

JULIANA LEOPOLDINO DE SOUZA CRUZ

**A PERSPECTIVA DA MORTE NA OBRA INFANTOJUVENIL DE
NILMA GONÇALVES LACERDA**

**ASSIS
2019**

JULIANA LEOPOLDINO DE SOUZA CRUZ

**A PERSPECTIVA DA MORTE NA OBRA INFANTOJUVENIL DE
NILMA GONÇALVES LACERDA**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccaniti.

**ASSIS
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vânia Aparecida Marques Favato - CRB 8/3301

C957p Cruz, Juliana Leopoldino de Souza
A Perspectiva da morte na obra infantojuvenil de Nilma
Gonçalves Lacerda / Juliana Leopoldino de Souza Cruz. Assis,
2019.
223 f.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. João Luis Cardoso Tápías Ceccantini

1. Lacerda, Nilma Gonçalves, 1948-. 2. Morte na literatura.
3. Literatura infantojuvenil. 4. Jovens - Livros e leitura. I.
Título.

CDD 028.5



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

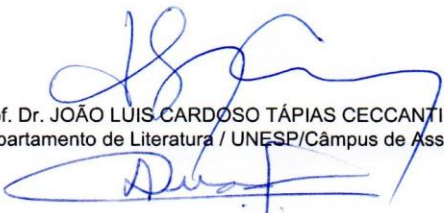
TÍTULO DA TESE: A PERSPECTIVA DA MORTE NA OBRA INFANTOJUVENIL DE NILMA GONÇALVES LACERDA

AUTORA: JULIANA LEOPOLDINO DE SOUZA CRUZ

ORIENTADOR: JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI




Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:


Prof. Dr. JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI
Departamento de Literatura / UNESP/Câmpus de Assis


Profa. Dra. LIA CUPERTINO DUARTE ALBINO
Departamento de Letras / FATEC/Ourinhos


Profa. Dra. ALBA KRISHNA TOPAN FELDMAN
UEM / Maringá/PR


Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis


Profa. Dra. LUCIANA BRITO
UENP / Jacarezinho

Assis, 12 de abril de 2019

Com gratidão eterna dedico a você Lia, simplesmente Lia.

Com amor eterno dedico a vocês meus filhos: Yves e Ivan.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por permitir meu espírito sonhar e por me intuir que a morte é apenas um recomeço.

Agradeço ao meu orientador João Luís Ceccantini, pela confiança.

Aos professores da UNESP- Assis, pelas excelentes experiências.

À minha banca de qualificação e defesa, pela doação do mais precioso tempo e dedicação.

Ao meu esposo Eduardo de Souza Cruz, pela paciência.

A minha mãe Édina Schuminski, pelo amor incondicional.

Ao meu pai Neoly Leopoldino, pelo apoio constante.

Aos meus filhos Yves de Souza Cruz e Ivan de Souza Cruz, pela compreensão.

Aos meus sogros, pelo carinho.

Ao meu irmão Luciano Leopoldino e Ana Paula Carneiro Jansen Leopoldino, pelo encorajamento.

À Ana Maria Ruas Castilho, pela presença silenciosa e amorosa.

Aos meus amigos da FATEC – Ourinhos e das Faculdades Integradas de Ourinhos, pela torcida.

Aos amigos, pelo incentivo.

Ao grupo das *Antigas* pelas marcantes noites de conversas.

À Cássia Regina Gomes Fernandes por me ajudar a abrir portas antes emperradas.

À Valéria Baccili, pela amizade e profissionalismo.

À Maria Angélica, pelo capricho.

Ao Eder Souza e Matheus Linares de Barros, pela prontidão.

À Penha, pelas mãos que teceram lembranças.

À Monique Botelho, pelo zelo.

À Alba Khrisna, pela amizade eterna.

À Lia Cupertino Duarte Albino, pelo sim imediato.

À Rose Nicácio Trabold e Patrícia Cardoso, pelos materiais e experiências.

E enfim, à Nilma Gonçalves Lacerda pela confiança e legado.

“... o morrer, está se tornando uma valsa cada vez mais privilegiada para os pouquíssimos dançarinos convidados para o derradeiro baile no fim da vida.”

Allan Kellehear

CRUZ, Juliana Leopoldino de Souza. **A Perspectiva da Morte na obra Infantojuvenil de Nilma Gonçalves Lacerda**. 223 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa realizada sobre a obra infantojuvenil de Nilma Gonçalves Lacerda (1948), tendo por objetivos centrais apresentar um panorama geral de sua produção para crianças e jovens e discutir a representação da *morte* em algumas de suas narrativas. Propõe-se uma reflexão sobre como a perspectiva da morte está associada à ideia de *transformação* na vida das personagens, investigando as singularidades do projeto estético da escritora, que iniciou sua produção em 1985 e permanece em atividade até hoje. Na tese, procura-se ainda atentar para a questão da abordagem do tema da morte em obras voltadas a um público leitor específico, ainda jovem e em plena formação. As análises concentraram-se sobretudo no seguinte conjunto de narrativas: *Manual de Tapeçaria* (1985); *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo* (1987); *Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho* (1989); *Um dente de leite, um saco de ossinhos* (2004); *Bárbara Debaixo da Chuva* (2010) e *Sortes de Villamor* (2010). O primeiro capítulo apresenta uma breve biografia da escritora e sua fortuna crítica, levando-se em conta também dados obtidos em uma entrevista realizada com Nilma Gonçalves Lacerda especialmente para a presente pesquisa. O segundo capítulo realiza uma abordagem panorâmica da literatura infantojuvenil brasileira contemporânea buscando situar a autora histórica e esteticamente nesse subsistema literário, com fundamentação teórica em textos de Antonio Candido, Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Vera Teixeira de Aguiar, Edmir Perrotti, João Luís Ceccantini e Larissa W..F..Cruvinel. Além disso, apresenta um olhar sobre a história da literatura infantojuvenil ocidental no que diz respeito à abordagem da *morte* e sobre a natureza do fenômeno em si mesmo. Toma por referências significativas a pesquisa de mestrado de Lia Cupertino Duarte (1997) e de autores que tratam da *morte* em diferentes âmbitos como: Phillippe Ariès (1982); Ernest Becker (2007); Allan Kellehear (2016); Elisabet Kübler Ross (2005). O terceiro capítulo concentra-se na apresentação geral das obras de Nilma Gonçalves Lacerda que tratam de *morte*; na justificativa da escolha do *corpus* e sua análise. No quarto capítulo há uma reflexão que entrelaça a questão da morte física e simbólica nas narrativas e convergindo para as Considerações Finais, o resultado das análises é avaliado no sentido de explorar a relação de intimidade da *morte* com o dado literário e como uma obra de efetivo valor estético e social pode desempenhar papel transformador junto a seus leitores.

Palavras-chaves: Nilma Gonçalves Lacerda; Morte na Literatura; Literatura Infantojuvenil; Jovens – Livros e Leitura.

CRUZ, Juliana Leopoldino de Souza. **The Perspective of Death in the juvenile literature work of Nilma Gonçalves Lacerda.** 223 f. Dissertation (Ph.D. in Literature). School of Sciences, Humanities and Languages, São Paulo State University (UNESP), Assis, 2019.

ABSTRACT

The aim of this work is to present the results of a research conducted within the juvenile literature work of Nilma Gonçalves Lacerda (1948). The main objectives are: showing a general view of her production for children and young adults in order to discuss the role of death in her narratives. A reflection upon the perspective of death associated with the idea of transformation in the lives of the characters is proposed, connected with the investigation of the singularities of the aesthetic project of Lacerda, who has started her production in 1985. This thesis is focused on the approach given to death in the work whose audience is too young and is still growing. The analysis concentrates mainly in this set of narratives: *Manual de Tapeçaria* (1985); *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo* (1987); *Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho* (1989); *Um dente de leite, um saco de ossinhos* (2004); *Bárbara Debaixo da Chuva* (2010) e *Sortes de Villamor* (2010). The first chapter presents a brief biography of Lacerda and her critical fortune; it also takes into account pieces of an interview made with Nilma Gonçalves Lacerda for this research. The second chapter has a panoramic view of the Brazilian Contemporary Young Children Literature which focus on the history and aesthetics of this literary segment based on the works of Antonio Candido, Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Vera Teixeira de Aguiar, Edmir Perrotti, João Luís Ceccantini and Larissa W..F..Cruvinel. Furthermore, it presents a perspective of the history of the Western Young Children Literature regarding death and the approach given to it. It also takes into consideration the work of Lia Cupertino Duarte (1997) and authors that deal with death in different perspectives, such as: Phillippe Ariès (1982); Ernest Becker (2007); Allan Kellehear (2016) and Elisabet Kübler Ross (2005). The third chapter concentrates itself in the general work of Nilma Gonçalves Lacerda regarding death, in order to justify the choice of the *corpus* and its analysis. In the fourth chapter, which converges to the Final Considerations, the result of the analysis is evaluated in order to explore the relationship between the intimacy of death and the literary data and how an effective aesthetic and social work can perform a transforming role amongst its readers.

Key-words: Nilma Gonçalves Lacerda; Death in Literature; Children`s Literature; Young People – Books and Reading.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	13
1 NILMA GONÇALVES LACERDA: EM UMA TESSITURA SEM FIM	18
1.1 Cada ponto aumenta um conto	18
1.2 Alinhar eterno: fortuna crítica	19
2 LITERATURA INFANTOJUVENIL.....	31
2.1 Literatura infantojuvenil brasileira contemporânea – uma construção	31
2.2 Um rápido olhar para a morte no mundo literário.....	36
2.3 As facetas da Morte.....	42
3 A PERSPECTIVA DA MORTE NA OBRA INFANTO JUVENIL DE NILMA GONÇALVES LACERDA	49
3.1 <i>Manual de Tapeçaria</i>	50
3.1.1 Desconstruindo cartilhas	50
3.1.2 Morte: recusa à mediocridade	54
3.1.3 Lição de rasgar cartilha	56
3.2 <i>Dois passos pássaros. E o vôo arcanjo</i>	59
3.2.1 Os dois passos da culpa.....	59
3.2.2 Um ato de confissão	60
3.2.3 Entre as horas do antes e do depois.....	63
3.3 <i>Viver é Feito à Mão. Viver é Risco em Vermelho</i>	66
3.3.1 Um ponto vermelho no bordado.....	66
3.3.2 A germinação do amanhã.....	67
3.3.3 O vale de chagas.....	71
3.4 <i>Um dente de leite, um saco de ossinhos</i>	73
3.4.1 A verdadeira fada do dente.....	73
3.4.2 A dama de preto	75
3.4.3 Os símbolos da eterna presença	78
3.5 <i>Bárbara Debaixo da Chuva</i>	82
3.5.1 Santa Bárbara: a padroeira da chuva	82
3.5.2 As histórias são eternas	86
3.5.3 A extraordinária força da vida.....	90
3.6 <i>Sortes de Villamor</i>	92
3.6.1 O que os ventos dizem quando estão contigo?.....	92

3.6.2	<i>Je m'em vais?</i>	95
3.6.3	As sortes no traçado das palavras.....	98
4.0	As facetas da morte: um entrelaçamento simbólico.....	103
4.1	Enredos.....	103
4.1.1	Morte física	104
4.1.2	Morte simbólica e seus respectivos símbolos.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS:		114
A MORTE COMO ELEMENTO TRANSFORMADOR		114
REFERÊNCIAS		120
Referências da autora		120
Referências teóricas		120
Referências de sites		123
APÊNDICE A.....		125
1ª GRADE MANUAL DE TAPEÇARIA.....		125
2ª GRADE DOIS PASSOS PÁSSAROS. E O VOO ARCANJO.		137
3ª GRADE MENINO E OLHOS: FLOR.....		142
4ª GRADE VIVER É FEITO À MÃO. VIVER É RISCO EM VERMELHO.		145
5ª GRADE- MODELO ORIGINAL AS FATIAS DE MUNDO- grade de João Luís Cardoso Tápias Ceccantini.....		154
6ª GRADE CARTAS DO SÃO FRANCISCO. CONVERSAS COM RILKE À BEIRA DO RIO.		159
7ª GRADE FANTASIAS		162
8ª GRADE FINALMENTE		167
9ª GRADE FINGIMENTOS.....		171
10ª GRADE UM DENTE DE LEITE, UM SACO DE OSSINHOS.....		174
11ª GRADE ESTRELA DE RABO E OUTRAS HISTÓRIAS DOIDAS		178
12ª GRADE PENA DE GANSO		187
13ª GRADE BÁRBARA DEBAIXO DA CHUVA.....		192
14ª GRADE SORTES DE VILLAMOR.....		204
15ª GRADE ÁGUA DE ANIL		215
APÊNDICE B.....		220
ENTREVISTA COM NILMA GONÇALVES LACERDA.....		220

INTRODUÇÃO

Nenhuma alma me responde. Fico sempre na mesma. O jeito agora foi alvorecer, ser o de manhã, vir com o sol. Amanhã, a aurora me aceita de novo ou será que antes disso... (LACERDA, 1987, p.29)

Este momento de abertura de minhas inquietações mais subjetivas acerca de meu objeto de estudo exigiu estreito posicionamento pessoal em relação ao discurso adotado no texto, assim como as considerações finais também exigiram que minha voz aparecesse com maior intensidade. Desse modo, optei por utilizar a primeira pessoa do discurso no momento inicial e no final desta tese. Porém, em outros espaços deste estudo fiz questão de que a tessitura do texto pesquisado e a autora analisada, ocupassem posição de relevo, optando pela voz na terceira pessoa do discurso.

Ao aceitar o convite de uma amiga para conhecer *Sortes de Villamor* de Nilma Gonçalves Lacerda, não imaginaria que pela primeira vez estaria em contato com a autora que seria fundamental para uma dúvida latente que existia em mim: o que é a morte? À medida que a leitura avançava pelas páginas de *Villamor* e seguia na mesma direção que os ventos do Calundu de Ismê Catureba, o fascínio pela arte da escritura dessa autora, invadiu com igual intensidade meus pensamentos e me impulsionou a conhecer todo seu legado literário.

Dentre as curiosas escolhas vocabulares de Lacerda, as que são voltadas para a construção do “feito à mão” foram as que mais me “costuraram” em sua grande teia bordada de palavras. Em meio a “...pego agulha e fio a fio, motivo a motivo, armo a trama: ou pego o tapete e desteço...”; “A gente pega nos fios antes de abrir a meada...”; “E rendo, rendeira, as pontas de uma história...”; “barbante emaranhado que não consigo desfiar...”; “... corremos o risco desta linha ceder...”, fui alinhavando minha própria história, entrelaçada aos enredos de Nilma Gonçalves Lacerda.

No entanto, em meio ao ecletismo dos temas abordados pela escritora, aqueles associados à *morte*, enraizaram-se ainda mais em minhas inquietações, bem como algumas outras questões propostas pela obra dessa autora. Diante da permanência da *morte* nos textos, qual seria a perspectiva que a *finitude da vida* poderia oferecer? E, ainda, que direção essa figuração percorreria e para que caminho levaria o leitor? Ao proporcionar a experiência do cessar da vida, a literatura infantojuvenil produzida por Nilma Gonçalves Lacerda teria o poder de “humanizar o homem”, segundo, por exemplo, a concepção de Antonio Candido?

Para iniciar tal demanda, faz-se importante refletir sobre um questionamento clássico dos estudos voltados à literatura: o que mesmo é *literatura*?

“Não se pode dizer que literatura é tudo aquilo que cada um considera literatura?” (LAJOLO, 2001 p.12). É interessante pensar no questionamento já levantado há algum tempo por Marisa Lajolo e mais instigante ainda seria internalizar seu conselho: “discutir literatura é abrir os olhos e ouvidos”. Pois bem, independentemente da idade do leitor e da intencionalidade do autor, a literatura se faz presente em nossa vida como as cores aos nossos olhos e os sons aos nossos ouvidos...

Dentre os mais diversos temas que podem constituir a arte literária, a manifestação da morte nos impulsiona a reflexões que atingem outros sentidos do homem, ampliando assim, as opções sugeridas por Lajolo. A literatura abre os olhos para nossa alma, direciona os ouvidos para os sentimentos, faz dilatar as narinas e receber os aromas, leva-nos a tocar o palpável com maior sensibilidade e nos convida a degustar o sabor do doce ou do amargo do momento. Diante disso, irei me ocupar, por ora, desse fenômeno inevitável da vida.

Uma das preocupações do pensamento moderno é o fato de a humanidade temer imensamente a morte. Essa apreensão gera importantes pressões na vida do ser humano, fato que possibilita pensar nos temores que a morte causa e nos motivos pelos quais ela acontece. Questões como o envelhecimento, guerras, alienação social, invasões, perdas de propriedades e bens, doenças, são alguns, entre outros fatores, que permeiam essa inquietude social.

Nesse contexto, percebe-se o quanto a morte é intrigante, tornando-se, assim, objeto de estudos ao longo da história do homem, de cientistas, psiquiatras, filósofos, religiosos, historiadores, sociólogos, psicólogos e artistas. Para a Psiquiatria, segundo Ross (2005), o inconsciente não aceita a morte, julgando-a medonha, gerada por alguma intervenção maligna. Para a Biologia, Kellehear (2016) afirma que morrer tem uma pequena durabilidade e trata-se de um processo físico de paralização tecidual e celular, que acaba transformando tudo em mera matéria orgânica. Na História, de acordo com Ariès (1982), a morte contribui, entre outras coisas, para uma tentativa de reconstituição dos ciclos sociais ao longo do tempo. A Sociologia, em conformidade com Becker (2007), procura oferecer as possíveis concepções que a humanidade tem sobre esse fenômeno inevitável. Já a Antropologia, ainda para Kellehear (2016), se esforça para explicitar a reação do ser humano em tentar entender e até se preparar para a morte na procura de um viés mais reflexivo e analítico. Buscam-se respostas na Filosofia e, para consolar o espírito do vivente, recorre-se à Religião, como ainda sugere Kellehear (2016).

Esse cessar da vida também é percorrido pela Literatura que, desde seus primórdios até hoje, coloca em pauta o polêmico tema. No caso particular da literatura infantojuvenil, porém, muitos escritores, empenhados em ser acessíveis ao seu público, mobilizam-se para “atuar de

forma direta sobre o leitor”, limitando, assim, as possibilidades de efetiva *leitura* do texto. Navegando contra a corrente, alguns outros autores infantojuvenis brasileiros, como Nilma Gonçalves Lacerda, abordam a temática da *morte* de forma menos circunscrita, sem julgamentos maniqueístas ou direcionamentos pedagógicos, desmistificando aquela postura da voz do adulto como detentor de conhecimentos e verdades, que ensina, delimita e engessa o pensamento infantil.

Este trabalho é resultado de uma pesquisa realizada com a obra infantojuvenil de Nilma Gonçalves Lacerda e procura enfatizar como, na obra da autora, a ideia de *morte* se configura – para além de julgamentos de valor – como transformação na vida das personagens. Propõe-se uma investigação sobre as singularidades do projeto estético da escritora, procurando-se atentar ainda para a questão da abordagem do tema da *morte* em obras voltadas a um público leitor específico, ainda jovem e em plena formação. Após as análises, procura-se apresentar algumas reflexões sobre o poder transformador dos textos literários, atribuindo-se destaque principal às obras de Lacerda em que a morte figura como foco bastante relevante na narrativa. Tomando por base uma ideia central do pensamento de Antonio Candido (1918-2017) – a de que a literatura é uma necessidade universal do ser humano e que sua fruição é um direito de todos, independentemente do grau de instrução, formação, etnia e questões financeiras (1995) – a transformação proporcionada *pelo* literário e estruturada *no interior* do literário constitui o ponto de partida para as reflexões propostas.

Para se chegar a essas reflexões, foi necessária uma pesquisa, ainda que modesta, de trabalhos que pudessem complementar a contribuição específica da teoria literária, como algumas ideias difundidas por Elisabet Kübler Ross (2005), a qual trata da morte em seu aspecto psiquiátrico e psicológico, trazendo como exemplos relatos de pacientes terminais, que tecem reflexões sobre o morrer; aspectos explorados por Philippe Ariès (1982), que faz um verdadeiro tratado sobre a morte, segundo uma visão da história psicológica e da história política do homem ocidental; para abarcar algumas concepções de morte, Ernest Becker (2007), que elabora um resumo das principais correntes da psicanálise pós-freudiana, unindo a perspectiva psicológica a uma visão mítico-religiosa, sob o paradigma do heroísmo na sociedade contemporânea; e, por fim, Allan Kellehear (2016), que produz pesquisas sobre a dimensão social do morrer, partindo de uma investigação panorâmica de dois milhões de anos de história, ou seja, explorando a morte sob a visão do homem da Idade da Pedra até o homem cosmopolita contemporâneo.

Este trabalho também apresenta análises estruturais das obras narrativas produzidas por Nilma Gonçalves Lacerda, que somam quinze títulos no total – as análises de cada obra foram

inseridas em *Apêndices*. Dispostas sob a forma de “grades”, constituem instrumentos de coleta de dados de narrativas juvenis propostos por João Luís Ceccantini¹ em sua tese de doutorado intitulada *Uma Estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997)*. A função das grades foi explorar o conjunto da bibliografia ficcional da autora, fazer um levantamento dos temas mais recorrentes por ela abordados e realizar uma breve análise estrutural de cada título, coletando dados de natureza diversa.

Inicialmente, a proposta era desenvolver um estudo panorâmico de todas as obras literárias publicadas por Nilma Gonçalves Lacerda, porém, uma análise mais apurada dos textos mostrou a necessidade de se fazer um recorte mais definido, devido à complexidade dos temas abordados e da vasta possibilidade de pesquisa que cada um levantaria. Optou-se, então, por abordar com mais ênfase a temática da morte, todavia, sem desprezar outras oportunidades de análise temáticas e formais dos textos.

Após o levantamento realizado por meio das *grades* das quinze obras literárias escritas por Lacerda, que são: *Manual de Tapeçaria* (1985), *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo* (1987); *Menino e Olhos: flor* (1987), *Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho.* (1989); *As fatias de mundo* (1997), *Cartas do São Francisco. Conversas com Rilke à beira do Rio* (2000); *Fantasia* (2000); *Finalmente* (2000); *Fingimentos* (2000); *Um dente de leite, um saco de ossinhos* (2004); *Estrela de Rabo e outras histórias doidas* (2005); *Pena de Ganso* (2005); *Bárbara Debaixo da Chuva* (2010); *Sortes de Villamor* (2010) e *Água de Anil* (2014), seis delas foram selecionadas como *corpus* para este trabalho. Como critério de seleção das obras, optou-se unicamente por aquelas que tratavam da *morte* como temática principal ou, ao menos, secundária. As escolhidas, por atender a essa demanda, são: *Manual de Tapeçaria* (1985); *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo* (1987); *Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho.* (1989); *Um dente de leite, um saco de ossinhos* (2004); *Bárbara Debaixo da Chuva* (2010) e *Sortes de Villamor* (2010).

