carregados de sentido ou expressão, quanto mais ele se tornam, na linguagem, o pólo oposto aos nomes, tanto mais decisivamente cada um deles conquista seu status fisiognômico, sua expressão própria, que certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela. (ADORNO, 2003, p. 141).

Adorno aconselha que as aspas só devem ser usadas em citações, ou quando o texto quer se distanciar do sentido de uma palavra a que se refere. Para o autor, elas devem ser rejeitadas como meio de ironia, pois dispensam o escritor do cerne da pretensão irônica, violando assim o próprio conceito de ironia.

Muito além da ironia o termo “perfilhada” parece ter sido usado mais como elemento agressivo e intensificador do ato de Paloma assumir Sabrina como filha em uma nova trajetória do que como ironia.

Muito embora já se tenha discutido o significado simbólico do indício poltrona de couro, cabe lembrar sua importância como *locus* que testemunha os grandes momentos de

auto-reflexão, de autoanálise, de revisão de valores e de ressignificação da identidade de uma Paloma que, aos poucos, vai se afastando daquela figura amorfa, fabricada para se ajustar às cobranças do marido. Essa metamorfose – o devir-Paloma – só ocorre quando ela retira do passado (a poltrona herdada da mãe) as experiências que vão ajudá-la a construir um novo futuro junto ao filho e às recém perfilhadas. Com Sabrina instalada nesse novo contexto-devir, restam ao leitor as expectativas de continuidade da construção da identidade desse híbrido grupo social e as suas consequentes transformações. O que reserva para eles o futuro? O devir, já que *tempus optimus iudex ererum omnium*⁹².

4.3.3 Imagens da violência

O vetor que permite unir todos os indícios e formas de violências diluídos em **Sapato de salto** (a estrutural, a física e a simbólica) encontra-se em toda e qualquer ação que se manifestou como uma forma de impedir a expressão da singularidade de seus personagens, sufocando, consequentemente, o movimento do devir-criança, do devir-homem ou do devir-mulher⁹³.

Além de Sabrina, outros personagens também sofreram suas consequências na trama da efabulação: Andrea Doria, Paloma, Inês, Maristela e dona Gracinha.

As diferentes formas de violência impregnaram cada signo que, no universo discursivo, evocou uma imagem de intolerância diante da diferença ou da individualidade.

Essa literatização expôs violências no plano horizontal do *chrónos*, vestindo-as com os figurinos do abandono, do estupro, da mais-valia, das agressões físicas, da prostituição, das drogas, do suicídio, da loucura e do assassinato, momentos esses em que o leitor pode reconhecer a intenção consciente do seu agente.

Ao lado dessas foram literatizadas também as violências implícitas ou simbólicas que estão no plano vertical do *aión* e que foram diluídas, por vezes, em pequenos indícios que pontuaram as rotinas cotidianas da intimidade dos diferentes grupos sociais apresentados na efabulação. Nesses momentos, nem sempre foi possível reconhecer a

⁹² “O tempo é ótimo juiz para todas as coisas”.

⁹³ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 189.

intencionalidade de seus agentes como: a situação de desenraizamento e estrangeiridade de Sabrina, a loucura e o abandono de dona Gracinha, a frieza do comportamento do açougueiro Landinho, a atitude falsamente moralista de dona Estefânia, o arrogante comportamento pseudo-intelectual de Joel em relação ao Andrea Doria e até a destruição do histórico casarão do Largo da Sé.

Em todas essas situações, a literatização dessas imagens da violência estiveram ligadas a pequenos indícios, a aspectos marginais metaforizados na efabulação que permitiram identificá-los a todos aqueles elementos que impediram o exercício da singularidade humana ou feriram os direitos básicos de qualquer ser humano.

Assim, para muito além do suicídio de Maristela, do estupro de Sabrina, da exploração sexual a que ela era submetida pelo açougueiro, dos castigos físicos, da iniciação na prostituição, da privação consecutiva da convivência familiar, do preconceito de dona Estefânia ou do assassinato da tia, as imagens literatizadas das diferentes violências estiveram presentes em cada espaço-tempo em que não foram reconhecidas as singularidades de cada sujeito nos diferentes grupos sociais; a cada vez que o devir-pessoa foi impedido de emergir, pela imposição de uma normatividade de comportamento que negou a aceitação das diferenças e não respeitou o direito do outro.

Vive-se hoje tão mergulhado em imagens de violências que são espetacularizadas pelos meios de comunicação e utilizadas como forma de manutenção de índices de audiência que se corre o risco de, pela sua banalização, entendê-las como naturais corriqueiras, deixando-se de enxergar também as violências sem sangue, aquelas próprias da vivência na intimidade. Os diferentes grupos sociais que povoam a galeria de personagens que compõem os diversos núcleos familiares de **Sapato de salto** bem conhecem essas violências oriundas da convivência cotidiana.

Para comprovar essa dimensão da violência, basta o leitor recuperar os pseudo-diálogos estabelecidos, inicialmente, por Matilde e seu Gonçalves ou os níveis de agressão estabelecidos entre Rodolfo e o filho, por conta de sua opção sexual, ou entre ele e Paloma, com quem os 14 anos de convivência só fizeram endurecer a relação, obrigando-os a compartilhar violências sutis e escorregadias, que estão marcadas pelas culpas plurais que cada um vai carregando como um fardo. Essas violências cotidianas foram destruindo

psicologicamente esses atores, bloqueando-os psicologicamente e impedindo o crescimento do devir-pessoa.

A efabulação também adverte, no plano vertical, que é preciso não sucumbir à ideia da violência sob a óptica do fatalismo social, tão bem expressa no desabafo de Rodolfo “Ela já é uma prostituta! E vai ser sempre! Bonitos planos você arrumou pra mim! Além de estimular meu filho pra ser gay, agora está querendo trazer uma puta pra morar na minha casa”. (BOJUNGA, 2006, p. 241). Esse mudo consentimento de que o ciclo do sapato de salto não possa ser alterado depara-se com a reação indignada de Paloma que reconhece que essa cadeia só será interrompida, quando forem criados espaços familiares em que a singularidade e a afetividade puderem ser exercitadas em um novo núcleo familiar que possa deixar fluir verdadeiramente o devir-criança de Sabrina.

Nem você, nem eu, nem muito menos a Sabrina sabemos o que ela é e o que ela vai ser. E sabemos ainda menos o que ela vai “sempre ser”. Mas eu sei de uma coisa: se eu ajudar aquela menina a não ter que deitar com os outros pra poder viver, eu vou estar pouco me importando que você ou a cidade inteira fiquem contra as minhas ideias. (BOJUNGA, 2006, p. 243).

A Paloma ressignificada do final da história e seu irmão Leonardo apresentam disposição sensível para reconhecer o respeito à singularidade e, por essa razão, representam o contraponto possível para todas as formas de violência que desfilam pela trama de **Sapato de salto** e reafirmam o princípio-esperança que se torna uma condição imprescindível nas obras destinadas ao público infantil/juvenil: a capacidade de não fechar as portas para a esperança.

Dessa forma, assim como fizemos ao final da análise de **As aventuras de Ngunga**, apresentamos, para concluir este capítulo, o Quadro 3, sintetizador do trajeto de Sabrina, no processo de construção de sua identidade que foi pontuado por aprendizagens e indícios de diferentes violências ao longo dos quatorze capítulos da obra.