Essas narrativas foram analisadas segundo sua estrutura, sua linguagem e aspectos temáticos gerais e específicos (em particular na relação com as questões teóricas levantadas sobre a *morte*).

O primeiro capítulo apresenta uma breve biografia da escritora e sua fortuna crítica, assim como sua trajetória na literatura infantojuvenil brasileira. O segundo capítulo realiza uma

¹CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. **Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997)**. Assis, 2000. (tese de doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

abordagem panorâmica da literatura infantojuvenil brasileira contemporânea buscando situar a autora histórica e esteticamente nesse subsistema literário, com fundamentação teórica em textos de Antonio Candido, Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Vera Teixeira de Aguiar, Edmir Perrotti, João Luís Ceccantini e Larissa W..F.Cruvinel. Além disso, apresenta um olhar sobre a história da literatura infantojuvenil ocidental no que diz respeito à abordagem da *morte* e sobre a natureza do fenômeno em si mesmo. Toma por referências significativas a pesquisa de mestrado de Lia Cupertino Duarte (1997) e de autores que tratam da *morte* em diferentes âmbitos como: Phillippe Ariès (1982); Ernest Becker (2007); Allan Kellehear (2016); Elisabet Kübler Ross (2005). O terceiro capítulo concentra-se na apresentação geral das obras de Nilma Gonçalves Lacerda que tratam de *morte*; na justificativa da escolha do *corpus* e em sua análise. No quarto capítulo há uma análise comparativa entre a morte física e simbólica nas narrativas. Convergindo para as considerações finais, o resultado das análises é avaliado no sentido de explorar a relação de intimidade da *morte* com o dado literário e como uma obra de efetivo valor estético e social pode desempenhar papel transformador junto a seus leitores.

1 NILMA GONÇALVES LACERDA: EM UMA TESSITURA SEM FIM

Os fios: fiéis. No entanto é preciso eleger os que cosem a estória, passá-los em joeira fina: a costura visível, mas de boa cerzidura, que o tapete é de pisar e guarnecer. (LACERDA,1986, p. 12)

1.1 Cada ponto aumenta um conto

Professora, pesquisadora, tradutora, escritora, especialista em literatura para crianças e incentivadora da leitura, Nilma Gonçalves Lacerda nasceu no Rio de Janeiro, onde vive até hoje. Produtora de um texto lírico e poético, surpreende ela o leitor com seu estilo inovador e muito próprio de escritura. Nilma iniciou sua carreira como escritora na oficina literária realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro com o escritor Cyro dos Anjos.

Leciona na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, atuando na formação de professores em Letras e no Programa de Pós-graduação Lato Sensu Especialização em Literatura Infantojuvenil do Instituto de Letras, da mesma universidade. Com graduação em Português-Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1970), mestrado (1980) e doutorado (1995) em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado em História Cultural pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (2001-2002) e *Collège de France* (2013-2014), seus trabalhos têm ênfase em leitura e escrita, literatura para crianças e jovens e criação literária. Recebeu, dentre outros, os prêmios: Jabuti, Alfredo Machado Quintella, Prêmio Rio de Literatura, Melhor Livro Teórico em Literatura para Crianças e Jovens, Melhor para o Jovem, Melhor Livro Traduzido, esses últimos da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ); Prêmio Brasília de Literatura e Lista de Honra *do International Board on Books for Young People*. Recebeu bolsas da CAPES e do CNPq, a bolsa VIRTUOSE, do Ministério da Cultura, a bolsa de Pesquisa e Criação da RIOARTE e a bolsa VITAE, de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. Mantém intercâmbio cultural com países da América Latina devido a seu projeto de pesquisa *Diário de Navegação da Palavra Escrita na América Latina* e, como resultado de cerca de aproximadamente 15 anos de pesquisa, o material disponível deve gerar, em médio prazo, o primeiro volume da obra, intitulada *Deus não tem nada com isso*.

A pesquisadora é líder do grupo de pesquisa *Leitura, Literatura e saúde: inquietações no campo da produção do conhecimento*. Realizou em 2012 o Colóquio Internacional *Esses livros sem idade* e atua no Movimento por um *Brasil Literário*, sustentando a perspectiva

visionária de Antonio Candido, Silviano Santiago, Alfredo Bosi e Bartolomeu Campos de Queirós, dentre outros, relativa ao espaço que a leitura de literatura pode ocupar na construção de um país mais justo e soberano. Mantém a coluna *Ladrilhos*, de escritos equilibrados entre crítica e criação literária, em *Pessoa*, revista eletrônica de literatura lusófona.

1.2 Alinhavar eterno: fortuna crítica

As publicações literárias de Nilma Gonçalves Lacerda têm início em 1985, com o romance *Manual de tapeçaria* que, na visão de Antônio Houaiss, é “uma grande obra de arte”. Ainda nesta direção, Ênio Silveira identifica a revelação de “uma escritora amplamente senhora das *artes et partes* da carreira que abraçava, a partir desse romance que lhe assegura auspicioso futuro” (SILVEIRA, 1986).

Para participar do concurso realizado pela Fundação Rio em parceria com a Editora Philobiblion, Nilma adotou o pseudônimo de *da Silva* e apresentou *Manual de Tapeçaria* para o mundo. Os jurados foram unânimes em apontar sua obra como merecedora do primeiro prêmio. Como Nilma Gonçalves Lacerda nunca havia publicado, seu nome foi a grande revelação para o universo da literatura, fato esse que também proporcionou aos jurados tranquilidade com a decisão. Como se pode observar nos comentários a seguir:

A autora de *Manual de tapeçaria*, que então se descobriu ser Nilma Gonçalves Lacerda, não era sequer conhecida por qualquer um deles, e seu nome não evocava a menor recordação da presença ativa no mundo das letras. Por isso mesmo, a comissão julgadora se sentiu orgulhosa e satisfeita por ter chegado a consenso espontâneo naquele que vinha ser um dos mais limpos, dignos e isentos concursos literários já realizados no Brasil. Todos os seus integrantes se comoveram diante da descoberta de um talento invulgar, de uma indiscutível vocação para a criação ficcional. Tendo-se candidatado dentro de normas rígidas, rigidamente observadas, seu livro fora confrontado com mais de uma centena de outros e merecera o primeiro lugar sem nenhum favor ou concessão de natureza subalterna. Nilma Gonçalves Lacerda comprovou ser, efetivamente, uma escritora amplamente senhora das *artes et partes* da carreira que abraçava, a partir desse romance que lhe assegura auspicioso futuro. Membro daquela comissão e exercendo há várias décadas sua profissão de editor, este articulista bem se dá conta de como é rara e gratificante, seja qual for a finalidade da leitura, a revelação de um verdadeiro escritor, como ocorreu no caso da autora de *Manual de tapeçaria* (SILVEIRA, 2000).

Após o reconhecimento dos jurados e a concessão do primeiro prêmio, a autora seguiu com mais duas novelas: *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo* (1987) e *Viver é feito à mão/Viver é risco em vermelho* (1989) e um pequeno livro de poesias titulado *Menino e olhos: flor* (1987). A primeira recebeu o prêmio *Alfredo Machado Quintella, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)* – seção brasileira do *International Board on Books for Young*

People (IBBY) – e a segunda foi considerada *Altamente Recomendável Jovem*, também pela FNLIJ.

Ainda sobre o concurso que levou Nilma à sua primeira publicação literária, Renato Cordeiro Gomes elabora um ousado texto intitulado *À Flor da Terra: Uma Vitrine* (1991), momento em que tece uma crítica mordaz à indústria cultural literária no Brasil enfatizando o fato de as editoras fazerem emergir apenas as obras que julgam rentáveis monetariamente, o que nem sempre corresponde à qualidade do objeto literário. Ressalta a complicada relação do escritor com as editoras, que segundo ele, flertam na tentativa de estabelecer um relacionamento mais seguro e atingir o gosto do grande público. Afirma categoricamente que romper o círculo vicioso do “escrever o que o público quer ler”, das manipulações estratégicas mercadológicas não é uma tarefa muito fácil para o escritor em nosso país. Apresenta o caminho que muitos autores usam para sair desse chamado “engodo” mercadológico, que é a participação em concursos literários. É neste cenário que resgata a obra *Manual de Tapeçaria* de Nilma Gonçalves Lacerda, juntamente com *Ângelo Sobral desce aos infernos*, de Ruy Espinheira Filho e *As chamas da missa*, de Luiz Guilherme Santos Neves, todas ganhadoras do I Prêmio Rio de Literatura em 1985, da Fundação Rio. Salienta que tais obras, apesar de ganhadoras do concurso, foram frutos de umas poucas resenhas literárias e continuaram desconhecidas, coeditadas pela Editora Philobilion, também pouco conhecida no momento: “... foram os romances vencedores que, entretanto, permaneceram quase incógnitos” (GOMES, 1991, p.13).

Gomes afirma que *Manual de Tapeçaria* (1985) é uma instigante obra capaz de “rasgar cartilhas”, tanto no âmbito temático quanto na composição estrutural. A narrativa, segundo ele, desconstrói a visão oficial da educação brasileira e rompe qualquer norma da narração bem comportada, afirmando: “... estilhaça a frase e a pontuação de lógica previsível. Narrativa experimental, que não teme ensaiar o novo, usa as palavras como ‘espada’, para denunciar a falência do nosso sistema educacional” (GOMES, 1991, p.13).

Renato Cordeiro Gomes enfatiza que a linguagem mescla variados estilos de registros, da poesia ao ensaio, com dicção confessional, em que a narradora “Sherazade – Penélope” se enreda na seguinte missão: “Perseguindo a tarefa de desvendar para o leitor o complexo processo de fabricar ficção, a narradora-tecelã quer envolvê-lo também nas malhas da ideologia (para tomar partido), ao mesmo tempo em que se enreda a si própria como personagem que questiona a sua condição profissional, de cidadã e de mulher” (GOMES, 1991, p.14).

Considera também a escritora como uma grande estrategista na edificação de seus personagens, como uma aranha bordadeira que tece o próprio leitor nessa construção de avessos e direitos. Ressalta a criação do personagem *Jomar* na obra em questão e o define como um fio

importante de toda a trama: “Exemplarmente, ele é o avesso do lado direito, o que está sempre à margem, já previamente destinado ao crime, como que condicionado por um determinismo, produto da natureza e não da história” (GOMES, 1991, p.14).

Em 1998, Nilma Gonçalves Lacerda recebeu a bolsa VITAE para produção do romance *Um homem valente – fricções* e, em 2003 teve contemplado o projeto Rio – mar de escrita, no 8º Programa de Bolsas Rio Arte, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Recebeu o Prêmio Jabuti em literatura juvenil com *As fatias do mundo* (1997), que, para Sandroni (1998), a fez atingir plenamente as qualidades que a colocam entre os melhores escritores do gênero: “Deixando de lado a adjetivação excessiva que marcava seus primeiros trabalhos, ela apresenta nesta obra um belo texto em linguagem poética e ao mesmo tempo coloquial, desenvolvendo um tema original” (SANDRONI, 1998). Posteriormente, foi contemplada também com o *Orígenes Lessa*, da FNLIJ, e, alguns anos depois, a escritora ganhou o Prêmio Cecília Meireles com o ensaio *Cartas do São Francisco: conversas com Rilke à beira do rio* (2000). *Fantasia*, *Fingimentos* e *Finalmente!* (2000) recebem a láurea Altamente Recomendável Criança pela FNLIJ, que também contempla *Pena de ganso* (2005), com o *Altamente Recomendável Jovem*. A obra foi finalista do Prêmio Jabuti. A obra *Um dente de leite, um saco de ossinhos* foi publicada em 2004.

Escreveu também *Bárbara debaixo da chuva* (2010), que recebeu o selo de Altamente Recomendável Jovem pela FNLIJ, mesma indicação concedida a *Sortes de Villamor* (2010), conquistando ainda o Prêmio Brasília de Literatura e o terceiro lugar no Jabuti. Em continuidade, a obra *Água de anil* veio em 2014.

Como tradutora, Nilma Lacerda recebeu pela FNLIJ o Prêmio Monteiro Lobato – Melhor Livro traduzido pela obra *O arminho dorme*, de Xosé Neira Cruz (2009). Com esse trabalho, foi indicada à Lista de Honra do IBBY (Organização Internacional para o Livro Infantil e Juvenil), na qual está igualmente *Bárbara debaixo da chuva*, pelo trabalho de tradução de Beatriz Peña, que também assina a tradução de *Pena de ganso; Estrela-de-rabo e outras histórias doidas* (2005). Em espanhol, *Rabo de estrella y otras historias locas* recebeu recomendação em *Nuevas Hojas de Lectura de Fundalectura*.

Nilma G. Lacerda é também reconhecida pela excelente tradução de *O Homem das Mininaturas* e *Eu não Sou Macaco*, de Virginie Lou.

Lacerda concedeu uma entrevista ao Site Agência Brasil em 2012, para o repórter Alex Rodrigues, momento em que comentou a importância em ganhar o 1º Prêmio Brasília de Literatura com a obra *Sortes de Villamor*:

Um prêmio permite que o autor tenha um pouco mais de conforto e possa dedicar mais tempo à escrita. Sempre há alguma repercussão, o que leva os editores a prestarem maior atenção a estes escritores ao menos por um tempo, gerando a possibilidade de uma produção que dê a quem tem acesso ao livro a opção de ler literatura de qualidade (LACERDA, 2012).

Adentrando em uma visão de mercado cultural, a autora reflete sobre os escritores que priorizam a qualidade do texto literário, mas que nem sempre conseguem reconhecimento comercial pelo material, mesmo que este seja premiado. "Nem sempre os autores que oferecem um texto mais refinado vendem bem. São autores de excelência e ler sua obra exige um esforço maior" (LACERDA, 2012).

Ainda em entrevista para a Agência Brasil, confessa que possui certa dificuldade em escrever para a criança, não por conta da linguagem, pois acredita que o público mirim também pode apreciar um texto de verdadeira qualidade literária, mas admite estar relacionada à sua própria experiência como escritora, deixando algumas lacunas no texto para que o mesmo se construa com o repertório do próprio leitor. Nesse sentido, diz ela:

Minha dificuldade está mais relacionada às minhas experiências. Eu sinto precisar de um leitor sofisticado, já que, na maioria das vezes, minha forma de comunicar pede uma intervenção muito grande do leitor, uma experiência de mundo que o permita construir determinados sentidos a partir do que escrevo (LACERDA, 2012).

Quando indagada sobre as características da leitura dos jovens no Brasil, ela destaca que esse público, ao contrário do que se pensa, lê muito. Porém, a qualidade literária dos textos mais vendidos a eles se mostra, muitas vezes, duvidosa, como expõe em seu comentário a seguir:

Viajo bastante pelo Brasil, dou muitos cursos e vejo que os jovens leem bastante. Só que, hoje, há uma oferta muito grande não só de opções de leitura, mas de entretenimento em geral. E ler literatura de qualidade é trabalhoso. Existe prazer, óbvio, mas ao ler um bom texto nós construímos o sentido, acessamos a outros textos que já lemos. A televisão, a autoajuda, o *best seller* e o *blockbuster* vão ser sempre mais fáceis (LACERDA, 2012).

Segundo Laura Sandroni em *O Globo, Prosa e Verso*, do dia 07 de abril de 2001, Nilma Gonçalves Lacerda faz verdadeiros exercícios de incentivo à criatividade, imaginação e intertextualidade em suas obras.

Algumas características dos textos de Lacerda também são ressaltadas pelo artigo, entre elas: o destaque especial para a linguagem poetizada, rica e coloquial ao mesmo tempo. Há menção também do uso da metalinguagem, realizada com maestria, com tanta gratuidade da arte, quanto com a capacidade de, por meio do literário, preencher algumas necessidades do ser

humano como suas expectativas de mudanças sociais, suas intensas reflexões, valorizando assim, a valorização da inteligência da criança e do jovem.

Ao destacar a tríade narrativa: *Finalmente* (2000), *Fingimentos* (2000) e *Fantasia* (2000), Sandroni (2001) comenta que Lacerda reafirma a originalidade de sua criação, marcada lobotomianamente pela intertextualidade e pela crença na inteligência de seus jovens leitores.

Ainda sobre essas obras, Beatriz Dusi (2001) assegura que ao final de cada livro há uma explicação sobre os personagens de uma maneira surpreendente e inovadora, ressaltando: “Nilma é uma aranha mágica que tece fios maravilhosos de pura emoção, enredando-nos em sua teia de palavras amorosas, sonhadoras e prazerosas, e nós leitores não queremos sair desse enlevo. Tecelã de sonhos, ela nos envolve em sua teia nada frágil, é o ser criador presenteando-nos com sua obra” (DUSI, 2001).

O professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, Cezar Augusto Rufino de Santa Ana, na ocasião do I Encontro de Leitura da Costa do Sol, em São Pedro da Aldeia, Rio de Janeiro (2010), fez uma homenagem às obras da autora ao elaborar um texto que resgata suas histórias:

DE TANTAS UMA

Decerto que o sentido de existir consiste em atar a ponta da morte à ponta da vida. Difícil, pois, é saber onde cada qual começa. Onde começa a mulher e onde está a menina nessa mulher. Com a mistura de tantas fibras, o livro da vida da gente é um eterno circular de fibras com o qual nos recriamos. Contudo, o que nos cabe entre a Aurora e a noite? O quanto da luz do Sol tem de Aurora, nas manhãs tecidas nesta teia tênue que chamamos sutil e bruscamente de vida? E é da aurora, mansa e imperceptível que começamos a escrever a nossa história tantas vezes lida. Mas a menina e a mulher são duas, três, mil ou mais em apenas uma. Ouvindo a voz suave da mãe na leitura da Revista Grande Hotel, ou do Mestre Silviano Santiago que a leitura é uma atividade perversa, a menina-mulher se reconstrói a cada instante para tecer com palavras o anseio de futuro. Ainda que adulta e madura para comunicar sua perplexidade, nas fibras dessa mulher habita vivíssima a menina fugidia para lhe garantir o riso. Tudo isso traduzido pela literatura, esse diário de navegação da palavra que faz com que ler e escrever sejam uma forma capital de ser. Essa trapaça salutar que corrige distâncias e permite que o alimento da leitura chegue como o pão sagrado da igualdade. E nessas tantas-uma é que se pode atar os fios da professora ingênua com os do aluno rebelde na grande tapeçaria humana. Nessa tantas-uma é que se podem saborear as Fatias do Mundo para encontrar Aurora mergulhando os dedos no tinteiro; pode-se escrever cartas do São Francisco, viajar por doidas histórias na estrela-de-rabo... Nessas tantas-uma está Bárbara: essa grande leitora do mundo que desperta debaixo de chuva... (SANTA ANA, 2010).

O professor traz, em sua homenagem, uma faceta da autora, o fato de conseguir ser tão única e múltipla ao mesmo tempo. Vive na pele de Aurora o desejo de ler e escrever, elabora as sortes com Branca de Villamor, vive o sofrer do professor diante da frustração em não vencer o próprio sistema em *Manual de Tapeçaria*, teme a figura da morte em *Um Dente de Leite*, e

um saco de ossinhos, sente a perspectiva de toda uma família diante da mãe suicida, em *Dois passos pássaros*. Com *Um voo arcanjo*, nessa tessitura sem fim, ultrapassa os limites dos próprios horizontes da vida humana.

Anna Maria de Oliveira Rennhack escreveu para o *Jornal de Letras – nº16- Literatura Infantil*, um artigo intitulado “Eu sou Aurora” em que trata exclusivamente de uma obra de Lacerda, a *Pena de Ganso* (2005). Afirma que a obra é emocionante e comovente, tanto na linguagem verbal como na não verbal, elogiando o trabalho de Rui de Oliveira, cartunista que a ilustrou.

Enfatiza que a batalha travada por Aurora, a protagonista de *Pena de Ganso*, merece ser lida e relida por nossos jovens que, segundo ela, vivem cercados de comodidades e estímulos, não fazendo ideia das dificuldades que muitos enfrentam e já enfrentaram para saber ler e escrever, principalmente há alguns anos em uma sociedade repleta de preconceitos e dogmas. Afirma ainda que:

Os educadores encontram nas batalhas travadas por Aurora, e na sua dolorosa tragédia de uma vida inteira, a motivação para sensibilizar seus alunos no caminho das letras. Não há final feliz, há apenas uma constatação doída do muito que ainda faltava acontecer para que a menina pudesse ter seu desejo realizado (RENNHACK, 2006).

Gutemberg Guerra, em sua análise titulada *Sortes de África, França e Bahia* (2011), prenuncia sobre a obra *Sortes de Villamor*, de Nilma Gonçalves Lacerda, em um primeiro momento, toda a motivação da própria apresentação física da obra, o contato com os desenhos concêntricos na barra da capa: “... anunciam que será mais do que os olhos a serem demandados para leitura”.

Guerra afirma que esse texto avança na tênue linha que separa ou une ficção e realidade, diz também que se surpreende cada vez mais com autores tão densos de nossa literatura e que ainda, pela ignorância e dificuldade de acesso ao livro, estamos muito distantes deles.

Ao descrever a capa com ornamentos de labirintos aveludados, ele expõe que a narrativa também busca desvendar dois importantes labirintos existenciais, a vida da francesa Blanche de Villamor e a de Caim de Node, filhos adotivos de Ismê Captureba. “Naufrágios reais ou imaginários separam pais e filhos e nos unem a uma mãe adotiva forte, determinada, perseguida e, embora dando tudo de si, vive infeliz com as sortes (ou azares?) que não consegue dar ou evitar aos filhos nem a si mesma” (GUERRA, 2011, p.542).

Guerra atenta para o protagonismo das falas e enfatiza que as mesmas dão graça e leveza à narrativa, principalmente a fala do narrador em primeira pessoa, a qual revela todas as contradições do personagem de uma Salvador da Bahia parada no tempo. Faz construções de

identidades projetadas coletivamente, em que não existem indivíduos, mas sim personagens que cumprem os seus destinos. Além de grande carga místico religiosa, a obra de Nilma fala de uma ficção embebida em história, revelando “o entrelaçamento de interesse de povos que disputaram a sorte do país que somos” (GUERRA, 2011, p.542).