Direção	Roteiros	Aprendizagens	Indícios de violência
Movimento descendente (degradação) Perdas (-)	Orfanato/anonimato	Privação biográfica	embrulho sacola de plástico
	1º grupo social: Família Gonçalves rito de iniciação	Trabalho infantil Agressões físicas, Reificação/mais-valia, Estupro	bofetada presentinhos dinheirinho maçaneta
	Grupo familiar originário	Recuperação da história Suicídio da mãe Abandono e loucura da avó Prostituição da tia	rio mar pedra sandália de dedo (um verde outro vermelho) sapato de salto
	Apresentação do 2º grupo social: A família de Andrea Doria	Fragmentação familiar Preconceito/Homossexualidade Rejeição paterna	jogar futebol x dançar
	Fragmentação do grupo familiar originário	Assassinato de Inês Novas experiências de perda	arma pedra
	Fragmentação do 2º grupo social	Morte de Betina Esfacelamento do casamento de Paloma	explosão de botijão de gás
Movimento ascendente (princípio esperança) Reconstrução de identidades (+)	Aproximação do que restou do grupo familiar com o 2º grupo social	Depressão de Paloma Ciclo de incorporação do estigma de prostituta	sapato de salto da tia sainha curta matagal rio
	Novos caminhos apontados por Leonardo	Resistência às violências Preservação dos valores e das histórias particulares Interrupção da saga de Sabrina	casarão x espigão petição de embargo
	3º grupo social híbrido (Sabrina + Paloma)	Rejeição social Preconceito dos vizinhos Agressões de Rodolfo	biqueira do guarda-chuva chicote do avô
	METATEXTO	Expectativas do leitor em relação ao capítulo final	Relações intertextuais com Aula de inglês
	3º grupo social já constituído	Reação ao preconceito Devir-criança/princípio esperança Fortalecimento de Sabrina, Andrea Doria e Paloma	poltrona de couro herdada da mãe expressões fisionômicas dos personagens

Quadro 3 – Os indícios de violência no roteiro de aprendizagens em “Sapato de salto”

5 Conclusão

Não é a criança que se torna adulto,
é o devir-criança que faz uma juventude universal.

(DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 69).

As duas obras que compõem o *corpus* deste estudo possuem em comum o fato de terem sido produzidas em língua portuguesa e protagonizarem infâncias emolduradas por imagens que remetem a diferentes concepções de infância e formas de violência que são histórica e culturalmente produzidas.

Em qualquer cultura como também nos universos ficcionais dos textos focalizados, as crianças são o que a cultura em que estão inseridas tem ajudado a moldá-las. Ngunga e Sabrina, os protagonistas das obras analisadas, não constituem apenas meras potencialidades de recursos estético-ficcionais, mas assumem uma natureza simbólico-coletiva, à medida que espelham a matriz constitutiva do adulto que constrói o futuro das sociedades a que pertencem.

Por essa razão, o *constructo* emprestado de Deleuze e Guattari do devir-criança mostrou-se produtivo para caracterizá-los, afastando-os da imagem idealizada e romântica de uma infância vista apenas como uma etapa da vida humana marcada pelas narrativas da fragilidade e da inocência, para enquadrá-la como uma construção histórica, cultural, social e econômica que permite explicar a sociedade de que são produtos.

Em **As aventuras de Ngunga**, o devir-criança de Ngunga reveste-se de um amálgama de experiências oriundas da peregrinação e das viagens iniciáticas pelos caminhos de Angola pré e pós-independência. A palavra como uma ação performativa na obra de Pepetela que incita à luta nos anos 1970 marca a trajetória do pequeno herói que reconstrói os cenários específicos das condições sócio-histórico-culturais que o abriga.

É o que ocorre também com Sabrina, em **Sapato de salto**, que na trajetória de seu devir-criança percorre os difíceis caminhos em busca da construção de sua identidade. Eles são marcados pelas condições históricas, sociais e culturais que estão postas pelo universo ficcional e contribuem para que o leitor amplie a leitura crítica do mundo que o rodeia.

As imagens da violência que gravitam em torno desses dois protagonistas podem ser recuperadas, como tentamos demonstrar, pelos metafóricos símbolos diluídos por indícios, às vezes imperceptíveis, em cada um dos projetos estéticos analisados.

Trata-se de imagens que podem ser categorizadas como transgloais, neologismo emprestado de Edgar Morin, para indicar as diferentes dimensões da violência: as que aviltam a construção da identidade do gênero humano (categoria trans) como as guerras, os genocídios, os assassinatos e os suicídios; verificam-se, também, as violências que impedem a construção das identidades sociais das mais diferentes categorias como o que é ser criança, o que é ser angolano, (categorias globais) e as violências que impedem a construção das identidades individuais (loais), como, o que é ser uma criança órfã em Angola, o que é ser uma criança desenraizada (sem referência familiar) no Brasil.