Destaca ainda que a carga dramática elaborada por Lacerda nessa obra traz em si a dialética, embutida em cada um dos seus elementos e afirma:

Vozes do inconsciente disputam as consciências que se debatem entre o afeto da mãe que acolheu, amou e alimentou física e espiritualmente cada personagem. Diálogos adquirem dramaticidade pela proposta de ruptura entre ser o que se construiu socialmente, ou o que se é, com o ser o que se pretende por sim mesmo, como se houvesse a possibilidade de não se cumprir papéis sociais nos grupos em que se vive. É uma estória que se pauta em moldes contemporâneos de afirmação da mulher, do negro, do indivíduo, do cidadão. É uma peça em que filhos e pais se enfrentam, passados, presentes e perspectivas de futuro se confrontam, perspectivas diferentes se projetam. Pode-se ver ali influência freudiana, mas com as sutilezas e mesclas de interpretações bem mais complexas do que costuma pôr neste tipo de obra (GUERRA, 2011, p.543).

A obra *Viver é feito à Mão, Viver é risco em vermelho* rendeu considerações a Nilma no Suplemento Cultural do jornal O Estado de São Paulo, em 24 de novembro de 1990. Tecidas por Sonia Brayner, esta assegura que a obra é muito mais que um simples livro para jovens: “Essa camisa-de-força ETÁRIA não cabe em uma construção literária que se quer, sobretudo, livre das amarrações habituais dos gêneros pré-endereçados” (BRAYNER, 1990). Reforça ainda que este é um livro em movimento e que o ato de tornar-se é a tônica central do texto que permite construir identidade ética, conceito de cidadania, exercício de generosidade, de afeto e solidariedade entre homens e animais. Salienta: “... não são metamorfoses em nível fantástico, fadístico, mas conquistas sobre o dia a dia de preconceito e das alienações centenárias. Isto com humor e poesia, jamais pedagógico, mas educativo, no sentido de um saber a ser testado e revigorado na obra humana em progresso” (BRAYNER, 1990).

Brayner também propõe grande destaque à diagramação da obra: ela alega que a mesma causa grande impacto e obriga o manuseio não linear do enredo, transformado em uma arquitetura rigorosa, porém lúdica, pois proporciona ao leitor a construção e o amadurecimento da narrativa, uma vez que a primeira narrativa vai até o meio do livro e a segunda, ao invés de ter o início, começa na última página do volume, proporcionando ao leitor a inusitada sensação de ler um texto de trás para frente.

Afirma que muitos livros direcionados aos jovens, publicados nos últimos anos, buscam ampliar critérios de valor a serem absorvidos na vida em sociedade, contudo nem sempre consideram a apreensão do movimento do mundo verbal: “... consegue-se a magia da palavra

em estado de questionamento, desfazendo as barreiras do já dito, do significado petrificado pelos conceitos sociais” (BRAYNER, 1990).

Laura Sandroni complementa que, em todas as páginas dessa obra, temas sérios se alternam à graça das experiências infantis, crescem muito pela força da narrativa, iluminando-a, e profere:

E a língua viva, recriada pelo talento de uma escritora que sabe, como poucos, expor a banda pobre da nossa sociedade ou ainda, no dizer de Houaiss, ‘o que há de mais abjeto em nossa condição humano-brasílica’ e, como num ato de amor, resgatá-la e transformá-la numa vigorosa mensagem de esperança (SANDRONI, 1989).

Vivian Wyler, em 29 de novembro de 1985, escreveu para o *Caderno B* do Jornal do Brasil que Nilma Gonçalves Lacerda é leitora de Machado de Assis, Mário de Andrade, Clarice Lispector e Nélide Piñon; todavia, que ela chegou à literatura sem inspirações evidentes, e justifica seus apontamentos com as próprias ideias da autora: “Idealista, ela acha que o escritor interfere no mundo e, portanto, com o que escreve, ela teria condições de fazer ‘os brasileiros se sacudirem, descobrirem o amor-próprio, não se entregarem de bandeja’” (WYLER, 1985).

Enrique Pérez Diaz em um artigo intitulado *Nilma Gonçalves Lacerda: la lectura hoydía es resistencia*, comenta sobre a associação da autora à Havana, bem como o envolvimento com os seus congressos, como “Lectura. Para ler el XXI”, organizado pelo Comitê Cubano de IBBY (Organização Internacional para o Livro Infantil e Juvenil) e a Cátedra Latino-americana e Caribenha de Leitura e Escrita. Destaca ele a fidelidade de Nilma à defesa do ato da leitura e o crescimento desse ato para a liberdade humana. Enfatiza que a presidente do Comitê Cubano da IBBY, Emilia Gallego Alfonso, afirma que Lacerda é uma das mais genuínas vozes literárias do Brasil, não somente por sua obra de ficção, como também pela profundidade de seus ensaios, marcando a literatura com suas produções que transcendem barreiras temporais e contextuais. Enrique Pérez Dias reitera: “Aunque su obra nunca perde de vista lo social y la historia de su país, el lirismo, la originalidade y el depurado estilo de la misma le dan un aire que la diferencia de muchas otras voces de su tierra” (DIAZ, 2015).

O mesmo artigo ainda retrata a elaboração de seu mais recente trabalho, *Diário de Navegação da palavra – América Latina*, missão atribuída a Nilma por Emilia Gallego, sua irmã de alma, segundo a autora. Nesse conjunto de obras, Lacerda retrata o poder que a palavra tem de reivindicar e contagiar, em que uma eterna fonte de histórias emocionantes é contada, por um protagonista faminto de fantasias, como enfatiza em: “... Nilma recrea una serie de recuerdos maravillosos que devienen perlas cuando revelan al hambriento protagonista de la historia (y a todos sus posibles lectores) el poder reivindicativo y contagioso de la palabra,

eterna fuente de recuerdos entrañables, emociones y el más auténtico sentido de la existencia humana” (DÍAZ, 2015). Para Díaz, conhecer as experiências de viagem de Nilma em seu diário de navegação da palavra escrita é entrar em uma espécie de remanso, em que as palavras se harmonizam e nos sentimos um viajante do tempo e do espaço, conhecendo a geografia possível e impossível do mundo, sentimo-nos um viajante sem horário nem relógio, com todo o tempo a nosso favor e com a melhor bússola que poderíamos ter: a palavra.

Enrique Perez Dias sente-se honrado com uma entrevista concedida por Nilma por ocasião do Congresso, momento que divide com o leitor em seu artigo:

¿Qué significa estar em Cuba y em este congreso *Para ler el XXI?*

Um acto de resistencia: la lectura hoy día es resistencia.

Se suele decir que em cada libro que se escribe va um gran porcentaje de la personalidad de su ator. ¿Eres tú parecida a alguno de los personajes de tu obra?

Como Flaubert que dijo, “Madame Bovary c’est moi”, puedo decir que estou em muchos de mis personajes. Mis utopias, mis agobios, mi cotidiano, mis conflictos e indignaciones, pero también mis horizontes están em mis narrativas.

¿Qué puedes decirnos de los lectores sin edad para los libros sin fronteras?

Un libro encierra una experiencia humana, y esto basta (DIAS, 2015).

Percebe-se, pelas respostas, que a autora é uma grande defensora da leitura e escrita não só no Brasil, mas também no mundo, e compara esse fato a um ato de resistência e coragem. Ao ser questionada sobre sua identidade com as personagens, cita Flaubert e completa que sua essência está um pouco em cada uma de suas criações, rompendo barreiras ao comentar sobre faixa etária para leitura, assegura que esse ato é uma experiência humana e nada mais, ou seja, já é o bastante!

Convidada pela revista *Retinas* (2018) para falar sobre o processo criativo do escritor, Nilma Gonçalves Lacerda responde à seguinte pergunta: *Escritor lê o que para escrever?* Dentre várias colocações, pondera:

Já inventaríei, em outros momentos, as leituras feitas durante a escrita de novelas ou romances, fortunas de leitura que tenho anotadas no texto de alguma palestra, em cadernos de anotações, ou *Em Vinha-d'alhos*, diário de *Olho de Rembrandt*, diário de ficção que acompanha o romance escrito como tese de doutorado, com orientação de Silvano Santiago, e onde se detalham as leituras que realizei por gozo e necessidade. Leio sempre quando estou escrevendo, mesmo se meu leitor predominantemente é criança, e o texto é de umas poucas laudas. Posso ler *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, e consultar verbetes no Dicionário de Símbolos, de Chevalier e Gheerbrant, para escrever *Um Dente de Leite*, *Um Saco de Ossinhos*, voltado aos leitores infantis. Posso ler *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, para escrever *Viver é Feito a Mão/ Viver é Risco em Vermelho*, novela para jovens; li o jornal e mitos

gregos, para escrever *Manual de Tapeçaria*, romance. Se tanto leio, igualmente escuto, venham as vozes de onde vierem, estejam impressas ou circulando sem padrão, navegantes diáfanas ou espessas, vindo pelas horas do dia ou da noite, tomando de assalto ouvidos e alma (LACERDA, 2018).

As obras de Nilma Gonçalves Lacerda também atraem olhares de outras áreas, como os da pesquisadora de arte e design Julie de Araújo Pires da PUC do Rio de Janeiro, quando explora a obra *Dois Passos Pássaros e um Voo Arcanjo*, reconhecendo que a mesma é muito rica não somente nos recursos gráficos e tipográficos, como também nas palavras. Segundo ela, essa obra faz o leitor atravessar os limites do que está impresso, rompe a linearidade textual, antecede às aspirações de uma literatura virtual, proporcionando a possibilidade de construção mútua do texto, ou seja, texto e leitor entrelaçando-se em descobertas. Assegura que o papel impresso não limitou seu potencial de desconstrução, seguido pelo anseio da reconstrução do leitor.

Maria Luísa, a protagonista da obra, ao cometer suicídio e não deixar pistas da motivação que a levou a esse ato abre diversas possibilidades de construções para uma justificativa. “Por meio de palavras, imagens e metáforas, Nilma Gonçalves Lacerda apresenta as diversas possibilidades por onde Renata, Renato e Gabriel, de posse dos fios deixados por Maria Luísa, conduzirão os passos do leitor em uma narrativa de caminhos múltiplos” (PIRES, 2003).

Pires, diante dessa possibilidade narrativa apresentada por Lacerda, conjugada à teoria propagada por Wolfgang Iser em *A Estética da Recepção*, e das colocações de Pierre Lévy, trata a atividade da leitura com um ato potencialmente virtualizante e salienta: “Na obra em questão de Nilma Lacerda, a página impressa não é tratada como um território neutro, ou mero veículo por onde palavras transitam. A autora se preocupa com os elementos visuais da página realizando pesquisas gráficas e tipográficas que caminham junto ao texto, em uma descoberta de potencialidades semânticas” (PIRES, 2003).

Ao expor, desde o início do texto, um desejo por novas formas de construção narrativa, Nilma apresenta seus “possíveis” e isso faz com que o leitor experimente a liberdade, a polissemia e a multiplicidade de leituras. Como enfatiza: “Por meio das relações entre a palavra e o campo bidimensional da página impressa, as estruturas gramaticais ganham múltiplas leituras, remetendo-nos, assim, à abertura de sentidos proposta pela poesia concreta” (PIRES, 2003).

Pires resgata, também, a importância do designer como um pesquisador de recursos e meios visuais e sua atuação em parceria com o autor no processo de elaboração dos textos. Compara *Dois Passos Pássaros* à obra *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (1759-1767) em

que este utiliza elementos como asteriscos ou traços indicando omissões de palavras a serem decifradas durante a recepção da leitura, ou seja, tanto na obra de Lacerda quanto na de Sterne, o leitor é convidado a realizar um processo dinâmico de leitura, em que participe agregando novos elementos e significados à mesma. “Nas páginas férteis de sua narrativa, Nilma Lacerda atua tal qual uma generosa tecelã, que escolhe as linhas para sua urdidura, mas deixa uma tarefa incompleta para que cada leitor trabalhe, com a liberdade de um voo, o vai-e-vem da sua trama” (PIRES, 2003).

Apesar de todo esse reconhecimento de críticos e prêmios importantes da literatura brasileira, a obra de Lacerda merece ser mais explorada e discutida em nosso contexto acadêmico. É neste viés, que a presente pesquisa busca atuar, trazendo ao público acadêmico um pouco mais do que esta rica, complexa e multifacetada obra pode oferecer.

Com intuito de conhecer melhor o estilo da escritora, seus pensamentos e concepções sobre literatura, este trabalho apresenta na íntegra em seu Anexo B, uma entrevista realizada pela pesquisadora no ano de 2018 com Nilma Gonçalves Lacerda. Dentre as questões do fazer literário e da especificidade do gênero literatura infantojuvenil, abordou-se também a questão da temática morte, tema que prevalece de modo orgânico na obra da autora.

Lacerda se mostrou surpresa em constatar, por meio dessa pesquisa, que tal temática constituía uma parte importante de sua obra literária, como evidencia em:

Escrevo porque sinto, e não me envergonho de sentir. A morte é a questão essencial do ser humano e um tema recorrente em minha obra. Dois leitores me revelam no inesperado de mim, alistando as obras em que a morte se apresenta, embora, como dizem, nem sempre como foco temático principal. Levei um susto, nunca pensei que andasse tanto de braço dado com a morte, ou ao menos que a tivesse ao pé de mim. Em vários dos livros, a morte está presente porque a vida também está lá. Natural, elementar. Em outros, a morte vem inesperada, assassinato, suicídio. Uso as palavras que tenho, coragem e clareza para dizer do desalento que colhem aqueles cujos seres amados cometem o suicídio, e também para dizer que essa é uma opção viável. Vivemos em troca permanente com a morte, e isso também eu digo. Afinal, saber que vamos morrer nos incita a viver (LACERDA, 2018).

Dentre suas reflexões, pode-se dizer pelas próprias palavras de Lacerda, que esta tese se faz válida, pois revela um pouco daquilo que sempre esteve presente na vida da autora e que nem ela mesma havia percebido com igual vigor: “*Dois* (grifo nosso) leitores me revelam no inesperado de mim (...)”, ou seja, tanto pesquisadora quanto orientador permitiram que a percepção da finitude da vida na obra lacerdeana viesse compor um quadro da crítica literária a ela inerente.

No viés da indústria cultural, Lacerda manifesta uma visão bem madura de suas produções junto ao mercado, revelando, mais uma vez, sua autenticidade e a fidelidade de seus textos e de sua concepção a arte literária:

Na medida em que não sou um *best seller*, e em que não quero ser recebida como *pop star*, o mercado não me afeta. Me afeta quando permite que eu coloque na praça as minhas inquietações. Gosto desse tipo de mercado, não daquele que estimula a alienação com pompas de participação ou mistificação. Os jovens costumam ser mais radicais nas suas manifestações e mostrar-se com mais despudor nas suas exibições de fã clube. Um seguidor ou um fã não é um leitor, bem como não o é um *you tubber* - que isso fique bem claro. Ainda na praça do comércio: aceito fazer livros por encomenda, desde que seja para realizar literatura (LACERDA, 2018).

Ao ser questionada sobre o conceito de literatura para jovens e crianças, a autora afirma que: “Literatura é comunicação, é arte. O papel é o mesmo de sempre: partilhar a condição humana, em seus êxtases e perplexidades” (LACERDA, 2018). Complementa sua ideia ao focar no público que pode fruir seu texto, ressaltando: “Escrevo literatura sem adjetivos, como diz María Teresa Andruetto, textos que os jovens *também* podem ler. E o faço porque há em mim uma jovem que ainda pede explicações” (LACERDA, 2018).

Um ponto interessante da entrevista e que deu título a mesma, foi o questionamento realizado pela pesquisadora sobre o que motivava Lacerda a compor seus textos e a resposta, podemos dizer, que foi bem ao estilo lacerdeano: “Onde encontro estímulo para escrever? No ar que me falta” (LACERDA, 2018).

A autora preferiu responder o questionário em forma de texto corrido, o que logo depois, tornou-se uma publicação dedicada a Juliana Leopoldino de Souza Cruz e a João Luís Ceccantini, na revista eletrônica *Pessoa*².

2

2 LITERATURA INFANTOJUVENIL

Num jardim, descobrir teias é tarefa inglória. Elas se fazem ocultas pelo próprio adelgaçamento, pela mesma transparência que alimentam. Portanto, cuidado, ao pisar em jardins: você pode ser apanhado sem avisos e... (LACERDA, 1986, p.119)

2.1 Literatura infantojuvenil brasileira contemporânea – uma construção

A construção da ideia de literatura infantojuvenil para Zilberman (2013) decorre antes de tudo, das circunstâncias que levaram ao seu surgimento. Nesse sentido, é interessante pensar na própria consolidação e papel da burguesia na sociedade europeia durante o século XVIII, cuja prioridade foi focar na infância e nas instituições ligadas a ela.

Antes disso, mais precisamente no século XVI, a criança começa a ser evidenciada mais socialmente de acordo com as pesquisas icônicas de Phillippe Ariès (1982). A representação da criança nas obras artísticas tornou-se um pouco mais frequente, principalmente nas pinturas anedóticas em momentos com a família, com seus companheiros de jogos, com outros adultos, em multidões, no meio do povo, assistindo a milagres e martírios, acompanhando atos litúrgicos, brincando ao redor de seus pais ou urinando.

No entanto, essas representações, segundo o autor, ainda não eram exclusivas da infância, podiam ser o retrato de uma vida cotidiana entre os adultos e o fato de os pintores apreciarem em especial a representação do infante por sua graça.

Antes desse período, retratar a infância socialmente era quase nulo. Prevalencia a insensibilidade das pessoas em conceber a criança como um ser autônomo - ideologia natural nas condições de suas épocas, sejam pelas inúmeras mortes precoces, por questões demográficas, até por indiferença em relação à personalidade essencial e definitiva deste ser em miniatura.

Ariès ressalta que somente no século XVIII, com o surgimento do malthusianismo³ e a extensão das práticas contraceptivas, a ideia de desperdício necessário cessou, sendo o marco iconográfico para esta mudança, a descoberta do retrato de uma criança morta, ainda no século XVI. Deste momento em diante, as imagens de crianças mortas em situações fúnebres e macabras, carregando uma cruz nos braços, ao lado de esqueletos, cercadas de mortos, era lugar comum - fato que parece ser contraditório à concepção de vida, ou seja: a infância passou a ser considerada como algo existente e vivo a partir do retrato da morte da mesma.

³A Teoria populacional Malthusiana, ou Malthusianismo, diz que a um elevado crescimento da população a oferta de alimentos não conseguiria manter seu ritmo, gerando pobreza em larga escala. <https://www.dicionariofinanceiro.com/teoria-malthusiana/>

A grande novidade do século XVII foi a representação da imagem infantil sozinha e por ela mesma, tornando-se frequentes as encomendas dos retratos dos filhos realizada pelos pais.

Assim, embora as condições demográficas não tenham mudado muito do século XIII ao XVII, embora a mortalidade infantil se tenha mantido num nível muito elevado, uma nova sensibilidade atribuiu a esses seres frágeis e ameaçados uma particularidade que antes ninguém se importava em reconhecer: foi como se a consciência comum só então descobrisse que a alma da criança também era imortal. É certo que essa importância dada à personalidade da criança se ligava a uma cristianização mais profunda dos costumes (ARIÈS, 1982, 48-49).

As pinturas revelavam que as cenas da infância a partir desse momento deram ao período um lugar privilegiado, o que mais à frente, no século XVIII, se consolidou como concepção social, que, de forma mais tímida que a arte plástica, pode ser verificada em alguns textos literários, em forma de jargões infantis. Como exemplo, Ariès cita a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, obra que registra algumas falas pueris.

Uma vez consolidada a noção de infância, um novo conceito de família também se organiza e, para atender tal demanda, a burguesia vigente busca nutrir esse novo eixo motivador. A sociedade se reorganiza em torno das exigências vigentes, ou seja, algumas instituições como a escola e a própria indústria cultural trabalham como ferramenta educacional. “Em virtude disso, a literatura infantil transformou-se em ferramenta que, aliada à pedagogia nascente, procurou converter cada criança no ente modelar e útil ao funcionamento da engrenagem social” (ZILBERMAN, 2013, p.23).

Esses e outros fatores, como o crescente público leitor, converteram a literatura infantil em um gênero primordialmente social, como enfatiza Zilberman e com visíveis inclinações pedagógicas. Dessa mudança de paradigma social e cultural, decorrem alguns problemas ressaltados pela autora, como a dificuldade da valorização da literatura como arte e a incerteza em saber ao certo como poderá ser sua abordagem.

Se o exame da trajetória histórica da literatura infantil revela suas ligações com as instituições e ideologia que permitiram a instalação da burguesia como classe dominante no todo social, evidencia-se também que ela assegura sua continuidade a partir dos intercâmbios que estabelece com o destinatário que supõe. (...) a condição de permanência da literatura infantil não provém unicamente de sua obediência aos parâmetros ideológicos que transmite a seus leitores; mas decorre principalmente do fato de que deve cativar a criança, a fim de que assegurar seu consumo, o que se faz por intermédio da solidificação do gosto pela leitura (ZILBERMAN, 2013, p.25).

No Brasil, ao final do século XIX apareceram os primeiros livros infantojuvenis escritos e publicados por brasileiros em meio às diversas mudanças sociais e políticas, como: a adesão à República e a queda da Monarquia, a ascensão da classe média urbana, novas oportunidades educacionais e financeiras. Em meio às exigências urgentes do mercado, muitas obras

estrangeiras foram traduzidas e publicadas em terras brasileiras, e a busca em adaptar o leitor mirim às obras originariamente publicadas para adultos, apelar para tradição popular e resgatar as histórias orais contadas pelos mais antigos das famílias ou até mesmo, elaborar textos destinados à escola, permeados por uma linha pedagogizante.

No entanto, a literatura infantojuvenil brasileira tem sofrido significativos avanços nas últimas décadas. São diversas as influências que modificaram seu caráter, entre elas, as reformas sofridas no ambiente educacional e os novos espaços para refletir sobre sua criação e teorização. Como sabemos, as primeiras influências exercidas pela teoria literária voltada a esse universo infantil receberam características do Estruturalismo. Porém, com a teoria da Estética da Recepção, novas vertentes foram incorporadas ao pensamento contemporâneo, com destaque para abordagens voltadas à análise dos comprometimentos ideológicos das obras destinadas às crianças e dos entrelaçamentos do texto com o leitor.

Para João Luís Ceccantini (2000), a literatura infantojuvenil ainda é um fenômeno muito recente entre nós; começou de forma tímida, remontando suas origens no país há apenas um século, passando por um período, chamado por ele, de *formação*. Somente após o projeto libertário iniciado por Monteiro Lobato (1882-1948) é que a consolidação do público consumidor do infantojuvenil adquiriu uma nova face e alguma autonomia no Brasil. Mais precisamente nas décadas de 70 e 80 do século XX, o mercado editorial sofreu um *boom*, momento em que autores e textos desse gênero se proliferaram.

Ceccantini ainda afirma que esse campo de estudo é muito escasso e que a bibliografia sobre literatura infantojuvenil brasileira adquiriu corpo teórico e crítica mais sistemática há apenas duas ou três décadas, com um esforço nacional de combate ao analfabetismo e em defesa da leitura em um país de tradição iletrada. Porém, reconhece que o estudo sobre isso está longe de ser esgotado como objeto de pesquisa. Salienta ainda que nem mesmo os autores e obras infantojuvenis brasileiras já consideradas “clássicas” são estudados sistematicamente. Sobre a literatura contemporânea afirma:

No que diz respeito à literatura contemporânea, as lacunas verificadas são igualmente amplas, com o agravante de que, nos últimos anos, os autores de literatura infantojuvenil multiplicam-se em progressão geométrica e a publicação de obras se dá num ritmo acelerado e frenético, típico dos fenômenos de mercado e da “indústria cultural”, nos quais se inclui a literatura infanto-juvenil (CECCANTINI, 2000, p.20).

Edmir Perrotti (1986), em *O Texto Sedutor na Literatura Infantil*, retrata o momento transicional pelo qual a literatura infantojuvenil passou nos últimos anos, em especial no início da década de 70, momento em que os autores buscaram sair do utilitarismo literário a serviço

da Pedagogia resgatando um comprometimento maior com a Arte, pensando nos livros, agora, como também objeto estético, pois antes disso:

... a literatura para crianças e jovens apresentou-se quase sempre munida de um discurso que visava em primeiro lugar a atuar junto ao leitor, no sentido de integrá-lo à ordem social dominante. Não se tratava, portanto, de mero processo de assimilação social, mas de um discurso classista, identificado com as forças sociais dominantes (PERROTTI, 1986, p.16).

Perrotti afirma que os autores desse momento desejavam um modelo discursivo diferente, quesito básico na posição de artista a qual queriam ocupar, tentando derrubar de vez o status de “moralistas”. O resultado dessa busca veio em forma de um quadro literário rico e vivo, colocando em crise o utilitarismo, como descreve em: “Desse modo, pela primeira vez após o exemplo isolado de ‘certo’ Lobato, são oferecidos ao pequeno leitor brasileiro textos de autores nacionais que não se pautam pela estreita ótica do pragmatismo” (PERROTTI, 1986, p.12).

É importante lembrar que Monteiro Lobato “... conjurou em sua trajetória, em nada convencional, as disparidades de sua época”⁴ com uma obra multifacetada que percorreu temas como política, costumes, religião, educação, sistema econômico, saúde, morte, entre outros, investindo fortemente na literatura para crianças.

Este investimento apresentou duas grandes e importantes vertentes segundo Duarte (2013): a primeira, como exímio escritor que incorpora em sua obra elementos estilísticos inovadores, e, a segunda, como empresário, fundando editoras e contribuindo para a modernização da produção brasileira neste ramo.

A partir da publicação de *Narizinho Arrebitado* em 1921, Lobato inicia uma nova vertente estética da literatura infantil brasileira, produzindo uma obra artística que emancipa e modifica a visão dos leitores, tanto no plano retórico quanto no ideológico (DUARTE, 2013).

Com a contribuição de Lobato na construção de uma literatura infantojuvenil emancipadora, Perrotti afirma que o rompimento do utilitarismo literário trouxe uma literatura para jovens e crianças com poder de indagações radicais para o seu público, demonstração de perplexidade, propostas novas do ponto de vista de fusão da linguagem verbal com as artes gráficas, o ato de auto referir-se, questionar o seu papel como cidadão de uma nação. Mas foi preciso aguardar ainda a década de 70, até o momento em que um novo público urbano surgiu enquanto consumidor, público esse capaz de sustentar esse processo de renovação cultural e

⁴ DUARTE, Lia Cupertino. **Lobato Humorista**. A construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. São Paulo: UNESP, 2006. p.29

literária: “Novas condições sociais possibilitaram a concretização de projetos libertários que retomavam e ampliavam antigas preocupações lobatianas, criando, é claro, uma concepção nova do que poderia ser a literatura para crianças e jovens” (PERROTTI, 1986, p.14).

Corroborando essa ideia, Larissa W. F. Cruvinel (2009) destaca que neste momento, o moralismo e o didatismo cedem espaço para a tematização dos conteúdos ligados à realidade do adolescente, ou seja, os temas de todos os tempos como a morte, o amor e a perda são abordados a partir de um olhar do jovem.

Diante disso, a literatura infantojuvenil contemporânea busca um texto emancipatório, o qual estimule a consciência reflexiva e crítica de seus leitores, privilegiando a visão infantil e dando voz à personagem. Outras características marcantes dessa literatura são a valorização da oralidade, o abandono do padrão culto da linguagem, assim como o abandono da perspectiva exemplar. São enfatizadas as temáticas voltadas ao ambiente urbano, às denúncias sociais e à crise nacional. Os elementos gráficos também são valorizados, muitas vezes, como objetos autônomos no próprio texto e, por vezes, entrelaçando suas leituras não verbais e verbais.

As obras literárias, sob essa nova perspectiva, romperam a esclerose a que foram confinadas no percurso escolar e no compromisso com a Pedagogia. Houve a indução para produção de textos autoconscientes, que explicitam e assumem sua natureza de produção verbal e cultural, buscando inverter valores ideológicos. Nesse sentido, Aguiar (2004) revela que os textos elaborados ao público infantil e juvenil devem levar à estranheza, ampliar o horizonte de expectativas do leitor, modificando-o, levando à contestação, à liberdade interpretativa, à crítica e à construção individual do sentido.

Perrotti ressalta que a literatura utilitarista contemporânea não deixou de existir, talvez em termos quantitativos até que supere essa nova tendência; porém, segundo o autor, enquanto parâmetro propulsor de outras realizações, não mantém mais o prestígio de antes.

Apesar de a literatura ser um produto cultural produzido a larga escala e que procura atender a todos os gostos e feitios de leitores, Lajolo enfatiza: “A literatura, hoje, parece estádio de futebol em dia de final de campeonato: sempre cabe mais um e tem até cambista vendendo ingresso para quem chega tarde” (LAJOLO, 2001, p.10); já conseguimos distinguir aquela que serve à Arte e aquela que serve a quem queira servir, seja escola, sociedade, família, igreja, entre outros.

Ainda corroborando com essa linha, Glória de Souza (2006) ressalta que a literatura infantojuvenil contemporânea usa de “recursos até então exclusivos de literatura geral”, expandindo a ideia de que a mesma apresenta uma ampla diversidade temática, ao mesmo

tempo em que a estratégia dos autores, a articulação do texto e a elaboração da linguagem, demonstram uma imbricação entre a literatura infantojuvenil e a literatura geral no Brasil.

Para Turchi (2006), a literatura destinada às crianças resgata a história e caminha pela metaficção historiográfica; ela reconhece os discursos dos excluídos, percorre a diversidade étnica e a cultura típica brasileira, permitindo que a criança desenvolva a imaginação, construa sua subjetividade e saiba lidar com questões afetivas.

Porém, alguns autores da literatura infantil mundial e brasileira banalizam temas considerados complexos às pessoas, principalmente ao pequeno leitor, como o tema sobre a morte. Muitas vezes, receosos de tocar em um ponto tão delicado e controverso, tratam o mesmo de modo superficial e simplista. Outros, com intuito de torná-lo mais acessível à criança, ficam na posição de narradores adultos, que direcionam a interpretação de acordo com a conveniência da época.

Entre os que se destacam na literatura contemporânea brasileira pela abordagem do tema morte de modo libertário e aberto encontra-se Nilma Gonçalves Lacerda, a qual, entre outros temas, também trata da despedida deste mundo, livre das amarras pedagogizantes e moralistas - como ressalta Umberto Eco (1968) que sugere uma “obra aberta”, uma obra que permite ao leitor questionamentos, em que a ambiguidade é uma marca preponderante, lugar onde a poética não precisa mais se preocupar com a transmissão de certezas e alinhamentos rígidos de mundo.

2.2 Um rápido olhar para a morte no mundo literário

Zilberman e Lajolo (2003) enfatizam que a literatura infantojuvenil brasileira apresenta variadas temáticas e tendências na contemporaneidade que perpassam o humor, a irreverência, a aventura, o suspense, a imaginação, o desenvolvimento do senso crítico, a apresentação da miséria e do sofrimento infantil, a ruptura com a normatização do mundo adulto, a valorização da criatividade e da capacidade inventiva da criança, a desconstrução das verdades cristalizadas ou estereotipadas, a valorização dos aspectos gráficos, o uso da metalinguagem e das intertextualidades, a revisitação de textos antigos e a abertura para temáticas consideradas tabus pela sociedade. As temáticas assim concebidas tocam em algumas “feridas sociais”, que vão do preconceito racial, de gênero, de classe e passam pela violência sexual, moral, física, e prolongam-se na morte.

Falar e pensar sobre a morte sempre foi muito intrigante para a sociedade, este tema sempre foi alvo de pesquisas ao longo dos séculos por vários estudiosos. No ramo literário, não foi diferente. Autores dos mais variados estilos e épocas já refletiram sobre esse tema, porém

falar de morte na literatura destinada às crianças e jovens talvez não seja uma tarefa muito confortável.

Diante disso, basta retomarmos um pouco da literatura historicamente, com o intuito de averiguar o quanto a morte se faz presente nas narrativas. Para isso, a dissertação de mestrado *A Morte – seu sentido e sua expressão em narrativas infanto-juvenis* de Lia Cupertino Duarte (1997) será de grande valia nesta breve trajetória literária proposta.

Iniciaremos relembando as narrativas de Charles Perrault (1628-1703), consagradas pelos leitores infantis e publicadas na coletânea *Contes de ma mère l'Oye* (Contos da Mamã Ganso), em 1697.

Nessa primeira publicação, no conto *A Bela Adormecida*, segundo Duarte (1997), a morte aparece representada metaforicamente pelo sono que cai como maldição sobre todas as personagens da obra. A morte também se faz presente pelo temor do casal de monarcas, já mais velhos, não conseguirem ter filhos, como ressalta: “Desse modo, a morte adquire aqui o sentido de ‘fim de existência’” (DUARTE, 1997, p.39). Outra questão, ainda emergente nesse conto, foi o fato de a terceira fada do reino não ter sido convidada para a festa, ou seja, o esquecimento pode levar ao fim da existência - um dos sentidos atribuídos à morte.

Outro conto trazido para análise foi *Chapeuzinho Vermelho*, em que a morte constitui o clímax da narrativa, momento em que o lobo, após devorar a vovó, fica à espera da menina para dar-lhe o mesmo fim, ou seja, embora o conto tenha passado por inúmeras adaptações, a versão de Perrault encerra com a morte das duas personagens: vovó e Chapeuzinho Vermelho; para Duarte: “... ele finaliza com estas mortes justamente com o intuito de chocar seus leitores e provocar, pelo medo da morte, uma ação inversa à praticada por Chapeuzinho” (DUARTE, 1997, p.42).

Adentrando ao reino da morte com maior impacto, temos o conto *Barba Azul*, história em que o medo da morte é um excelente argumento para a obediência da mulher em relação ao homem, tendo em vista que se baseia na narrativa de um homem que mata suas esposas e as mantém penduradas em um quarto. “... Perrault não faz uso de eufemismos, tampouco prepara o espírito do jovem leitor para a revelação” (DUARTE, 1997, p.43).

Em uma linha mais sutil, Duarte ressalta o conto *Gato de Botas*, texto que narra as peripécias de um gato e seu dono rumo à ascensão social. A morte aparece no conto em dois momentos específicos e decisivos para narrativa: a morte do pai do camponês, que lhe deixa como herança o gato; e a morte do marquês, cuja fortuna é usufruída pelo dono do felino.

Ainda nessa linha de sutileza, no conto *As Fadas*, a morte aparece de forma indireta também em dois momentos: ao morrer, um pai deixa à sua filha caçula suas qualidades; depois,

no triste fim da irmã malvada mais velha, que morre sozinha na floresta perseguida pela mãe: “... a morte aparece aqui, como em outros contos, como um castigo à maldade. Com isso pretende-se inculcar nos leitores as vantagens de ser bom e honesto, usando o medo da punição como um estímulo à prática do bem” (DUARTE, 1997, p.46). Em *O Pequeno Polegar* o tema da morte é mencionado no trecho em que o Ogro mata suas sete filhas.

Outra coletânea que merece destaque nessa linha histórico-literária é *Contos de Fadas para Crianças e Adultos (Kinder-und Hausmärchen)*, recolhida e publicada pelos irmãos Grimm entre os anos de 1812 e 1822. Destacam-se, entre vários contos, os que têm a presença mais marcante da morte, entre eles: *Os músicos de Bremen*, história em que a morte aparece como um castigo imerecido no momento em que o dono da fazenda decide matar alguns animais porque estão velhos e não têm mais serventia.

Em *Branca de Neve e os sete anões*, a heroína é ameaçada de morte pela madrasta devido à sua beleza e ao ciúme que essa característica gerou na esposa de seu pai. Ao final, a morte vem como algo irreversível e punitivo para a madrasta, a qual causou muitos dissabores à vida da enteada.

Nessa mesma linha, temos o conto *João e Maria*, história impactante para nossa realidade, pois os filhos são abandonados na floresta pela madrasta para morrerem, expostos a grandes perigos. Mas a morte não se efetiva com as crianças e sim com a madrasta e a bruxa, que tentou devorá-las. Na mesma coletânea, abordagem semelhante a essa é observada em *A Guardiã dos Gansos*, na qual a heroína é ameaçada de morte por sua criada má; entretanto, a morte se efetiva com o cavalo da princesa e como castigo e punição para a criada invejosa.

Cerca de vinte anos depois dos irmãos Grimm, Hans Christian Andersen (1805-1875) foi apontado como um iniciador do nacionalismo romântico popular, como enfatiza Duarte: “Andersen foi, assim, a primeira voz autenticamente romântica a contar histórias para crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela sociedade que se organizava” (1997, p.52). É em seus textos que a morte agora se faz presente de forma emocionante. No conto *O soldadinho de chumbo*, o soldadinho de uma perna só se apaixona por uma bailarina da caixinha de música. Entre encontros e desencontros, os dois são destruídos no final, ou seja, acabam morrendo: “Suas mortes são descritas com todo o sentimentalismo dramático característico de Andersen, um verdadeiro romântico que só falava a linguagem do coração” (DUARTE, 1997, p.54).

Na mesma linha das histórias com final triste, temos o conto *A sereiazinha*, história em que uma sereia, por amor a um príncipe a quem salvou de um naufrágio, abdica de sua cauda

em troca de pernas. No entanto, seu amor não é correspondido pelo príncipe dentro do prazo estipulado e morre cruelmente, com fortes dores nas pernas.

Outro conto de Andersen que termina com a morte da protagonista é *A menina dos fósforos*, em que os causadores da morte da criança são a miséria e o desamparo afetivo. Para Duarte: “Conhecendo suas dores e dificuldades, o leitor sentirá, de maneira mais profunda, sua morte precoce” (DUARTE, 1997, p.55).

Em *O rouxinol do Imperador*, a presença da morte se faz de modo distinto dos outros contos. O Imperador, no leito de morte, recebe a visita do rouxinol, o qual, com seu maravilhoso canto, fez com que a morte desistisse de sua tarefa.

Pensando um pouco mais na presença da morte no fabulário ocidental, não podíamos deixar de destacar La Fontaine (século XVII), que segundo Duarte é o expoente máximo na Literatura Ocidental dessa modalidade e que consegue conciliar o tema morte com a postura predominantemente maniqueísta da moralidade incutida nas fábulas e as concepções ideológicas que deixa transparecer em seus textos sobre isso.

Dentre os textos que reescreveu, em apenas três há a presença específica da morte. São eles: *A Morte e o lenhador*, *A Morte e o infeliz* e *A Morte e o moribundo*. O primeiro trata da história de um homem muito velho à beira da morte e que tenta, a qualquer custo, convencê-la a não lhe arrebatara a vida: “Nessa fábula, embora a proximidade da morte cause medo, a mesma é personificada e descrita como um ser ponderado, racional, com grande capacidade de argumentação e que só é compreendido pelos sábios, pessoas cientes do caráter efêmero da vida” (DUARTE, 1997, p.65).

Já nas outras duas, as situações em que existe a presença da morte são muito semelhantes. Em ambas, os protagonistas ambicionam morrer, mas com a efetiva chegada da morte, desistem da ideia. “Em ambas as fábulas a moralidade presente é a mesma: por mais triste que seja a vida, ninguém deseja morrer; todos preferem ‘antes sofrer que morrer’” (DUARTE, 1997, p.66).

No Brasil, a releitura da fábula *A Morte e o lenhador* ocorreu pelas mãos de Monteiro Lobato, conhecido pela contribuição na produção literária para a infância no Brasil. Dentre suas 17 obras destinadas ao público infantojuvenil, dois textos utilizam a morte como componente temático relevante. Na fábula, Lobato mantém o conteúdo original, ou seja, o lenhador ao se confrontar com a morte, após desejá-la, se vê na tarefa de convencê-la a ir embora sem realizar sua função, tudo isso, com certa dose de humor lobatiano. Contudo, ao reescrivê-la, Lobato diverge da versão original pelos comentários de suas personagens, propondo que morrer talvez

não fosse algo tão ruim, que pudesse atuar até mesmo como um remédio (DUARTE, 1997, p.73).

Em *A Chave do Tamanho* (1942), o escritor aborda a temática da morte de forma menos explícita do que na fábula e o atualiza ao tema da Segunda Guerra Mundial. Ele propõe uma crítica à sociedade industrial, faz uso de preceitos científicos e abordagem materialista, baseada na teoria evolucionista de Darwin. Duarte ressalta: “Enfatizando conceitos como mimetismo, adaptação e Lei de seleção natural, Lobato adere à teoria darwiniana, encarando a morte como um meio natural de sobrevivência da espécie (humana)” (DUARTE, 1997, p.80).

Adentrando agora no viés mais moderno, Duarte apresenta quatro obras em que a temática da morte aparece e divide sua análise em dois grupos: o primeiro, em que constam *Eu vi mamãe nascer* de Luís Fernando Emediato, *O meu amigo Pintor*, de Lygia Bojunga e *O fim do mar do mar sem fim*, de Vinícius J. Jardim - obras essas em que o fenômeno da morte aparece como tema central da narrativa; e o segundo, com: *O sofá estampado*, de Lygia Bojunga Nunes - em que a morte não é tematizada, mas é um dado essencial na estruturação da mesma.

Salienta que, até aquele momento, dentre as vinte e cinco obras de ficção infantojuvenil brasileiras lidas para análise, apenas quatro tocam nesse tema; dessas quatro, apenas três atendem ao pré-requisito básico para uma boa obra de literatura infantojuvenil, e, segundo Perrotti, elas vão (1986), “conciliar literariedade com condições de recepção”.

Em *Eu vi mamãe nascer* (1975), o autor, com insistente argumentação, posiciona a morte como um fenômeno natural a que todos os seres vivos estão sujeitos, com uma explicação simplista que desconsidera aspectos sociais e psicológicos da criança. O autor da obra em questão, ainda coloca o medo da morte como desconhecimento do próprio fenômeno e que cabe ao adulto a tarefa de explicá-lo “adequadamente” - como enfatiza: “Colocada num estado de total dependência ao adulto, a criança nessa narrativa é privada de qualquer posicionamento pessoal. Por ‘imposição’ absorve conceitos pré-estabelecidos sem questionamento e com uma passividade surpreendente” (DUARTE, 1997, p.89-90).

Já em *O meu amigo pintor* (1987), a autora reserva ao protagonista criança um papel altamente ativo na narrativa, Duarte ressalta: “... a autora assegura um tom intimista que, por sua vez, garante a verossimilhança da narrativa, uma vez que quem relata os fatos, produzindo seu discurso, é a própria personagem que os vivenciou” (DUARTE, 1997, p.95).

Diante disso, Bojunga figura a temática morte como uma dúvida sistemática para a personagem que busca explicação no fato de seu amigo pintor ter cometido suicídio, ou seja, o texto torna-se aberto com uma dúvida que foi trabalhada durante toda narrativa e finaliza evidenciando que o processo de dúvida faz parte dos conflitos do próprio ser humano. Sobre a

obra de Lygia Bojunga, Duarte afirma: “Ao deixar clara essa postura, fazendo com que o protagonista busque uma explicação *própria*, que amenize sua angústia, a autora rompe com a ideia defendida por alguns autores que pregam a necessidade do maniqueísmo para a formação do leitor” (DUARTE, 1997, p.96).

Adentrando em *O fim do mar sem fim* (1985), a morte se configura como uma busca para o protagonista, que parte em uma viagem em que deseja saber se o mar tem fim: esse fim se metaforiza ao fim da vida, ou seja, a chegada da morte. Apesar de não ter um personagem principal como narrador, essa narração respeita o ponto de vista do protagonista por meio do discurso indireto livre, ao buscar explicações para suas dúvidas, valoriza as interpretações pessoais do herói da história, criticando indiretamente a subestimação que se faz da capacidade da criança em compreender questões complexas. “Valorizando o processo de compreensão, o autor não destaca apenas a captação de um sentido único para a morte, mas as relações que existem entre a significação e a situação pessoal do leitor” (DUARTE, 1997, p.100).

Por fim, *O sofá estampado* (1980) não tem a morte como temática principal, não obstante sua configuração se torna especial para a estruturação da narrativa. O foco da história é a busca de identidade por parte do protagonista, um tatu chamado Vitor, que, ao escavar compulsivamente, desejava ter acesso a outro mundo completamente diferente do real. Essa busca pelo outro mundo pode se configurar com a evasão da vida por meio da morte, e o suporte que encontra para tal feito é uma escada, a qual simbolicamente é a busca para o outro lado, para a mudança:

Nesse sentido, Vitor ao subir a escada manifestava o desejo de livrar-se de sua atual condição insegura, que tanto o deprimia. Feito isso, seu objetivo era posicionar-se num estágio superior onde não fosse afligido pelos problemas que o atormentavam, mesmo que esse estágio significasse a morte (DUARTE, 1997, p.103).