Se em **Sapato de salto** o leitor se depara com uma infância machucada por uma dimensão mais estrutural de violências físicas e simbólicas contextuais; em **As aventuras de Ngunga**, manifesta uma dimensão revolucionária, relacionada à luta de resistência contra o dominador. Em ambos os casos, entretanto, trata-se de violências de dimensões transgloais pois são ações que incidem sobre “o que há de humano nos humanos” (CHAUÍ, 2006).

Em comum as duas obras apresentam o *tropos* da perambulação, do nomadismo, da desterritorialização, das viagens iniciáticas, da busca da identidade, do abandono e da emancipação social forçada pela orfandade dos protagonistas e também o das que dão força ao princípio-esperança. O que as diferencia é o cronotopo tempo-espaço (que em literatura é uma categoria da forma e do conteúdo) que realiza a fusão de índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto. Assim, por exemplo, os caminhos das perambulações dos protagonistas constituem os cenários onde se desenrolam as ações principais e onde ocorrem os encontros (e desencontros) que mudam a vida e o destino dos personagens.

Nesses encontros, a definição temporal (aquele momento específico retratado pela obra) é inseparável da definição espacial (aquele cenário específico). Cada concepção cronotópica de tempo-espaço tratada nas obras traz consigo uma concepção de sociedade, de identidade, de criança e de violência. As questões que particularizam cada obra são: como cada protagonista constrói sua identidade? O que isso representa naquela sociedade

retratada? Como as interações sociais contribuem para a construção das identidades dos protagonistas? Quais são os indícios que povoam esses diferentes universos ficcionais que apontam para as violências a que são submetidos na construção dessas identidades? Acreditamos ter respondido a essas questões nos capítulos específicos das análises de cada obra.

Para além das histórias que cada protagonista carrega e que são marcadas na efabulação pelo seu *chrónos* específico, o devir-criança os aproxima no tempo aiônico das experiências por que passam e que interrompem a história, revolucionam-na, criando pelo princípio-esperança uma nova e potencial história, uma matriz espaço-temporal de onde outras histórias podem ser contadas sobre o que pode ser a infância como potência, como possibilidade real.

Não se pode, dessa forma, falar em infância, mas em infâncias, em afirmações singulares de existências que aprendem, de acordo com os modelos que lhes são oferecidos pelo comportamento adulto, mostrando que se deve tornar o passado útil e não coercitivo na formação das novas gerações, para poder projetar o futuro, ensinando não o que aprender, mas como fazê-lo e não com o que comprometer-se, mas mostrando-lhes o valor do compromisso.

Para alinhar a tessitura dos múltiplos diálogos apontados entre as duas obras estudadas, apresentamos o Quadro 4, sintetizador, que mapeia os indícios das aproximações e tensões já analisadas.