Ainda sobre *O sofá estampado*, a morte também se configura com a morte da avó de Vitor, a única pessoa que o compreendia, e com alguns encontros do protagonista com uma misteriosa Mulher - ou seja, a morte. Em cada encontro que tinha com a Mulher, uma simbologia diferente sobre a vida e a morte ocorria, até que Vitor encontrou-se pela última vez com ela e teve que optar por um caminho, o da vida. Sobre esse fazer literário de Lygia Bojunga, Duarte confirma:

Desse modo, embora a autora não faça desse assunto o tema de sua narrativa, ao construir todo um universo de conotação simbólica, aborda-o de maneira altamente literária, não aderindo à solução cômoda de se esquivar do problema, ou mencioná-lo segundo clichês alienantes, característica da maioria das obras destinadas ao público infante-juvenil que trata desse tema. Ao colocar a personagem frente ao problema,

quebra todo o terrorismo que cerca o fenômeno, encarando sua compreensão como auxílio e valorização da vida (DUARTE, 1997, p.106).

Essa breve retrospectiva literária sobre a presença da morte na literatura destinada à criança não pretende ser a única, tampouco a verdadeira representação de todo o trajeto literário que resgata o tema, mas busca um caminho para pensar sobre o fazer literário diante de um tópico tão presente e primordial à vida humana. Apoiado nele, pode-se perceber como a configuração do morrer ocorre na arte literária, por vezes de modo extremamente cruel, com tom altamente pedagogizante, por vezes imbuído de intensa pretensão social vigente em uma determinada época, por outras simplista demais, superficial ou banalizado, utilizando-se de representações cristalizadas que fazem diminuir o valor literário da obra, por vezes esotérica em excesso, com explicações do mundo espiritual muito além da compreensão do jovem leitor, outras apoiadas em um rigor científico que tenta explicar como se dá, biologicamente, o fim da vida. No entanto, algumas obras - menor quantidade e provavelmente maior representatividade literária - tratam do tema como algo inerente à vida, como a vida, relembrando *Candido*, com seus “altos e baixos”, “luzes e sombras”.

2.3 As facetas da Morte

Para Duarte (1997), a maioria dos autores que opta por abordar o tema da morte acaba se preocupando além da conta em torná-lo acessível aos seus leitores e organiza-se para agir sobre o mesmo, obrigando-o a manter-se amarrado à visão proposta pelo texto. Muitas vezes, os problemas relacionados à morte apresentam-se de forma diluída nas obras, banalizados ou tratados de maneira superficial e simplista.

Como o tratamento dado à morte em uma obra destinada às crianças torna-se assunto delicado em função da imaturidade de seus destinatários, surge a pergunta: como falar às crianças sobre um tema complexo sem adotar uma postura didática, pedagogizante? Ou melhor, como manter o padrão de esteticidade próprio de uma obra de arte literária e ao mesmo tempo atender às condições específicas de recepção do leitor infantil? (DUARTE, 1997, p.88).

Fato comum nas obras infantis que tratam da morte é a opção de alguns autores em colocar o narrador na posição de quem ensina, ou seja, o professor, aquele que manipula o discurso de acordo com suas necessidades e ideologias, e colocar o leitor mirim, por sua vez, na posição de quem aprende - envolvendo a ambos em um processo educacional. Para Duarte (1997), nessa questão reside o fato de alguns autores optarem pela visão maniqueísta como solução na produção cultural, uma forma elementar de conceber as coisas.

Teóricos de diferentes áreas tentam definir a morte, que sem dúvida é um acontecimento infalível da vida humana. Como, portanto, defini-la? Como atribuir sentido único a tão vasto campo enigmático?

Para Kellehear (2016) “estudar o morrer é como olhar uma poça de água” (p.13), ou seja, por meio das imagens frágeis da poça, vislumbramos nosso *eu* individual, nossa história e cultura e esse processo constrói nossa identidade: primeiramente, como produto de *criação*; em seguida, como um produto de *teste*; e, por fim, como um produto de *destituição* no momento da morte. O autor, ao discutir a morte, prefere falar a respeito da “vida que vivemos”, vida essa consciente de que a morte chegará e ressalta: “Falo no morrer como uma antecipação autoconsciente da morte iminente e nas alterações sociais no nosso estilo de vida, provocadas por nós mesmos e pelos outros, que se baseiam em tal consciência”(KELLEHEAR, 2016, p.16).

Se para Kellehear (2016) essa é a parte viva e consciente do morrer, para Becker (2007) pensar no fenômeno da morte, enquanto presença constante, é uma mola propulsora da própria vida. Parece muito incoerente pensar na morte como grande motivação para vida, contudo se percebe que a humanidade concentra toda sua construção religiosa, moral, psíquica e materialista neste supremo dia: “viver” a experiência de morrer.

Ernest Becker (2007) faz um estudo profundo do morrer diante da perspectiva do heroísmo, pois para ele o heroísmo é uma das grandes verdades vitais do homem e o conceito chave para compreender a ânsia humana pelo heróico, que se fundamenta no Narcisismo.

É neste momento que Becker retoma a teoria de Freud, o ser humano repete a tragédia de Narciso da mitologia grega, ou seja, estamos absortos em nós mesmos, numa tendência em pensar que todos são sacrificáveis, exceto nós mesmos. Diz também que o indivíduo não crê que vai morrer e sente pena daquele que está ao seu lado.

Ressalta também que, para Freud, o inconsciente não conhece a morte ou o tempo, e para Alfred Adler, o homem necessita muito sentir-se seguro em seu amor-próprio e que o nível prático do Narcisismo é inseparável da autoestima. Diante disso, o ser humano vive num mundo de símbolos e sonhos, o que constitui seu amor-próprio, e, por consequência, o Narcisismo deles se alimenta. Ou seja, a sociedade é um sistema de ação movido por símbolos, estrutura de condições sociais e papéis, costumes e regras que servem como ponte ou veículo para o heroísmo.

Becker destaca que os antropólogos defendem a morte como uma promoção suprema, como última elevação espiritual para uma espécie de forma de vida superior, que desfruta de condições eternas. Todavia, os ocidentais modernos não concebem esse ponto de vista, destacam o medo da morte com forte configuração psicológica.

Para pensar na morte, Becker defende uma fusão da psicologia com a perspectiva mítico-religiosa e, para respaldar essa fusão, conta com a obra de Otto Rank, como uma tentativa de transcender a relevância de sua estrutura de pensamento, visto que o pensamento de Rank, abrange vários campos do conhecimento.

Acentua ainda que, na infância, a luta pelo amor-próprio apresenta-se menos disfarçada do que para o mundo adulto; acrescenta que essa fase pode tornar-se um momento difícil, uma vez que as crianças competem pelas “prerrogativas” de ilimitada autoextensão – o que ele denomina “significância cósmica”. Tal significância cósmica expressa o âmago do ser, o desejo de ser *algo* na criação. “Quando se combina o narcisismo natural com a necessidade básica de amor-próprio, tem-se uma criatura que precisa se sentir objeto de valor fundamental: a primeira no universo, representando em si mesma a vida toda” (BECKER, 2007, p.22).

Devido a isso, o homem necessita justificar-se desesperadamente como objeto de valor primeiro no universo. Precisa ser um grande herói de sua própria vida ou para o mundo numa natural ânsia pelo heroísmo. Admitir tal ânsia é honesto, porém devastador, ou seja, se a humanidade admitisse isso, seria uma “arrasadora liberação da verdade.” O autor diz que na Era Moderna “... o heroico parece grande demais para nós, ou nós parecemos pequenos demais para ele” (BECKER, 2007, p.23). Becker reafirma ainda que a sociedade só não sofre essa aterrorizante libertação porque está presa a algumas amarras, disfarces e blocos de repressão. Também afirma que tal ânsia em tornar-se herói vai desde o foco mais mesquinho, até o desejo sincero e mais nobre, o desejo de crer que o que está fazendo é extremamente significativo.

Mas, em sua visão, nossa atual sociedade está desacreditada cada vez mais do herói. Estamos vivendo uma crise de heroísmo que atinge todos os aspectos da vida social, em especial a do jovem. Este reluta em aceitar o heroísmo convencional e passa a aderir à ideologia do anti-heroísmo. Tal crise acaba atingindo a religião, que já não é mais vista como validação no sistema de heróis, por isso, desprezada pela juventude.

Becker reitera que o que mais o ser humano admira é como enfrentamos a morte, a coragem com a qual partimos para esse ato. Para provar essa afirmação, o autor apoia-se nas pesquisas antropológicas e históricas iniciadas no século XIX que, ao empenharem-se em montar um retrato do herói, desde as eras primitivas e antigas até hoje, desvendaram o mistério de que o homem, considerado herói, era aquele que conseguia entrar no mundo dos mortos e regressar vivo. Ele usa como exemplo os cultos realizados no Mediterrâneo Oriental, baseados na morte e ressurreição.

Perante essa busca do herói, não resta dúvida o motivo da grande difusão do cristianismo. Seu precursor era um homem que curava, tinha poderes sobrenaturais e acima de

tudo, havia ressuscitado: voltado à vida do reino dos mortos. O heroísmo de Jesus Cristo talvez tenha amenizado, nas pessoas, o terror da morte.

Elisabet Kübler Ross (1998) apresenta em sua obra *Sobre a Morte e o Morrer* sob o ponto de vista psiquiátrico o pensar na morte. Ressalta que nosso inconsciente não aceita a morte de causa natural ou de idade avançada, mas sim como um acontecimento medonho que ocorre devido à alguma intervenção maligna.

Segundo Ross, a humanidade ao longo dos anos teve que conviver com a questão da morte, principalmente a de crianças, o que era muito comum em algumas épocas. Porém, o avanço da medicina e das ciências, da criação de novos medicamentos e vacinas, assim como a educação para saúde, contribuiu para baixar o índice de mortalidade. Tal fato gerou o aumento na perspectiva da idade, crescendo o número de idosos e, conseqüentemente, várias vítimas de doenças crônicas, associadas à velhice. Entretanto, o número de pessoas com doenças de ordem emocional aumentou e tais mudanças ocasionaram sentimentos de solidão, isolamento e o latente medo da morte.

Um aspecto interessante salientado pela autora é o fato de que para a criança é impossível diferenciar a vontade de matar alguém pela raiva e o ato de fazê-lo em si. Devido a isso, se a criança, tomada pela raiva, deseja que a mãe morra e a mesma realmente morre, ela se traumatizará pelo resto da vida, mesmo que isso não tenha qualquer ligação. Esse sentimento de culpa pode acontecer se a mesma perde os pais pelo divórcio ou abandono. Ressalta que, muitas vezes, a criança vê a morte como algo “não permanente”, talvez como um divórcio em que volta a ver um dos pais.

Pensando ainda no universo infantil, principalmente no século XIX, Philippe Ariès, ao analisar as mudanças graduais de cunho sociocultural da humanidade, percebe que o sentimento sofre grande evolução. Destaca que a afetividade que antes era distribuída para um maior número de pessoas, não se limitando aos membros da família, passa a ser direcionada cada vez mais à família imediata. Desde a infância, ela fica concentrada em um número menor de pessoas, tornando-as muito próximas, insubstituíveis e inseparáveis. Diante desse fato, a separação dos entes queridos torna-se insuportável, desencadeando o medo da *morte do outro*, medo que precede ao *sentimento de perda*, já conhecido pela humanidade.

Segundo Ross, quando o ser humano cresce, começa a notar que não é onipotente e que seus desejos não se transformam simplesmente em realidade só porque quer. Em consequência, muitas vezes o sentimento de culpa desaparece temporariamente, até que um dia seja despertado fortemente, quando se vê na situação eminente da morte. Quando um adulto se depara com a

morte de um ente querido, sente-se algumas vezes culpado e para tentar amenizar tal dor, busca uma espécie de autopunição.

Diante disso, afirma que a criança que é privada, resguardada ou enganada neste momento de luto, ao tomar consciência da perda, pode sentir um pesar irreparável, um sentimento de traição e falta de confiança no adulto e conseqüentemente, guarda esse acontecimento como algo traumático.

Por mais evoluída que esteja a sociedade, principalmente no campo das ciências, ela ainda teme a morte. Segundo Ross, hoje em dia morrer é triste demais por vários motivos, entre eles: morrer se torna um ato solitário e impessoal, pois, no caso de quem está doente, ele é retirado do lar e levado para áridos ambientes médicos. O paciente hospitalizado ou não, muitas vezes, é tratado como um objeto sem vontade própria. Morrer evidencia nossa falta de onipotência, evidencia nossas limitações e acima de tudo, nossa mortalidade.

Ross também expõe exemplos de algumas antigas civilizações que acreditavam que o corpo morto era impuro ou que um espírito mal poderia rondar um cadáver. “Muitas culturas possuem rituais para cuidar da pessoa “má” que morre, as quais se originam deste sentimento de raiva latente em todos nós, apesar de não gostarmos de admitir isso” (ROSS, 1998, p.08). Esse fato pode contribuir para o aumento do medo da morte e na sensação de asco e repugnância sentida pelos vivos diante do fenômeno.

Seguindo essa linha mais histórica, Philippe Ariès (1981) retrata a consciência angustiada e assustadora que temos da morte, como um resquício da Idade Média, momento de grande apego ao materialismo.

A Igreja apelava para o uso de temas macabros, aspectos repugnantes da decomposição, rituais místicos e objetos simbólicos para provocar medo e comoção nos fiéis, com a finalidade de buscar o totalitarismo do poder e a conversão à ideologia predominante.

Ariès afirma que até o século XIV a morte era considerada “domada”, ou seja, próxima, familiar, diminuída e insensibilizada, não causando terror ou repugnância; era algo esperado e ritualizado. Detectou em suas pesquisas, relatos de acontecimentos reais e sobrenaturais que se fundiam, principalmente histórias de pessoas que pressentiam e prenunciavam a própria morte. “É por essa razão que, ao chamarmos essa morte de familiar, de morte domada, não queremos dizer com isso que antes ela tenha sido selvagem e, em seguida, domesticada. Queremos dizer, pelo contrário, que ela se tornou hoje selvagem, enquanto anteriormente não o era. A morte mais antiga era domada” (ARIÈS, 1981, p.31).

A partir desse século, a morte perde essa característica e os temas macabros passam a fazer parte dessa concepção, que agora era “selvagem”, não mais renunciada, esperada e

familiar. Ao falar dessa nova concepção de morte (que prevalece até hoje), Kellehear afirma que morrer passou a ser frustrante, vergonhoso e mal administrado, ou seja, expõe o ato de morrer como: "... rotulado negativamente pelos outros, inerentemente humilhante para os seus alvos humanos, que lhe opõem resistência" (KELLEHEAR, 2016, p.25).

Essa mudança de consciência do morrer também gerou outro paradigma, o de que a morte é o momento de decisão suprema, um julgamento final, período de salvação ou condenação eterna. Por adquirir esse caráter incerto e ambivalente, como introdutora de mundos desconhecidos, a crença de uma alma separada do corpo e de uma vida espiritual após a morte passou a gerar grande terror. A verdadeira personificação da luta do Bem *versus* Mal. "Morrer – agora longe, muito longe da sua origem sobrenatural – transformou-se em um conjunto de julgamentos e testes deste mundo" (KELLEHEAR, 2016, p.25).

Em uma tentativa de refletir as ideias até o momento apresentadas, retomemos alguns pontos cruciais: Kellerman afirma que olhar para morte é olhar para nosso próprio eu, fazer uma autoanálise da nossa vida pessoal e social. Por outro lado, Becker já expõe a percepção de que pensar na morte é refletir na ânsia do heroísmo humano e tal heroísmo tem sofrido grande declínio atualmente na vivência dos mais jovens. Descortinando outra vertente, Ariès retrata que a morte é uma ideologia difundida para manter o poder, agregada ao macabro, ao sobrenatural, ao momento do desterro, do julgamento final. Finalmente, Ross evidencia que, para nossa atual sociedade, a morte é algo extremamente temido e horrendo, morrer, hoje, é sinônimo de solidão, possível abandono, impotência e fracasso.

Todos os apontamentos anteriores merecem alguns questionamentos: O que acontece com o ser humano em uma sociedade propensa a ignorar, temer ou evitar a morte? Ou, o que acontece em uma sociedade que valoriza muito os bens materiais e o poder em detrimento dos sentimentos, emoções, contato físico e percepção?

São questões como essas que levam Ross a afirmar que o enfoque está mais na massa do que no indivíduo. Diante disso, o homem sempre procura maiores defesas, não somente de forma física em grande parte de forma psicológica, ou seja, se o ser humano não pode negar a morte, busca incansavelmente, pelo menos, tentar dominá-la.

Diante disso, a humanidade desenvolveu-se em demasia no campo científico e tecnológico, o que gerou a criação de armas de destruição em massa, ocasionando mortes violentas e catastróficas, contribuindo para aumentar ainda mais o temor da morte e tornar-se ainda mais frágil na área que mais precisa equilibrar-se. Ross afirma:

Sob o ponto de vista psicológico, o homem tem que se defender de vários modos contra o medo crescente da morte e contra a crescente incapacidade de prevê-la, e

precaver-se contra ela. Psicologicamente, ele pode negar a realidade de sua morte por certo tempo. Em nosso inconsciente, não podemos conceber nossa própria morte, mas acreditamos em nossa imortalidade (ROSS, 1998, p.18).

A autora sugere que devemos repensar em dar menos foco à massa e mais foco ao indivíduo e reiniciar uma busca pela compreensão da nossa própria morte, desenvolver a capacidade de encarar menos irracionalmente os problemas e com menos temor esse acontecimento trágico, porém inevitável.

Provavelmente seja diante do incrível desafio em falar da morte, que a literatura contemporânea infantojuvenil se sinta ameaçada, tímida ou, até mesmo, temerosa. Talvez ainda nessa ânsia em abarcar o tema, busque diluí-lo de modo simplista nas histórias, muitas vezes, banalizando-o, tocando-o de modo superficial, aprisionando-o em clichês ou estruturando-o de modo pedagógico, ou seja, a criança deve ouvir a voz da razão, do mais velho, do que detém poder e conhecimento. Todo esse percurso dilacerado, mal interpretado, diluído e banalizado faz com que algumas obras, que tratam da morte, percam sua qualidade enquanto obra de arte literária.

Diante desse contexto, Nilma Gonçalves Lacerda, ao tratar da morte de modo direto ou indireto em suas obras, busca atribuir papel de protagonismo à criança e ao jovem, dando-lhe voz crítica, ativa, libertos de amarras pré-definidas pela educação, conferindo aos seus textos a qualidade de altamente emancipatórios e inerentemente humanizadores.

3 A PERSPECTIVA DA MORTE NA OBRA INFANTO JUVENIL DE NILMA GONÇALVES LACERDA

A rosa sobre a toalha branca era vermelha. Mas havia, junto a ela, todos os tons de aurora pra dourar aquela dor. (LACERDA, 1987, p.44)

A escolha do escopo para as análises da representação da morte nas obras de Nilma Gonçalves Lacerda foi realizada com base em sua fortuna literária. Sua produção conta com dezessete obras literárias - em *Apêndices* encontram-se quinze obras. O romance *Um homem valente: fricções*, publicado em 1998, não foi encontrado para análise e sua mais nova produção *Diários de Navegação – América Latina* está em processo de criação (contam as viagens e experiências da autora pela América).

Diante disso, os apêndices trazem a seleção de quinze obras das quais seis foram escolhidas para uma análise mais profunda, fundamentada em teorias psicológicas, sociológicas, históricas e filosóficas sobre a *morte*, assim como na teoria literária.

Porém, ao repassar pelas produções lacerdeanas, percebe-se que a temática que a pesquisa buscava encontrar de modo mais explícito, também perpassava por algumas narrativas de forma menos evidente.

A morte, segundo Nilma Gonçalves Lacerda em entrevista concedida a essa pesquisa, “anda de braços dados” com ela. Em sua primeira produção, *Manual de Tapeçaria*, a morte encontra repouso no colo de Jomar, que busca repouso nas esperanças e lutas de sua professora. Em *Dois passos pássaros. Um voo arcanjo*, a morte é tomada à força por Maria Luísa, que diante da decisão do suicídio, empurra a família para o abismo da reflexão. Em *Menino e olhos: flor*, a morte se faz presente na degradação ambiental e nos olhos que decidem nunca mais ver a decadência humana. Em *Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho*, a velha Felícia encontra na partida de sua filha Felicidade, novas forças para reconstruir o mundo e Maria Joana D’arc desvenda os segredos da vida diante da morte de Agnamor. Em *Fatias de Mundo*, a morte não se evidencia de modo explícito, mas por meio da manutenção das histórias que tencionam preservar a memória e lidar com esse fenômeno inevitável.

As *Cartas de São Francisco – conversas com Rilke à beira do Rio*, entre as considerações do fazer literário, também levam a autora para reflexões da própria vida e morte. *Fantasia* traz a morte travestida de modo cômico na fantasia da criança, que a recebe de braços abertos, como uma personagem do universo carnalesco. *Fingimentos* retoma as poesias de Fernando Pessoa, vivo na memória do avô morto de Heitor, ou seja, mesmo após a morte física

do avô, o protagonista mantém a memória viva e recorrente do texto literário, evidenciando a eternidade da literatura.

Em *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, Anita torna-se comadre da Morte e as duas mantêm um relacionamento franco e divertido de viver.

Já em *Estrela de Rabo e outras histórias doidas*, a morte vem de forma aterrorizante para o negro emparedado da primeira história. Na segunda, vem como um desafio criativo para o Enforcado e, na terceira, vem como a perda de força vital de uma senhora lutadora.

Pena de ganso, apesar de tematizar a busca de Aurora menina pela oportunidade de alfabetizar-se, termina com a morte da já Aurora idosa e desiludida sem efetivamente conquistar seu único objetivo de vida.

Bárbara debaixo da chuva resgata na morte do senhor Nedil a herança de um mundo melhor por meio de histórias da literatura oral, na voz de Bárbara. *Sortes de Villamor*, incia e termina com a presença da morte, que trouxe em um primeiro momento outra vida para Branca e depois, num outro, o destino para todos. Enfim, em *Água e Anil*, a morte vem metaforicamente para um menino cheio de sonhos e planos e gera a vida de um político desiludido e corrompido pelo meio.

Diante dessa breve explanação sobre a presença da morte nos textos de Nilma Gonçalves Lacerda, foi apresentada de forma mais enfática e delimitada a perspectiva da morte nas seis obras selecionadas que compõe esta tese, a saber: *Manual de Tapeçaria; Dois passos pássaros. Um voo arcanjo; Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho; Um dente de leite, um saco de ossinhos; Bárbara debaixo da chuva e Sortes de Villamor*. As análises apresentam três partes exploradas de forma mais pontual nas obras em questão, tituladas como: *Enredo, Facetas da Morte e Elementos Simbólicos*. Após a exploração analítica individual dos textos, a faceta da morte é representada por duas categorias distintas, nomeadas como: *Morte física* e a *Morte Simbólica*. Tais categorias, assim tratadas, são cruzadas com os elementos simbólicos presentes nas narrativas, revelando, assim, a perspectiva da *morte* na obra lacerdeana e suas possíveis interpretações.

3.1 Manual de Tapeçaria

3.1.1 Desconstruindo cartilhas

Manual de Tapeçaria, publicado em 1985, trata da história de uma inexperiente professora em seu início de carreira, por volta da década de 80, e de um aluno chamado Jomar, retrato da

criança brasileira, pobre e dependente da escola pública, fruto do sistema governamental e de ensino demasiadamente limitantes no Brasil.

A professora representa sua categoria e o tipo de formação medíocre que esse grupo recebe, bem como sua consciência de que algo precisa ser mudado, mas não vê forma, apoio ou forças para executar tais mudanças.

Anos de estudo, a qualificação. Apta a: encontrar quarenta, cinquenta alunos assustados quem como será a nova professora? boa bonita de coração que se abre e chega? a sala exígua, raro, raro limpa, equipamento: zero menos dois = giz e quadro-negro, giz duro, riscante de vias que não se querem traçar, quadro com depressões, mossa, furos buracos, mesas/cadeiras quebradas, marcas a gilete/canivete: merda puta eu amo o júlio, o júlio ama a piranha da vera, júlio ama vera, vera ama júlio, porra $3 \times 7 = 21$, $3 \times 8 = 24$, $3 \times 9 = 27$, $3 \times 10 = 30$, mas a tabuada não começa no $3 \times 1 = 3$ e o $3 \times 0 = 0$, inimaginável ensinar, fácil de compreender: zero é constante na vida deles...” (LACERDA, 1986, p.10).

A obra é permeada por uma ironia corrosiva à elite dominante, ao poder político e ao direcionamento escolar. Percebe-se esse tom em vários momentos da narrativa. “É importante começar com parágrafo: porque assim as pessoas devidamente escolarizadas e que possuem conceitos completos e ordenados no percurso de cada coisa, localizem-se logo no escaninho das ideias: parágrafo: marca o início da exposição de uma ideia” (LACERDA, 1986, p.9).

Existe uma intensa crítica ao poder político em um momento vivido pelo Brasil: “És uma heroína! Conquistaste nos campos de Itália, honrando o nome de nossa Pátria, a Comenda da Ordem do Mérito Militar, maior condecoração já concedida à Bandeira Brasileira. Temos orgulho de ti, porque representas o nosso querido Brasil” (LACERDA, 1986, p.79).

A professora iniciante se vê desconsolada e horrorizada diante da verdadeira realidade que precisa enfrentar em sala de aula, a pobreza extrema da população, a ignorância do povo, a falta de oportunidade para trabalhar, a desumanidade e crueldade dos seres humanos, a descrença no poder político, entre outros.

Pode-se identificar uma espécie de alegoria à classe do professorado na apresentação da personagem professora, sem nome, que representa as outras profissionais com a mesma formação, no seguinte fragmento: “Aprendi a ensinar a ler, escrever, contar, fazer as quatro operações, distinguir mamíferos de aves e répteis de batráquios e a saber os rios e serras e estados e capitais e regiões do Brasil” (LACERDA, 1986, p.11).

O conflito interior da protagonista desconstrói todas as verdades absolutas que aprendeu em sua trajetória acadêmica, inclusive em relação às metodologias de aprendizagens que se tornam vazias, descontextualizadas e indiferentes aos alunos da escola pública, frutos da realidade do país.

Tentou com toda esperança ajudar seu aluno Jomar, repetente inúmeras vezes na escola. Julgava que o ensino poderia render ao menino um futuro melhor, menos medíocre e miserável. Porém, ao deparar-se com a verdadeira realidade, quando enxergou a podridão social por trás das máscaras impostas pelo governo, já havia perdido Jomar para a vida e para o crime, caminho inerente à condição daquela criança. O próprio Jomar caracteriza sua vida da seguinte forma:

resolva, professora, este problema: se lá em casa somos dez crianças de 0 a onze, pai, mãe e avó doente, pai biscateiro, mãe lavadeira, dá como, professora? comida, quando, pra quem, de que jeito? quem vai à escola, não come em casa. e na hora da mãe na mesa, o pouco fubá, feijão - ... - o melhor é a gente sair de fininho, vagabundear, trazer na cabeça memória e gosto de merenda da escola, enquanto a barriga ronca, fecha, pequena. dói quando falta água e não tem merenda e a mãe não acredita. que jeito? vigiar bem à espreita, aguardar com jeito, assaltar a panela. mas fubá mexido não nega nunca. e o couro canta. sabe como? imagina? (LACERDA, 1986, p.14).

A narrativa organiza-se em três grandes momentos, o primeiro titulado: *Manual de Tapeçaria*, no qual existe uma espécie de apresentação do enredo. Figuram-se a proposta, a personagem professora, o personagem aluno Jomar, o ambiente e o contexto histórico social da narrativa. A proposta é contar uma história, comparada a um trabalho de tapeçaria, envolto nos processos que implicam o mesmo:

As tapeçarias, os bordados disso necessitam, não? Mas só sei mesmo é de coisas vividas, observadas, pressentidas, possíveis e sensíveis. Se constato tanto, adivinho mais. Terrível, portanto, o início: já encerra em si o fim e caminhar de um ponto a outro é destecer o tapete ou casaco e, da massa de fios tecidos, da estória contada nos pontos em cuidados contados, encontrar o motivo primeiro – o nó (LACERDA, 1896, p.9).

Outros dois enredos e ambientes paralelos à história principal são: o da mulher, que cultivava uma planta chamada hera. Um cultivo real e metafórico da planta entrelaça toda narrativa, associando-se ao enredar da teia da aranha e ao tecer da tapeçaria. Como pode-se constatar no seguinte fragmento: “caminhos tenho vários: pego a agulha e fio o fio, motivo a motivo, armo a trama: ou pego o tapete e desteço: ou planto a hera e espero, seguindo a sua posse: ou vou à parede, seguir geografia de hera e...” (LACERDA, 1986, p.09).

E o segundo é o de um zelador de igreja, que se vê em perturbadora situação ao perceber que a imagem de Cristo estava rachando. Temia perder o emprego e ser acusado de desleixo, como fica claro em: “Ainda uma vez, o zelador se constrangeu, trancado no banheirinho de serviço, lavando suas roupas, pois não se contivera: sujara-se todo ao ver o Cristo em sua cera, rachaduras por todos os lados, mãos querendo se desprepar da cruz, pés se libertando de pregos, olhos que se abriam” (LACERDA, 1986, p.164).

A próxima parte da obra é titulada *Sentinelas* e, entremeados aos parágrafos, encontram-se textos poéticos e exemplos de típicas lições escolares, como as listas, em forma de ditados. Como pode-se observar no exemplo:

Em paciência e desencanto diariamente exercidos, ela recitava em voz de flauta, serpente mágica a dançar pela sala. Lição de objetos

Número	1: horizonte; 2: vasto;
Número	3: ideal; 4: inalcançável;ou
Número	5: esperança; 6: vã;
Número	7: crença; 8: absurda;
Número	9: igualdade; 10: impossível (LACERDA, 1986, p.94).

O documento e seu selo é o último capítulo ou parte de toda a narrativa. Momento em que a exposição das possibilidades e impossibilidades para as tramas são reveladas e a realidade dura se apresenta. Jomar cresce e torna-se um marginal, o que já era esperado pela professora, a qual, por mais que desejasse que o menino tivesse um futuro melhor que o da sua família, sabia que, com o que a escola e a sociedade injusta e corrompida ofereciam, não teria condições de ter. “Convivi com muitos caras, participei das mesmas ideias. E fiz o meu caminho; meu? Se eu soubesse dos fios, a torcedura deles. Mas não pratiquei ato fatal, nunca deitei um cara no chão. Me defendo. Marginal? O que é mesmo?” (LACERDA, 1986, p.180).

O momento mais impactante da narrativa foi quando Jomar, arrependido de seus feitos e prestes a ser pego pela polícia, recorre à sua antiga professora da escola e lhe implora para ajudar a achar um caminho diferente ao destino traçado pela sociedade: o de ir para cadeia e ser torturado violentamente para servir de exemplo aos outros. Então, o barracão que serviu para seu refúgio, tornou-se seu túmulo e labaredas de fogo consumiram mais uma história que poderia ser diferente.

3.1.2 Morte: recusa à mediocridade

A morte se faz presente na obra como consequência de um trajeto, do caminho imposto a Jomar pela sociedade que o criou. Aparece como um momento de recusa à mediocridade apresentada na obra e ao destino que o poder procura impor aos menos favorecidos:

Agora o corpo renegado que ninguém quer traço com o avesso. A mulher, conhecimentos hábeis, logra fazer o enterro. Chega ao barraco urdido na imaginação. O cadáver, furtado às legalidades, era selo de aderir. Só as mãos e o rosto salvos. ‘Mas para que esse rosto incólume, as baratas lhe fazendo passeio?’ (LACERDA, 1986, p.224).

O momento do morrer nessa história percorre uma relação de intertextualidade com a própria morte de Cristo, a imolação daquele que paga os pecados do mundo, daquele que vem para servir de exemplo ao mundo. Como podemos notar em: “... guerrilheiro auto imolado às vésperas de ser apanhado” (LACERDA, 1986, p.224). Em outra passagem: “Coroo tua cabeça, ponho guirlandas: rosas e madressilvas? Talho tua mortalha, ferida de agulha e tesoura” (LACERDA, 1986, p.225).

No derradeiro final de Jomar, quando decide morrer queimado e não se entregar à derrota alimentada por seu destino, torna-se a grande figura do herói. Becker afirma que o ser humano admira incondicionalmente a coragem daquele que enfrenta a morte e que, ver outro ser humano enfrentando bravamente a sua própria extinção, nos faz ensaiar nossa própria vitória diante do temor da morte. “O que mais admiramos é a coragem de enfrentar a morte; damos a esse valor a nossa mais alta e mais constante adoração. Ele toca fundo em nossos corações porque temos dúvida sobre até que ponto nós mesmos seríamos valentes” (BECKER, 2007, p.31-32).

A morte e o destino de Jomar fazem a professora repensar seu próprio papel na sociedade e no ensino, desconstróem o maniqueísmo imbuído e libertam sua metodologia das amarras pedagogizantes e limitadoras da escola. A professora reconhece em outras crianças, os filhos de Jomar, os filhos do mártir, aquele que morreu para servir de exemplo à humanidade, não como representação de humilhação, mas de resgate e heroísmo na busca pela construção de um mundo melhor.

Está emocionada como nunca: reconhecera na turma vários filhos de Jomar com as várias mulheres que a ele deram e tomaram fios e carregaram o ventre fecundo. Logo no primeiro dia de aula a mulher e eles souberam: são do mesmo lado, um terceiro: ? direi avesso? ? direi direito? Direi: o terceiro lado (LACERDA, 1986, p227).

A morte também é resgatada pela história mitológica grega. Como se apresenta no fragmento: “Cloto atribui um fio a cada nascituro, Láquesis vai enrolando esse fio, e Átropos é

quem o corta, em função da morte” (LACERDA, 1986, p.179). Esse mito é retomado em outros momentos na narrativa, até mesmo quando a professora explica a Jomar sua desilusão em relação ao poder, que acaba impedindo as mudanças: “Aceitei o cargo porque tive, Jomar, tive a crença na mudança, mais ou menos pausada, programa para cinco anos. Agora, estou tão cheia que sou capaz de reunir meus fios num saco embolorado, carregar tudo e dar o rolo pra Átropos cortar” (LACERDA, 1986, p.184).

A história do mito grego, segundo Brandão (2015), consiste em refletir que as pessoas possuem autonomia para fazerem suas escolhas na vida, sejam escolhas boas ou ruins. Contudo, existem situações que o ser humano não pode controlar e que são chamadas de fatalidades, representadas na Grécia Antiga pelas três deusas Moiras ou Parcas: Cloto, a fiadeira que tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Láchesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Àtropos, a irremovível, cortava-o, quando a vida que representava chegava ao fim.

Ainda embasada na mitologia, existia outro tipo de fatalidade, a úpermoira, que era uma sina que a pessoa atraía para si em função do pecado. Essa fatalidade podia ser evitada. Afirmava-se que as fatalidades determinadas pelas Moiras poderiam ser enfrentadas, porém nunca evitadas, já que não eram determinadas pelos pecados. No entanto, a úpermoira poderia ser combatida: enfrentá-la exigia caráter e eterna busca pela auto-realização e compreensão da própria condição humana.

Perante tais destinos *Manual de Tapeçaria* traça suas personagens e, considerando que Becker afirma que o heroísmo é antes de tudo um reflexo do temor da morte, pode-se afirmar que Jomar e a professora construíram e modificaram juntos sua úpermoira, ou seja, foram heróis de sua história e juntos a reescreveram, juntos mudaram o destino traçado para eles.

Essa faceta da morte na narrativa apresenta um recomeço: é o momento quando a professora toma ao colo o corpo queimado de Jomar e nota que, em suas mãos intactas, havia um desenho. “Há limpeza, mas não assepsia no desenho que Eros governa” (LACERDA, 1986, p.226).

A descrição do desenho, deixado para ela, vislumbra-se da seguinte forma: “Os muitos jardins, claros, alvejam azulam encarnam o ambiente. O céu carrega seu honrado azul e é indisfarçável água límpida em derramar incessante, nenhuma marca de pedra” (LACERDA, 1986, p.226).

Ou seja, Jomar morreu carregando a esperança de dias melhores, de um país onde existiria a verdadeira justiça. “Sobre a fonte, a mulher que a tudo preside: não tem os olhos vendados, não carrega espada, só a balança, de leve oscilar” (LACERDA, 1986, p.226).

Outra faceta da morte na obra *Manual de Tapeçaria* está presente no fato de a mulher, que cultivava a hera, empregar o marido vivo em sua própria residência, toda tomada por essa planta. O marido julgou que a esposa havia deixado a planta ir longe demais, estava tomando a casa, soltando telhas e enredando o telhado, devido a isso, esperou a mulher ausentar-se e mandou podar a planta. A esposa, ao chegar a casa e deparar-se com o feito, trancou-se por três dias no quarto e, quando saiu, articulou seu plano de vingança:

A mulher pediu ao marido que a ajudasse, pois queria fazer algo que ele não entendera bem. A seu pedido, ficou de costas para ela, de frente para a parede, segurando uma pequena tela de apanhar passarinhos. Rapidamente, a mulher engolfou-o com uma outra tela, que havia ficado ao chão. Atônito, buscou libertar-se, mas ela, destra e exata, empurrou-o para a parede, de encontro ao espaço aberto no tapete, colocou-o lá dentro, tramando a hera sobre ele, restituindo-a a seus espaços. Braços e pernas se agitaram, por pouco tempo, porém. A hera, apertada e amarrada ao redor do homem, traçava-lhe uma prisão eterna e fatal de um vivo tapete de vidro (LACERDA, 1986, p.161).

Diante disso, conseguimos perceber que a esposa, tomada por imensa ira, resolveu aplicar ao marido um fim agonizante e aterrador, muito utilizado como prática de tortura e morte em alguns momentos da história da humanidade, o emparedamento. No entanto, fez questão de emparedá-lo nas próprias tramas da hera, nas paredes verdes e densas que se ergueram em sua casa, fez a morte apoderar-se dele pelo mesmo elemento que se apoderou dela, a hera.

É interessante notar que a hera é sinal de morte em algumas culturas, como na greco-romana, que para Chevalier e Cheerbrant (2002), simbolizava o ciclo eterno do nascimento e da morte, ou seja, o mito do retorno. Devido a isso, essa planta sempre esteve presente em ambientes fúnebres e mórbidos.

3.1.3 Lição de rasgar cartilha

A história é altamente permeada por momentos e elementos simbólicos. Devido a isso, torna-se difícil escolher apenas alguns desses para análise. No entanto, podemos começar pela escolhas das personagens, construídas como alegóricas construções humanas, sustentadas por uma máscara, como dizia Umberto Eco em *Pós- Escrito a O Nome da Rosa*, que precisava não apenas contar uma história, mas contá-la vivendo a história, ou seja, seu narrador, por exemplo, deveria ser alguém que experienciasse o próprio enredo.

Nilma Gonçalves Lacerda trouxe à professora essa missão. A de fazê-la viver dentro do *Manual de Tapeçaria*, travestida na máscara da professora de Jomar para proporcionar a própria criadora ou a nós, leitores, vivenciarmos esse enredamento. Como afirma Eco: “Eles falariam

por mim e eu ficava livre de suspeitas. Livre de suspeitas, mas não dos ecos da intertextualidade. Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p.20).

Ao falar do momento da composição, Umberto Eco também se remete ao processo de construção do cenário de sua história. “É o mundo construído que dirá como a história deve avançar depois” (ECO, 1985, p.26). Nessa arquitetura, ressalta a elaboração de seu labirinto: “... trabalhei durante dois ou três meses na construção de um labirinto adequado, e no fim tive que acrescentar algumas frestas, se não continuaria havendo falta de ar” (ECO, 1985, p.27).

O labirinto de Eco precisava de ar para alimentar o incêndio que seu protagonista provocaria posteriormente. Com o texto de Nilma, a preocupação com a construção do labirinto também foi latente: elaborou um grande labirinto, composto de teias, heras, fios de tapeçaria e bordados sempre evocados na narrativa, que também, ao final, seria tomado pelo fogo.

O anseio de galgar as paredes do labirinto, libertar-se sem fio para que nenhuma Ariadne estabeleça cobrança. Necessário então olhar bem o tapete que não dorme sob nossos pés. Que este tapete desperto é véu, fino filó de malhas de ferro: ignorá-lo é morrer nos tentáculos da aranha. Desfazer a teia consome, no entanto, a estratégia e arte de arrancar do solo mangueira de trezentos anos (LACERDA, 1986, p.124).

Tais formações labirínticas podem remeter às construções de nossos labirintos próprios, caminhos complexos e altamente enigmáticos nos fazem entender um pouco do nosso próprio ser, a relevância de nossa estadia na Terra e as missões para as quais fomos destinados nesse percurso, como se percebe em: “No caminho de riscar o próprio espaço, manejar seus fios, tecer a aurora de todos, a professora vai dar a lição do dia: lição de rasgar cartilha” (LACERDA, 1986, p.229).

Ao sermos incitados a pensar nessa trajetória, somos também obrigados a pensar no final dela, ou até mesmo em nossa mudança de perspectiva pós-morte, uma vez que, segundo Kellehear, desde as eras mais primitivas, o ser humano acredita que a morte é uma passagem para uma nova jornada além-mundo, extraterrena e que devemos nos preparar para a mesma. Ou seja, ao percorrer as páginas dessa obra literária, também percorremos o nosso caminho em busca de compreender e desvendar o labirinto de nossa vida. Kellehear ainda salienta que pensar no morrer é como olhar uma poça d’água e “Nela vemos o reflexo do tipo de gente que viemos a ser” (KELLEHEAR, 2016, p.13).

Além das máscaras, “professora”, “Jomar”, “mulher da hera”, “sacristão”, temos alguns pontos que merecem também atenção, como a hera, que segundo a narradora cresce sorratamente e toma conta de toda a casa, bairro e vida da mulher.

A hera, segundo o Dicionário de Símbolos, significa a “força vegetativa e a persistência do desejo”. Na mitologia grega, era um dos enfeites habituais de Dionísio (deus do vinho) que a usava para provocar uma forma de “delírio místico” nas mulheres que se recusavam a participar de seu culto.

Ainda no viés mitológico: “A hera era igualmente consagrada a Átis, por quem a deusa da terra e das colheitas Cibéle, se apaixonara; ela representava o ciclo eterno das mortes e dos nascimentos, o mito do eterno retorno” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2002, p.486). Ou seja, entre as possibilidades de representação simbólica da hera para narrativa, a apresentação da morte e do retorno se faz singular.

No caso da mulher, que emparedou seu marido nas verdes paredes da hera, a simbologia pode supor-se como uma forma de extirpação de um ciclo de supremacia masculina, como um fim para os padrões patriarcais repressivos no país e uma busca pela abertura a novas perspectivas para a mulher em si. Aplicado à narrativa central, a história da professora e de Jomar é uma tentativa de matar, emparedar ou até mesmo retroceder este círculo vicioso de ignorância social e educacional que, naquele momento e talvez ainda hoje, encontra-se cristalizada em padrões limitados pelo poder político.

Outro elemento relevante na história são os desenhos de Jomar. Em momentos distintos, ele expõe suas críticas à sociedade a que pertence e abomina por meio das ilustrações. “Levo a todos a evidência (...) está aí no meu desenho: a árvore é de xangô, reconhece? A folha é da cor do vinho e do sangue, o vermelho vinho vivo em forma que semelha a corações. Pois na verdade a sede da justiça devia ser os corações, (...)” (LACERDA, 1986, p. 219). Seus desenhos são como “palavras” que o garoto semianalfabeto encontra para dizer o que entende do mundo em sua volta.

Entretanto, no último desenho, aquele deixado com a professora, ele vislumbrou um verdadeiro desejo de mudança. “Há limpeza, mas não assepsia no desenho que Eros governa. Os muitos jardins, claros, alvejam azulam encarnam o ambiente. O céu carrega seu honrado azul e é indisfarçável a alegria” (LACERDA, 1986, p.226).

Essa busca pela mudança veio pelo caminho da morte, esse trágico fim pode representar uma passagem de um estado de coisas para outro, essa morte pode ser o sacrifício de todos que lutaram e ainda lutam por uma transformação da realidade.

Os jardins que retrata remetem, segundo Chevalier e Cheerbrant, à natureza “domada e domesticada” - e essa natureza pode apaziguar a dor e o terror da morte. Daquela morte selvagem que toma avassaladoramente o homem, sem a devida preparação e aceitação, conforme a ideia apresentada por Becker: a de que a humanidade se vê incrivelmente

aterrorizada diante desse fenômeno que foge ao nosso alcance e domínio. Jomar segurava um papel em suas mãos: “Na devastação geral, o papel incólume? Quer artimanhas? Ou: não há ardis?” (LACERDA, 1986, p.226), papel esse que representa o desejo reprimido de todos os homens, de viverem sem temor, em um lugar de heróis e justiça, em um lugar em que a natureza e a vida são compreendidas e internalizadas por meio da morte.