As aventuras de Ngunga	Sapato de salto
• Protagonismo infantil emoldurado pela violência: Ngunga	• Protagonismo infantil emoldurado pelas violências: Sabrina e Andrea Dória
• Violência singular predominantemente revolucionária (histórica e culturalmente determinada)	• Violências singulares: estrutural, física e simbólica (socialmente determinadas)
• Adultização dos protagonistas forjada por pressões histórico-culturais (co-culpabilidade do universo adulto)	• Adultização dos protagonistas forjada por pressões sociais (co-culpabilidade do universo adulto)
• Presença dos seguintes tropos: - desterritorialização - viagens iniciáticas - perambulação - nomadismo - estrangeiridade - busca da identidade como guerrilheiro - emancipação construída	• Presença dos seguintes tropos: - desterritorialização - experiências com diferentes grupos sociais - perambulação - abandono - estrangeiridade - busca da identidade familiar - emancipação forjada pelo contexto social
• Utopia dos sonhos revolucionários	• Utopia do sonho de constituição familiar
• Mais-valia da infância: valor de uso para a revolução	• Mais-valia da infância: valor de uso para a prostituição e para o trabalho infantil
• Cronotopo: espaço-tempo da perambulação pelas estradas das bases do MPLA	• Cronotopo: espaço-tempo da perambulação pelos caminhos dos diferentes grupos sociais
• Ciclo de incorporação de valores (guerrilha/luta)	• Ciclo de incorporação de valores (dança/prostituição)
• Voz narrativa nômade: griotização. Afasta-se e mistura-se ao universo narrado (METATEXTO)	• Voz narrativa nômade: afasta-se e mistura-se ao universo narrado (METATEXTO)
• Personagem-símbolo (coletivizado). Modelo de identidade angolana. Perfil exemplar do revolucionário.	• Personagem problemática em permanente constituição e amadurecimento em contínuo processo de reconciliação consigo e com a realidade que a circunda.
• Presença do princípio-esperança e do devir-criança (devir-Angola)	• Presença do princípio-esperança e do devir-criança (devir-família)
• Literatização das imagens da violência metaforizadas na efabulação por indícios: - ferida no pé (ponto de partida) - bracitos para o trabalho (potencial de força para lutar) - presentes: apito, punhal e calça - armas (força para o combate) (adultização para a luta) - alambamento (tradições) - floresta - rio (potencialidade de renovação)	• Literatização das imagens da violência metaforizadas na efabulação por indícios: - embrulho (reificação da personagem) - maçaneta (portal de iniciação) - presentinhos (doce, calcinha, dinheirinho) - dança (dinheirinho) - sapato de salto (adultização) - rio (morte e potencialidade de renovação) - biqueira do guarda-chuva (tradições) - varal (memórias)
• Vetores de amadurecimento do protagonista (devir-criança) – Experiências de convívio com o universo adulto da guerrilha	• Vetores de amadurecimento da protagonista (devir-criança) – Experiências com o universo adulto nos diferentes grupos familiares
• Predomínio do ideológico	• Predomínio do estético

Quadro 4 - Aproximações e distanciamentos

Para concluir, este estudo tornou possível também uma reflexão mais vertical sobre questões teóricas e metodológicas da área da literatura comparada que, em suas teorias mais recentes, buscam compreender os processos dinâmicos que permeiam os seus contextos de produção e recepção.

Ampliou-se a compreensão das posições de Perrone-Moisés (2006) que propõe que ao invés de apenas descrever e compreender uma obra literária, que implica uma atitude passiva do crítico diante da obra enquanto objeto acabado e imóvel,

[...] proporíamos hoje uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 97, grifo nosso).

Essas marcas superficiais, que tentamos mapear em nossas análises chamamos de indícios, por acreditarmos que o paradigma do indiciário desenvolvido por Carlo Ginzburg (1989), talvez possa ser considerado um modelo epistemológico produtivo também no âmbito da literatura comparada, tornando-se um instrumento útil para analisar escrituras, imagens ou discursos, por meio da focalização das miudezas materiais que aparecem diluídas nas obras, às vezes sem intencionalidade, mas que podem levar ao mapeamento das absorções, transformações e integrações que são úteis para detectar os movimentos dos processos de produção e as possibilidades variadas de recepção das obras que se analisa.

Bibliografia

ABDALA, JR. Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais – Um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural**. São Paulo: Editora Senac, 2002. (Livre Pensar).

ABRAMOVAY, Miriam (Org.). **Escola e violência**. Brasília, DF: Editora Unesco, 2002.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

ARBLASTER, Anthony. Violência. In: OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Le principe dialogique**. Paris: Seuil, 1988.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **S/Z**. Paris: Seuil, 1971.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. São Paulo: Contraponto, 2006.

BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. Comunidades interliterárias e relações entre literaturas de fronteira. In: ANTELO, Raúl (Org.). **Identidade e representação**. Florianópolis: UFSC, 1994.

_____. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios).

_____. Intertextualidade a migração de um conceito. **Via Atlântica**, n. 9, jun. 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2006.

CHAVES, Rita. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. **Via Atlântica**, n. 2, jul. 1999

_____. **Angola e Moçambique – Experiência Colonial e Territórios Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHESNAIS, Jean Claude. **Histoire de la violence en Occident de 1800 a nos jours**. 2. ed. Paris: Pluriel, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 11. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

CONSELHO REGIONAL DE MEDICINA. Associação Paulista de Medicina. Sindicatos Médicos. **A epidemia da violência**. São Paulo, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Quíron/INL, 1983.