3.2 *Dois passos pássaros. E o vôo arcanjo*

3.2.1 Os dois passos da culpa

A narrativa *Dois passos pássaros. E o vôo arcanjo*, publicado em 1987, trata do suicídio de Maria Luísa, mãe dos filhos Renata e Gabriel e esposa de Renato. O ponto inicial da obra é o próprio suicídio da mulher, dois tiros executados em uma manhã tranquila. “- Que foi? Que foi? Ladrão? - A gente não sabe. Parece tiro, parece ... - Dona Maria Luísa se matou!” (LACERDA, 1987, p.17).

Os pontos de vista narrativos são intercalados pelos filhos, pelo marido e pela própria suicida e tratam de incomunicabilidade, solidão e interpretações diferentes de fatos da vida. Todos, de alguma forma, buscam entender o que levou Maria Luísa a buscar na morte um alívio ou fuga para seu sofrimento. “O que faz um corpo vertendo sangue e duas balas na manhã? A casa se divide, o tempo se esfacela, o espaço se fragmenta” (LACERDA, 1986, p.26).

O grande conflito da narrativa está no fato de o pai e a filha acusarem-se da decisão da mãe. Como Maria Luísa aparentemente não deu indícios de sua decisão e não deixou sequer bilhete, a culpa paira sobre os membros da família. Renato vive atormentado pela dor da perda e da culpa: “A Renata me culpa. Me culpa. E que culpa tenho eu? Devo ter alguma, é certo. Devia ter percebido. Na certa houve algum sinal, algum... Estive cego? Estive fora? Renata me acusa. Como ter sabido antes?” (LACERDA, 1986, p.70).

A narrativa é organizada em capítulos, titulados como horas. Porém, alguns deles subdividem-se em três partes, grafadas por letras distintas e separadas por traços. Percebe-se que cada parte é narrada pela mesma voz, porém, em momentos diferentes.

A primeira traz relances do acontecimento principal, o suicídio da protagonista; a segunda um acontecimento da vida da personagem que narra; e a terceira, muitas vezes, a menor, um parágrafo reflexivo e poético, permeado por metáforas. Observamos isso na parte em que se destacam os pensamentos de Renato:

Muita solicitude. O pessoal quer ajudar, embora às vezes todos se tranquem calados, ou falem em atropelo, um embolando a frase na do outro. Não me incomodo. Silêncio ou voz, tudo bem. Não ouço mesmo.

Todos querem ajudar. Só ajudar. Não vêem? São como cirurgiões cruéis rasgando e rasgando a ferida a pretexto de purgá-la.

O sabor das notas não era excessivo. Nada açucaradas, as escalas se sucediam, e, após escalas, compassos. A melodia era primeira, primária, mas a paz era conquista sua (LACERDA, 1986, p.34).

Em outros capítulos, essa divisão é rompida, e aparecem parágrafos maiores, por vezes mais alicerçados por discurso direto e outras por poesias concretas, entremeadas aos parágrafos em prosa.

Ao final da narrativa, depois de tantas culpas e sofrimentos, Renato e Renata decidem aceitar de Gabriel, “um anjo”, como o próprio pai o nomeava, a grande chave para libertação da angústia em que viviam. Gabriel, sempre incompreendido pelo pai e pela irmã, pela primeira vez, é considerado e ouvido. Juntos, os três descobrem uma nova forma de viver e superar a morte da mãe.

3.2.2 Um ato de confissão

O tema da morte nessa narrativa é todo o alicerce para fundamentá-la e é permeado pelo suicídio de Maria Luísa. A morte vem como uma escolha para a protagonista, já que a mesma se encontrava totalmente tomada por um sufocante desejo de fuga da realidade. “Essa... isso... doerá tanto. Mas eu não suporto mais, não aguento! Não posso, não posso! Esta dor, esta dor, o sufocar, não tenho saída, não tenho! Há quanto e quanto me persegue esse labirinto! Nasci dentro dele? Sou seu próprio centro voraz?” (LACERDA, 1986, p.21).

Para Albert Camus, o suicídio nunca foi tratado senão como fenômeno social, porém o autor buscou refleti-lo como a relação do pensamento individual. “Um gesto como este prepara-se, tal como acontece com uma grande obra, no silêncio do coração. (...) O próprio homem o ignora” (CAMUS, 1979, p.12). Para ele esta atitude é uma espécie de jogo mortal, que vai da lucidez perante a existência à evasão fora da luz; é preciso segui-lo e compreendê-lo.

Afirma que as pessoas raramente não se suicidam por reflexão e aquilo que provoca a crise é quase sempre incontrolável, como desgostos íntimos, doenças incuráveis, entre outros. “Matar-se, em certo sentido (e tal como no melodrama), é confessar. É confessar que se é ultrapassado pela vida e que a não compreendemos” (CAMUS, 1979, p.13).

Diante dessa reflexão proporcionada por Camus, pode-se entender o suicídio de Maria Luísa como um ato de confissão, um ato de desespero e confirmação de sua impotência diante da vida. Como podemos notar em: “Arco mesmo com todo este peso, esta pedra no pescoço e permaneço aqui, embora afogada? Mas e o ar para me alimentar? Há dias em que já morro sufocada, nem sei como ficar em pé. E se Renato e Renata nada ou pouco percebem, Gabriel ... Gabriel já sabe” (LACERDA, 1986, p.21).

Camus afirma que comumente pensamos que o suicídio é apenas a confissão de que nossa existência não vale a pena; Kellehear (2016) analisa sob outro aspecto, possivelmente como uma crise de sentimento de heroísmo; no entanto, ambos concordam que viver, naturalmente, nunca é fácil.

Camus ressalta que continuamos a fazer os gestos que a existência nos ordena, por inúmeras razões, porém, a primeira delas, é o hábito. “Morrer voluntariamente implica reconhecemos mesmo instintivamente, o caráter irrisório desse hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver o caráter insensato dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento” (CAMUS, 1979, p. 14).

Maria Luísa, talvez frustrada com suas tentativas inúteis de viver pelo hábito, buscava viver pela leveza da morte, o que nos direciona a pensar no que Camus chama de sentido absurdo dessa consciência. Como fica simbolicamente registrado nas palavras da morrente:

Ah, eu transparente, meus cabelos como renda, algas, pó de estrelas como adorno junto às faces, meu corpo um véu de filó fechado... Assim cairei no chão, assim ficarei definitiva, sem peregrinação, rígida, o que sair de sangue sobre o chão. Que forma se bordará de meu sangue? Pássaro de asas livres, arabesco indefinido, um borrão gritante apenas? Flor? (LACERDA, 1986, p.22).

O pensar na morte construiu-se na narrativa por visões diferentes. Cada personagem apresenta um prisma distinto para a aceitação ou não do momento fatal. Renato, o esposo de Maria Luísa, adentrou para o viés da culpa e, por vezes, da tentativa de justificar a lacuna que dividiu com a esposa. Percebe-se isso em sua fala:

E Renata me culpa. Me culpa. E que culpa tenho eu? Devo ter alguma, é certo. Devia ter percebido. Na certa houve algum sinal, algum... Estive cego? Estive fora? Renata me acusa. Como ter sabido antes? Era preciso, porém. Ter parado a roda, enfeitado o carrossel com flores, fitas e rendas, alegrado a dança, alegrado a vida. Mas eu trabalhava. Trabalhava (LACERDA, 1986, p.70).

A fala da filha Renata também apresenta a busca pelo motivo de a mãe ter tirado a própria vida ou pelo culpado da morte da mesma:

Não. A gente procurava um psiquiatra, ela dava jeito, curava ela, ela voltava, a gente vivia legal, nós três, quer dizer, nós quatro. (...) Meu pai podia saber, podia! É adulto, tem que saber das coisas, tinha que ter visto os sinais, tinha! Tinha! Ele tinha que ter visto: o cavalo de fogo que vinha galopando, galopando desvairado sobre a seda creme (LACERDA, 1986, p.71).

As insistentes reflexões, questionamentos e dilemas vividos pelos familiares da suicida em *Dois passos pássaros. Um vôo arcanjo* podem-se resgatar as ideias de Ernest Becker, que enfatiza que o ser humano se distingue dos demais viventes do planeta pela peculiaridade de viver o dilema. Ressalta ele que “A essência do homem é, na verdade, sua natureza paradoxal, dado o fato de ser ele metade animal e metade simbólico” (BECKER, 2007, p.48). Completa afirmando que se pode chamar esse paradoxo existencial de condição de individualidade dentro da finitude. O homem tem uma personalidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza, ou seja, um ser simbólico com identidade e história.

Em contraposição ao pai, à irmã e à própria sociedade, o filho Gabriel consegue enxergar o mundo e a atitude da mãe com um prisma muito distinto dos demais: “A mãe desatou o casulo. Foi isso, vocês não entendem? A mãe estava no casulo. Tinha muito, muito tempo. Era hora certa de ela sair, virar borboleta” (LACERDA, 1986, p.66).

Gabriel era uma criança especial, possivelmente desprovido desse atormentador dilema da humanidade em relação à vida e à morte; talvez a camada de “consciência” que lhe faltava o fazia enxergar os enredos mal resolvidos da mãe e sua busca pela liberdade. Maria Luísa, no momento de sua morte, elucida essa ideia: “(...) Gabriel... Gabriel já sabe. Sempre me é mais difícil ficar junto dele, conversarmos, vivermos” (LACERDA, 1986, p.21).

Becker enfatiza que o homem é dono de uma mente que voa alto para especular o mundo, a ciência e a vida e toda essa consciência de abstração, expansão e sagacidade dão a ele uma posição de pequeno *deus* na natureza, ou seja, a visão antropocêntrica do universo. No entanto, também temos consciência de nossa mediocridade perante o mesmo universo, o ser humano sabe que é um verme e um alimento para os vermes. “Este é um paradoxo: ele está fora da natureza e inevitavelmente nela; ele é dual, está lá nas estrelas e, no entanto, acha-se alojado num corpo cujo coração pulsa e que respira...” (BECKER, 2007, p.49).

Pode-se pensar na aceitação da morte por Gabriel, sob dois aspectos: o primeiro é que é ignorante a esse dilema da vida, o de ser criador e criatura, isso o liberta dos compromissos com a sociedade e com os papéis que o ser humano se vê obrigado a desempenhar. Vemos isso na própria linha de pensamento do menino:

O olho que voa é bom. O pai não tem o olho que voa. O pai chora porque Gabriel tem o olho que voa. Renata não tem! O olho que voa. Nem as mãos de água. Nem o nhãnhã

de embalar. A mãe sabe qual é o fio de puxar o nhãnhã de embalar e arrumar, conta, conta, o colar de Gabriel. O colar de Gabriel conta tudo (LACERDA, 1986, p.50).

Em uma segunda linha, podemos pensar que Gabriel, mesmo diante de sua aparente ignorância de mundo, de ser desprovido de algumas habilidades físicas e mentais em relação às pessoas consideradas normais, nutre sensibilidade com o mundo simbólico e subjetivo. Ele é o personagem mais consciente e lúcido da narrativa. “Gabriel tem a espada e Gabriel tem mais olhos. Espada, mãe? Olhos. Olhos. Eu sei. Os olhos são para ver. Eu vejo muitas coisas. As coisas que eu vejo e que ninguém vê” (LACERDA, 1986, p.49).

Viver o dualismo para Becker é o grande passo para o dilema, diante dele, tudo que o homem faz no seu mundo simbólico é uma tentativa de negar seu destino cruel e grotesco. Para ele, entregamo-nos a um esquecimento cego, utilizando de jogos sociais, truques psicológicos e preocupações muito distantes da realidade de nossa situação, o que se constitui em uma forma de loucura, ou seja, o ser humano é verdadeiramente insano e, resgata Pascal para reafirmar esta ideia: “O homem é necessariamente louco, porque não ser louco resultaria em outra forma de loucura” (PASCAL, in BECKER, 2007, p.49).

Diante disso, o único personagem considerado fora do juízo na narrativa talvez fosse o único lúcido o suficiente para carregar a chave para o enigma da morte desejada de Maria Luísa.

Dê o fio, meu filho. Meu filho Gabriel. O que recebeu rótulo de menos, deficiente. Meu filho excepcional. Já repararam eles no que diz essa palavra? (...) Gabriel é que deixará tesoura, agulha e linha para Renato e Renata. Que eu lhes darei a dor. Essa dor que é tão minha e que me escapa guardá-la. Então, reparti-la. (...) Gabriel lhes dará trajeto (LACERDA, 1986, p.144).

Gabriel era o anjo que com coragem, lucidez e bravura uniu o início e o final do círculo desconexo desta família esfacelada. A morte representada nesta narrativa veio para uma grande mudança, precisou existir para que a vida continuasse, para que a família descobrisse o único e verdadeiro caminho da comunhão, existiu para que descobrissem o verdadeiro amor.

3.2.3 Entre as horas do antes e do depois

A narrativa apresenta-se como um todo simbólico. Cada elemento construído por Lacerda tem um ou inúmeros lugares no microcosmo da narrativa e no macrocosmo da história da humanidade.

Logo na apresentação sumária, a autora nomeia os capítulos como horas: HORA 1; A HORA ANTES, A HORA ATÉ; HORA 4; HORA 5; HORA 3; ESTA HORA QUE FICA SEM NOME; ESTA HORA QUE GANHA UM NOME; ESTA HORA FINAL. Diante desse aspecto

e considerando que Lacerda retoma em sua epígrafe uma obra que também trata de morte por meio do suicídio, *O Meu Amigo Pintor* de Lygia Bojunga Nunes, não poderíamos deixar de pensar nesta correlação:

Pra ver se eu entendo.

Pra ver se eu entendo por que tem gente que se mata.

7 Cartas e 2 Sonhos

Lygia Bojunga Nunes

(Assim como no Cláudio, o personagem de Lygia, esse porquê ainda está vivo dentro de mim. No entanto, me apaziguei.) (LACERDA, 1987, epígrafe).

Assim como Bojunga, Nilma Gonçalves Lacerda recorreu ao tempo como elemento simbólico, retomado pela hora ou relógio - este último, o caso de *O Meu Amigo Pintor*.

Ceccantini, em *Álbum de todos os matizes: O Meu Amigo Pintor*, de Lygia Bojunga Nunes (2008) ressalta que o tempo na narrativa está associado à vida, numa analogia desenvolvida pela escritora. E que o relógio representa a pulsão dessa vida, a amizade dos personagens apresentada de modo antropomorfizado. Diante disso, como uma análise comparativa, podemos pensar na simbologia de marcação de hora para *Dois passos pássaros*. *E o vôo arcanjo* que também possa representar essa vida. Porém, não como a antropomorfização do relógio, mas sim, do próprio tempo, representado pela HORA.

Perpassando a simbologia do tempo representado pela Rosácea ou Roda, em seu inerente movimento giratório pelos doze signos do Zodíaco, Chevalier e Gheerbrant destacam que o mesmo representa o ciclo da vida. O centro desse círculo é o eixo que torna possível o movimento, considerado o aspecto imóvel do ser, ou seja, o imóvel proporciona a mobilidade. “(...) a eternidade se opõe ao tempo” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2002, p.876).

Os autores ainda retomam a máxima agostiniana do tempo: *imagem móvel da imóvel eternidade*. Diante dessa visão, podemos pensar que a forma circular que caracteriza o movimento, lembra a curva evolutiva entre o começo e o fim, caindo na possibilidade de ser medida pelo tempo, ou seja, a hora.

Seguindo então essa linha de raciocínio, os capítulos da obra são as horas que antecedem, acontecem e procedem ao momento fatal, imóvel, estático e eterno, o momento da morte de Maria Luísa. Nesse simbolismo, podemos contar com a força de um grande paradoxo, o momento em que a vida cessa no fluir da própria vida. “As horas. As horas. – Só depois de acontecidas, é que se sabe o que contêm” (LACERDA, 1986, p.15).

Após o acontecimento do suicídio é que somos apresentados aos sentimentos de cada personagem, seus anseios, angústias, aos seus processos internos de busca de identidade própria, para assim poder entender a identidade do outro. “No branco há todas as cores, no giro e na soma impossível distingui-las. No preto ficam todos os desesperos e dores, todos os caldos de angústia do mundo?” (LACERDA, 1986, p.105).

A constituição das horas inicia na ordem lógica numérica cardinal, ou seja, HORA 1, porém há uma quebra da sequência numérica já na passagem para o que seria a HORA 2, como um momento estático necessário para explicar o que se passou no antes e no agora. Logo em seguida, a sequência é retomada para HORA 4, HORA 5 e novamente outra interrupção numérica e novas nomeações para horas e finalmente a ESTA HORA FINAL que retoma a HORA 1 e explica o depois. Todo esse movimento circular, conexo e desconexo ao mesmo tempo, reitera o caráter efêmero do tempo, retoma a mobilidade de momentos e a imobilidade de um momento, o momento final.

Outra característica simbólica é o título da narrativa, *Dois passos pássaros* são revelados como as duas balas do revólver que tiraram a vida de Maria Luísa, porém são passos tomados por asas, asas que libertaram a ela e a família para o voo. “As asas: prontas. Liberado o vôo. Erguer-se. O chão é obstáculo. Os pés impedem a dança. A centelha, o parto que é de partir.” (LACERDA, 1986, p.144). *E O Vôo Arcanjo* fica reservado para Gabriel, o arcanjo de Deus, aquele “com mais olhos e espada”, o anjo protetor, guardião dos segredos e chaves dos enigmas.

Gabriel lhes ofertará presentes e revelará onde se guardam as duplicatas das chaves.
Eu velarei por isso. A dor que deixarei será disso a guardiã.

O arcanjo, sua espada, os expulsou do paraíso.

O arcanjo, suas asas, lhe faz novo paraíso.

(...)

O vôo é arcanjo (LACERDA, 1986, p.144).

É interessante relembrar que o elemento pássaro faz uma alusão entre a relação do céu e a terra. Chevalier e Gheerbrat (2002) relembram que para o taoísmo a representação do pássaro está ligada à imortalidade, ou seja, os imortais assumiam a forma de ave para simbolizar a leveza e a liberação do peso terrestre. Nesse sentido, o pássaro seria a representação da alma que se liberta do corpo e ganha com leveza a imensidão celestial, como Maria Luísa ao dar seus “dois passos” para o infinito imortal.

Nessa linha, os mesmos pesquisadores supracitados também trazem a representação da ave como os estados espirituais, os anjos e “os estados superiores do ser”. Enfatizam que para a cultura céltica, os pássaros são uma espécie de mensageiros dos deuses, elo entre o divino e o terrestre, fato que não difere muito da cultura hopi, que atribue aos mesmos o poder mágico de comunicação com o divino, uma espécie de abertura de porta entre os mundos espirituais. Partindo dessas representações, podemos inferir que a personagem Gabriel seria uma espécie de “pássaro anjo”, um ser humano especial que servia de eixo comunicativo entre o terreno e o espiritual, o único dentre os familiares que conseguia enxergar as dores e anseios da mãe.

Ao tratar de um tema tão polêmico como a morte, o texto literário corre alguns riscos: o de pré-julgar o acontecimento ou até mesmo determinar um ponto de vista, seja ele religioso, cultural ou histórico, muito mais ainda, pelo fato de esta morte ser apresentada como suicídio. Porém, nessa narrativa, Lacerda se desamarra de todas essas questões fechadas, expondo as próprias dúvidas cruciais da família, e por que não da própria humanidade diante da morte, ou seja, por que Maria Luísa teria tirado a própria vida? Dúvidas que Nilma penetrou no corpo e alma de cada personagem, dúvidas que não apresentam respostas prontas e acabadas, mas sempre em construção. Dessa maneira, não existe uma história de respostas, mas sim, de perguntas e reflexões sobre diferentes pontos de vista da vida e da morte. “O que faz um corpo vertendo sangue e duas balas na manhã? A casa se divide, o tempo se esfacela, o espaço se fragmenta” (p.26).

3.3 *Viver é Feito à Mão. Viver é Risco em Vermelho*

3.3.1 Um ponto vermelho no bordado

Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho publicado em 1989, relata a história de Alínquiça e Maria Joana D’Arc, duas meninas que se ligavam a contextos diferentes, porém nutriam o mesmo desejo, o de serem escritoras. A primeira vivia com a família em um bairro de classe média baixa, tinha dois irmãos e dividia com os mesmos intensos momentos de brincadeiras e fantasias produzidas por sua imaginação fértil. Sonhava em ser escritora quando crescesse e elaborava diversas histórias; era também leitora voraz de literatura. Nutria amizade com a velha Felícia, uma mulher “sábica” que plantava flores, hortaliças e “esperanças”. Alínquiça acreditava que a família não compreendia seus desejos e anseios e pensava na possibilidade de deixar seu lar.

Na segunda narrativa, de Maria Joana D'arc, a menina provinha de um lar demasiadamente pobre e trabalhava em uma casa de família desde muito nova, onde desenvolvia uma espécie de trabalho escravo em troca de casa e comida; o pouco que recebia, ia direto para mãe. Sofria de maus tratos e intensas agressões verbais por discriminação de cor e pela pobreza. Depois de alguns anos, resolveu ir embora e livrar-se daquela vida opressora e limitadora. Obrigada a viver só na vida, instalou-se em um velho navio e conquistou uma amizade inusitada com um fantasma que habitava aquela embarcação; uma falecida escrava cruelmente torturada, foi envergada e teve seu sangue todo escoado, depois foi amarrada ao navio negreiro da família para servir de exemplo a todos.

Maria Joana D'arc adotou uma cachorra camada Capitu, inspiração de sua leitura de Dom Casmurro e vendia balas na cidade para se sustentar. Nutria admiração e amizade pela professora Morgana, quem lhe apresentava algumas leituras, e sempre conversava com o cego Mirorós sobre coisas da vida. Mas sua “fada madrinha”, quem lhe trazia enigmas para serem decifrados e reflexões para serem cogitadas, era o espírito de Agnamor.

3.3.2 A germinação do amanhã

A morte se configura como elemento transformador em ambas as narrativas, em diferentes proporções. Em *Viver é feito a mão*, Alínquiça conta a história da velha Felícia, que plantava jardins e espalhava flores reais, de pano e bordados. Cultivava esperanças com sua alegria contagiante e remodelava o mundo com suas próprias mãos. Era uma espécie de fada, fiel cavaleira, bruxa com suas magias e grande sábia. “É por essa época que suas experiências têm início. Precisando alimentar aquela gente a quem deu pouso, Felícia precisa de sementes pra fazer horta e pomarzinho. Não há sementes nem pra vender, só se fala em escassez. Felícia vai produzi-las, então, a partir do desejo dos homens” (LACERDA, 2013, p.59).