CORAZZA, Sandra Mara. **História da infância sem fim**. Rio Grande do Sul: Ed. UNIJUÍ, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FALEIROS, Vicente P. **Violência contra a pessoa idosa: ocorrências, vítimas e agressões**. Brasília, DF: Universa, 2007.

FREUD, Sigmund. **Por que a guerra?** Lisboa: Edições 70, 1997.

FOUCAULT, Michael. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **A roupa infantil da literatura**. 1995. 103f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1995.

_____. **Figurativização e imaginário cultural**. 122f. 2002. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

_____. **Literatura Infantil – Múltiplas linguagens na formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

HELDER, Herberto. **Vocação animal**. Lisboa: D. Quixote, 1971.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Houaiss de Lexicografia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KOHAN, Walter. **Infância, Estrangeiridade, Ignorância – ensaios de filosofia e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

LAURITI, Thiago. As aventuras de Ngunga, de Pepetela: muito além da cartilha. **Via Atlântica**, n. 14, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. **Angola - The Postcolonial Literature of Lusophone Africa**. Patrick Chabal (Ed.). Evanston, IL: Northwestern University Press, 1996.

_____. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária. 2003.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MACEDO, Tania Celestino de. Visões do mar na literatura angolana contemporânea. **Via Atlântica**, n. 3, jul.1999.

MATA, Inocência. A imagem da terra na literatura Angolana – viagem ao rizoma da nação literária. **Lavra Oficina** – Gazeta da UEA. Luanda, 2. série, mar.-abr. 1998.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. A violência na adolescência: um problema de saúde pública. **Cadernos de Saúde Pública**, 1, p. 278-291, 1990.

_____. **Violência contra idosos: o avesso do respeito à experiência e à sabedoria**. Brasília, DF: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2004.

MORAES, Antonieta Dias. **Reflexos da violência na literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Letras e Letras, 1991.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2000.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. São Paulo: Ática, 1980.

_____. **A geração da utopia**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

PERES, Phyllis Anne. **Transculturation and resistance in Lusophone African narrative**. Gainesville: University of Florida Press, 1997. p. 69-70.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Literatura comparada, intertexto e antropofagia**. In: Flores da escrivania. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 91-100.

SARTRE, Jean-Paul. **As mãos sujas**. Tradução Antonio Coimbra Martins. [s.l.]: Ed. Europa-América, 1972.

SERRANO, Carlos. O romance como documento social: o caso de Mayombe. **Via Atlântica**, n. 3, dez.1999.

SILVA, Maria Tereza Gil Mendes. As aventuras de Ngunga: uma mitologia invertida. **África: literatura, arte e cultura**, n.10, p. 594-609, 1980.

WASELFISZ, Jacobo. **Juventude, violência e cidadania: os jovens de Brasília**. Brasília, DF: Unesco, 1998.

WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **Em busca das penas perdidas – A perda da legitimidade do sistema penal**. 5. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

Webibliografia

BRASIL. República Federativa do. Casa Civil – Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394/96**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm#art26a. Acesso em: 11 nov. 2009.

_____. Casa Civil – Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei nº 11.145/08**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11645.htm. Acesso em: 11 nov. 2009.

_____. Casa Civil – Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei nº 12.288/10**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil/_Ato2007-2010/2010/L12288.htm. Acesso em: 21 jul. 2010.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. As aventuras de Ngunga: nas trilhas da libertação. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Portanto... Pepetela**. Moçambique: Chá de Caxinde, 2002. p. 261-268. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/carmo.rtf>. Acesso em: 5 maio 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **A questão dos suportes nos gêneros textuais**. Disponível em: <http://bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/GEsuporte.doc>. Acesso em: 30 jun. 2009.

MATA, Inocência. **Pepetela e as (novas) margens da nação angolana**. Texto apresentado no VI Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/242-pepetela-e-as-novas-margens-da-na%C3%A7%C3%A3o-angolana.html>. Acesso em: 10 jan. 2010.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. **Relatório sobre a violência e a saúde**. Disponível em: www.opas.org.br/cedoc/hpp/ml03/0329.pdf. Acesso em: 15 abr. 2010.