Mas intensificou ainda mais seu destino, o de jardineira, após a morte de sua filha. “A velha Felícia era o que diz o nome – feliz como uma menina. Alimentava beija-flor na mão, tirava minhoca do chão. Pra quê? Para deitar às goelas escancaradas das bocas-de-leão. A velha Felícia teve uma filha: Felicidade. Viveu pouco, morreu jovem, mas havia, por toda a casa, muitos retratos seus” (LACERDA, 2013, p.57).

A sábia jardineira de flores de tecido era a guardiã da natureza domada, aquela feita pelas palmas das mãos, aquela riscada, traçada e costurada diante de planos e contextos. “As flores de pano que fazia seguiam os padrões da natureza. Tanto modelava os tecidos, tanto revolvava o barro do chão. Seus jardins floresciam, o viço das flores atraía pássaros e insetos,

assegurava a continuação da vida. Sua indústria modelada pela arte era uma tarefa secundária, consolo por não viver ao ar livre” (LACERDA, 2013, p.61). Diante dessa natureza moldada artificialmente, Felícia atraía a vida, os pássaros e insetos para executar a polinização e fazer proliferar as plantas reais, ou seja, o modelo nesse momento serve de inspiração para própria vida.

Diante disso, a figura do guardião da vida e da morte representa-se na simbologia do jardineiro, que procura manter a vida e o Cosmo. Lembrando que o aprendiz da velha Felícia era Cosme, uma variação de Cosmo, o jardineiro da casa de Alínquiça; aquele personagem sábio, que não tecia julgamentos, apenas alimentava as reflexões da heroína. “- O meu nome é Cosme, menina, e eu sou de terra e chapéus. Armo covas para as raízes e coroas pra cabeças. (...) De verdade mesmo sou moldador” (LACERDA, 2013, p.60).

De guardiões e moldadores ou tecedores da vida, Felícia e Cosme são os responsáveis pelo jardim, que para Chevalier e Gheerbrant, se revela como um símbolo de poder do homem. Em particular, do seu poder sobre a natureza domesticada, domada. Dessa forma delinea-se um paralelo entre o grande desejo da humanidade, o de visitar a sensação das antigas civilizações, e a sensação de conceber a morte como domada, como enfatiza Ariès: “A atitude antiga em que a morte está ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada opõe-se demais à nossa, onde nos causa tanto medo que nem ousamos dizer-lhe o nome” (ARIÈS, 1981, p.31).

Ainda para Ariès, o jardim florido era uma espécie de berço para almas repousarem e, as almas, eram as flores que compunham este jardim, como apresenta em alguns exemplos de textos literários: “Se os mortos dormiam, era em geral em jardim florido. ‘Que Deus receba todas as nossas almas nas santas flores’, pede Turpin (...) do mesmo modo Rolando reza para que ‘em santas flores Ele o faça jazer’” (ARIÈS, 1981, p.27). Isso evidencia que a flor também adquire uma expressiva representatividade simbólica, o que para Chevalier e Gheerbrant significa uma representação de princípio passivo.

O cálice da flor, tal como a taça*, é o receptáculo da *Atividade celeste*, entre cujos símbolos se devem citar a chuva* e o orvalho*. Aliás, o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água (lótus*) simboliza o da manifestação a partir dessa mesma substância passiva.

São João da Cruz faz da flor a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne, a imagem da perfeição espiritual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.437).

Diante dessas constatações, as flores presentes na história podem ser o receptáculo da vida, da germinação, do alimento e, também, o receptáculo para morte, como um recomeço,

como um momento de reconstrução e nova perspectiva. Felícia, quando perdeu sua filha Felicidade, empenhou todas as suas forças na germinação da vida e da esperança. Tal acontecimento não foi diferente quando viveram o período da Guerra, momento de destruição, morte, fome e dor, como verifica-se em:

A crise passou; demorou, doeu, mas passou. Preocupada que tudo aquilo pudesse um dia acontecer de novo, a velha Felícia começou, quase sem reparar no que fazia, a moldar flores de pano. E foi enchendo parapeito e parapeito com vaso de barro e flor de pano. (...) Quando a conheci, a indústria dela já era famosa (LACERDA, 2013, p.59).

Ainda em *Viver é feito à mão*, o nome da protagonista, Alínquiça, remete a uma personagem da história egípcia, segundo a própria menina: “Eu me chamo Alínquiça, *nome de heroína egípcia de um livro que minha mãe lia quando estava grávida. De mim, logo de mim” (LACERDA, 2013, p.44).

Este nome originou-se a partir do nome grego *Alexis*, que significa quem defende e quem ajuda. Alínquiça pode ser uma derivação de *Alexia*, o feminino de Alex, ou seja, a defensora de seus sonhos. Porém, essa escolha pode remeter à questão da morte, já que o povo egípcio cultuava esse fenômeno e acreditava que a morte era uma passagem para outro mundo, passagem que envolvia uma série de rituais fúnebres, oferendas e objetos sagrados que seriam utilizados na trajetória do além túmulo.

Por acreditarem na imortalidade, segundo Brier (2001), os egípcios acreditavam que preservando seus corpos pelo processo de mumificação, a alma voltaria a habitá-lo, ou seja, se a alma conhecida como *Rá* não voltasse para o corpo chamado de *Ká*, significaria que o corpo não havia sido conservado e a alma ficaria vagando amaldiçoada pelo mundo.

Em *Viver é risco em vermelho*, a protagonista Maria Joana d’Arc tem nome de mártir. Tem o nome de uma heroína francesa da Guerra dos Cem Anos, que viveu entre 1412 e 1431, travada entre a França e a Inglaterra.

Como nossa protagonista, a menina Joana D’arc, acreditou nas vozes e ordens que ouvia e lhe encorajavam a expulsar os ingleses da França e coroar o legítimo rei Carlos VII. Seguiu seu destino e com apenas 16 anos lutou frente a uma tropa durante três dias, e com violentas investidas, expulsou os ingleses da cidade de Orléans. Porém, foi presa pelo exército inimigo e sentenciada a morrer queimada em praça pública no dia 30 de maio de 1431 (GORDON, 2000).

Maria Joana D’Arc também ganhou forças para modificar seu destino dialogando com uma voz do além, com Agnamor, uma escrava morta que havia sido assassinada há quase dois

séculos, na época de escravidão. Por ser considerada uma escrava ousada e rebelde por não aceitar ser objeto sexual do patrão e recusar-se a pedir benção à patroa, foi torturada e morta.

Me botou em pé, amarrada a um pau e de cima dele vinha um outro, funcionando como roldana, descendo lento, controlado, sobre mim, me esmagando, me dobrando, curvando meus ossos ao meio. A toda hora, ela pedia pra eu pedir misericórdia, que ela parava. Mas eu quis aproveitar e morrer logo. Dizem que a senhora ficou tão louca com minha recusa que mal acabei de morrer me sangrou e com meu sangue regou a mesa em que comiam. A madeira chupou o sangue, ficou tinta de carne e exemplo. Sobre meu sangue iam comer e beber, foi a lenda que correu. Meu corpo, ela mandou juntar com poste, viga e roldana e empregar no Abutre dos Mares, navio da família, o negreiro que me transportou, o sepulcro que então me davam, para que meus ossos o sustentassem, não permitindo naufrágio (LACERDA, 2013, p.27).

Para matar Agnamor, seus donos ou patrões utilizaram as mais cruéis práticas de tortura: o envergamento consistia em fazer o corpo humano obrigatoriamente encurvar-se, vergar-se, porém sem quebrar, ou seja, o processo torna-se extremamente doloroso e cruel, além de proporcionar uma morte lenta. Outra prática foi o emparedamento, datada de uso no Império Romano e vastamente utilizado na Idade Média, que consistia em encerrar a vítima ainda viva na parede e deixá-la sufocar, contorcendo-se em agonia até sucumbir à inanição severa e desidratação. Infelizmente tais práticas foram utilizadas no Brasil durante o período da escravatura e suas consequências cruéis habitam até hoje a consciência dos homens, os livros de história e literatura. “- Sou uma escrava retida na parede. Meu nome é Agnamor...” (LACERDA, 2013, p.25).

Além da morte chegar para Agnamor de modo tão doloroso, o ódio de sua dona foi tão avassalador que a mesma mandou sangrá-la, esvaziar todo o sangue de seu corpo e regar a mesa em que a família se alimentava, em sinal de humilhação. “- Sina do nome. Regaram a mesa com o meu sangue. Eu era rebelde, a selvageria do primeiro nome. Levava chicote, não endireitava. Não entortava, é o certo. (...) Aprendia, dia a dia, na carne e dentro dela: viver é risco em vermelho” (LACERDA, 2013, p.26).

Essa morte tão terrível foi superada pela própria morta, que ao receber o nome de *Agnamor*, uma junção de *cordeiro* e *amor*, assumiu o sacrifício de morrer imolada, como em uma intertextualidade com a própria história de Cristo, o Salvador, que morreu para salvar o mundo dos pecados e renovar a vida e a fé na Terra. Segundo o texto bíblico, Jesus se entregou para nosso resgate: “Palavra fiel e digna de toda a aceitação: Jesus Cristo veio a este mundo salvar os pecadores, dos quais sou o primeiro” (1 Timóteo 1:15).

Ainda nas palavras mencionadas da *Bíblia*, o cordeiro foi imolado para salvação do mundo: “Adoraram-na todos os habitantes da terra, cujos nomes não estão escritos no livro da vida do Cordeiro, que foi imolado desde o princípio do mundo” (Apocalipse 13:8). Agnamor,

a exemplo de Cristo, também morreu nesse sacrifício: “Sossegue, o tempo passou, aplacou minha dor. A selvageria de que falavam se foi, o cordeiro se consumou. Sobrou o amor, esse amor que vira ação e me faz passar estandarte a você” (LACERDA, 2013, p.26).

Agnamor, apesar de torturada e humilhada tornou-se heroína de si mesma e de seu povo. Não aceitou as subordinações dos “donos”, não sacrificou sua alma à vontade alheia, preferiu perder ou desvencilhar-se de seu corpo, porém nunca de sua alma, que era eterna e tinha ainda grandes missões pela frente.

Diante dessa atitude, o mito do herói discutido por Becker pode ser justificado na atitude de Agnamor, que realmente acreditou, mesmo que de forma inconsciente, que sua resistência ao sistema escravocrata poderia ser modelo aos irmãos negros que se encontravam na mesma situação. “O homem dará a vida pela sua pátria, sua sociedade, sua família. Tomará a decisão de atirar-se sobre uma granada para salvar seus camaradas; ele é capaz de alta generosidade e do mais elevado autossacrifício. Mas tem que sentir e crer que aquilo que está fazendo é verdadeiramente heroico, transcendente ao tempo e extremamente significativo” (BECKER, 2007, p.25).

3.3.3 O vale de chagas

A obra *Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho*, por entre a construção de rendas feitas a mão, da primeira narrativa, e riscos rasgados e profundos como chagas, da segunda história, elabora um todo que evidencia uma intensa crítica social. Crítica às desigualdades sociais, à escravidão alimentada por muitos anos no Brasil, à educação decadente brasileira e que serve aos propósitos do poder e não como alimento ao espírito humano. Ainda critica a privação ao direito de sonhar, de ler, de fruir literatura, que vive nas palavras de nossas heroínas protagonistas. Como na fala de Alínquiça: “Por que se Roscoff quer me roubar a poesia...” (LACERDA, 2013, p.21), ou seja, a protagonista de *Viver é feito a mão* deseja tecer a renda de seu próprio destino, mas, ao mesmo tempo, precisa desvencilhar-se desse enredamento, dessa teia construída pela sociedade e para a sociedade e quer, simplesmente, viver e escrever sua história, seguir seus desejos e conquistar suas vitórias.

Para isso, algumas personagens simbólicas perpassam pelas narrativas e preenchem suas lacunas de pontos “feitos à mão”, no repertório lacerdeano. Como a figura de Cosme, o sábio jardineiro, aprendiz da também sábia velha cheia de felicidade, Felícia. Yasmim, cujo nome significa jasmim, no enredo é uma menina artista de circo que elabora suas próprias acrobacias, livres no ar, livres de amarras e construções pré-estabelecidas na sociedade. Essa flor é

perfumada e muito explorada por seus valores simbólicos e presentes com frequência em funerais, talvez por suas propriedades antissépticas e odoríferas; alguns fragmentos de suas pétalas foram encontrados na necrópole de Deir-el-Bahri, sobre a múmia de um faraó.

Na mesma narrativa ainda existe o personagem criado por Alínquiça, um *fado*, chamado Ângelo Sândalo. A atribuição do masculino “fado”, termo designado pela própria protagonista, pode resgatar a questão da igualdade entre gêneros e o grau de criticidade em relação à própria gramática normativa, demonstrando que a menina consegue ter autonomia de fazer essas reflexões e pensar em soluções em busca de igualdade.

Descobri que o canto das lacraias era também a casa de Ângelo Sândalo Bernardino, fado. Explico: fado, masculino de fada. Claro que a gente não está acostumada a isso. Tem bruxa e bruxo. Tem feiticeiro e feiticeira. Tem mágico. E aí o feminino não é mágica. Que nem fada. Ninguém diz que o masculino é fado. Ora, acho isso uma tremenda injustiça (LACERDA, 2013, p.29).

Subsidiada por esses elementos, em um processo de desconstrução do caminho já traçado, da frase feita, da ideia cristalizada e pré-concebida pela sociedade, Alínquiça busca montar seu negócio: “Com o comércio de Yasmim e a indústria de Cosme, mais o meu engenho naturalmente, vou abrir meu negócio” (LACERDA, 2013, p.40).

Com Maria Joana D’Arc não é diferente, com seus parceiros de vida e “morte”: Agnamor, a escrava morta e “fada” que trouxe do mundo dos mortos os segredos e presentes do universo; com Morgana, a professora bruxa, maga que dá a palavra, o pão a quem tem fome, com Mirorós, o cego que enxerga melhor que todos no mundo; ela também quer construir seu próprio negócio: “Chegará o dia em que venderei pão pras almas?” (LACERDA, 2013, p.39). E ainda: “- Quero ser escritora, Mirorós. Aí, vou mostrar o jeito que tem o avesso” (LACERDA, 2013, p.42).

Diante disso, existem algumas constatações, entre elas, a de que a literatura ensina, como preconiza Candido. Porém, não do modo pedagógico, organizado linearmente, metodologicamente elaborado; ela ensina como a vida, pois, sendo a transfiguração da própria vida, faz viver.

A sociedade, a vida, ou melhor, o ser humano, muitas vezes, se sustenta decifrando construções simbólicas que buscam interpretar a própria ânsia do heroísmo humano, como ressalta Becker: “O fato é que a sociedade é assim e sempre foi: um sistema de ação regido por símbolos, uma estrutura de condições sociais e de papéis, de costumes e regras de comportamento, destinada a servir de veículo para o heroísmo dos seres terrestres. Cada roteiro é único e singular, já que cada cultura tem um sistema de heroísmo diferente” (BECHER, 2007, p.23).

Enredada às simbologias, construções imaginárias, fado invisível, cavaleiros medievais corajosos, caleidoscópios divertidos, parentes inconvenientes, amigos incríveis, sábios conselheiros e muita literatura, Alínquiça encontra-se, ou seja, encontra a si mesma e seu próprio destino será construído pelas suas delicadas mãos porque: *Viver é feito à mão*.

Emaranhada às simbologias como túnel, vitral, favela, vala, pobreza, uma morta imolada cheia de conselhos, um cego que tudo vê, uns vigaristas querendo sua ruína, uma cachorra com olhar oblíquo chamada Capitu, uma mestra bruxa com alguns segredos, Maria Joana D'Arc encontra-se também. Nesse percurso doloroso encontra seu próprio eu, construído na grande “vala-chaga” de dores e amarguras de um povo, de uma história, de uma vida em que *Viver é risco em vermelho*.

3.4 *Um dente de leite, um saco de ossinhos*

3.4.1 A verdadeira fada do dente

Um dente de leite, um saco de ossinhos (2004) relata a história de uma menina chamada Anita, que morava em uma cidade pequena, onde todos os habitantes se conheciam. A narração em um primeiro momento é desenvolvida por um narrador onisciente em terceira pessoa. Porém, de forma sutil, a voz da personagem protagonista começa a se caracterizar pelo uso de um vocabulário mais coloquial e até mesmo pueril, o que sinaliza a mudança de foco narrativo para um narrador em primeira pessoa.

No percurso do enredo, são evidenciadas pessoas típicas de uma cidade interiorana, destacando-se atitudes e costumes de lugares provincianos. O destaque maior é para o cotidiano de Anita, que vive com sua mãe e tias. Pelo percurso descritivo, as tias são muito velhas e têm suas respectivas comadres, grau de relacionamento que é enfatizado na obra com grande importância.

Tias e comadres costumavam encontrar-se todos os dias para tomar café com leite e bolinhos e, evidentemente, conversar. Tinham como assuntos preferidos novelas e palpites da vida alheia e Anita participa desse universo.

Porém, a protagonista vive uma grande aflição: tem sonhos esquisitos com a morte. Em seus sonhos consegue vislumbrar inúmeras possibilidades e formas de morrer, além disso, essa atmosfera onírica está recheada de símbolos macabros. A menina sente tanto medo de morrer que limita sua vida familiar, escolar e social, pensando nas possibilidades que a levariam

à morte. Essas angústias são tão constantes na sua vida que, além de pensar e sonhar com a morte, ela também fala sobre ela o tempo inteiro.

Diante disso, sua tia mais velha, em uma explosão de chateação, diz à Anita que ela poderia até ser comadre da morte, de tanto que essa presença faz parte de sua vida. A menina considerou a ideia aceitável e desejou chamar a morte para tomar café com leite e bolinhos, mas tinha medo da morte. No entanto, ao conversar sobre seu temor com o sábio e ancião jardineiro, o Sr. Giardino, convenceu-se de que era possível ser comadre da morte e convidá-la para lhe visitar, já que a mesma era presença constante em sua vida.

Anita aceitou prontamente as sugestões do jardineiro para fazer o convite à morte, oferecer algum pertence seu para a morte batizar. Assim feito, a menina esperou sua futura comadre com a mesa posta: resto de bolinhos do encontro das tias com suas comadres e café frio. Então a Morte apareceu, tomou café e conheceu sua afilhada, uma boneca da menina.

Nesse encontro, além das usuais cordialidades entre as comadres, a Morte ofereceu a Anita um punhado de ossinhos e a menina, no intuito de retribuir o presente, deu à Morte seu dente de leite. Dessa forma, as visitas para o café da tarde tornaram-se constantes e cada vez que a protagonista recebia sua comadre, além de ganhar outro saco de ossinhos, conversavam muito sobre novas formas de morrer, sobre os sonhos de Anita e outros assuntos que a menina julgava muito divertidos.

A protagonista passou a gostar muito desses encontros e logo foi descobrindo um pouco mais sobre o caráter e os gostos dessa comadre inusitada. A Morte não gostava de fuxicos, tinha um excelente bom humor, era desbocada e apesar de estar bem coberta e de capuz na cabeça, Anita julgava-a muito atraente e vaidosa. Sempre usava algo que despertava atração na menina, uma fita vermelha no cabelo, um lenço florido no pescoço, um broche. A Morte era misteriosa, saía de repente às vezes, sem se despedir da comadre, e era muito supersticiosa; revelou que não gostava que derrubassem sal na mesa e não queria cruzar com gatos pretos.

A menina analisava muito a Morte, sentia-se imensamente atraída por ela, queria conhecê-la melhor, ficava imaginando como seria seu corpo, seus cabelos, seus braços e pernas. Porém, a Morte era discreta, sempre envolvida por seu manto e capuz e nunca descruzava as pernas.

Até que um dia, em um momento de descontração, a morte riu tanto que ao engasgar, acabou caindo da cadeira em que estava. Foi então que Anita conheceu alguns mistérios da Morte. A mesma revelou-se à menina como um esqueleto formado por conchas, que num instante se desfez no chão. A menina rapidamente recolheu e guardou uma das conchas e o restante voou para bem longe, arrastado pelo vento, sem nunca mais ser visto pela criança. A

concha que Anita guardava no bolso do vestido era a mais bela concha pertencente ao corpo da comadre e, no coração, acolhia as boas lembranças daquela amizade.

Nesse ínterim, a menina retirou a mesa daquele último café e saiu de casa para dar uma volta, apreciar a paisagem e conversar um pouco com as pessoas na rua, sempre sentindo na ponta dos dedos, o toque da lembrança valiosa que recolheu. Depois daquele dia, nunca mais teve pesadelos com a morte e as possibilidades de morrer, sonhava com coisas cotidianas e com seu futuro.

3.4.2 A dama de preto

Um dente de leite, um saco de ossinhos possui um raro humor inusitado ao tema, assim como caráter inovador. Lacerda trata em seu texto de um tema tabu principalmente no universo infantil e mais ainda, em um universo limitado a superstições vivenciadas por típicos habitantes de uma pequena cidade. Do lirismo ao humor, essa obra constitui-se de um narrador em terceira pessoa do discurso, ou seja, sua protagonista atua como mediadora da história e do leitor, fato esse que reserva à protagonista ainda jovem, um papel altamente ativo na narrativa.

Em *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, a narrativa no momento inicial não deixa claro o ponto de vista do narrador, mas sutilmente o leitor percebe que o discurso está imbuído de uma voz mais infantil, em que a criança se refere a ela mesma, como no seguinte fragmento:

Anita tem um bocado de tias muito velhas. Essas tias têm comadres, muitas comadres, que batizavam os filhos e as filhas dessas tias velhas, quando elas eram todas muito jovens, jovens assim que nem a mãe de Anita, que tem esta filhinha que não é nem grande demais, nem pequena de menos (LACERDA, 2011, p.05).

Lacerda evidencia o uso da terceira pessoa do discurso em um primeiro momento, mas vai apresentando um discurso próprio da criança, enfatizando a aspectos típicos da linguagem oral e coloquialismo, momentos em que a protagonista repete palavras e expressões, conduzindo a narrativa a certa musicalidade poética:

É que Anita tem uns sonhos muito esquisitos, em que tem sempre uma coisa muito triste acontecendo e gente morrendo. Morrendo de todo jeito: tem gente que morre arrumadinha (...), gente que morre atropelada (...), gente que morre dentro de avião (...), gente que morre de explosão (...) (LACERDA, 2011, p.08).

Diante disso, percebe-se o tom coloquial dado ao texto tanto pela escolha do repertório, quanto pela voz que flui do narrador, referindo-se a ele como uma criança quando busca falar de algo que sente ou faz, usando seu próprio nome e não o pronome eu.

Frente às questões sobre a morte, Anita sente-se desamparada pelo mundo adulto, que perceptivelmente camufla, esconde e não usa de franqueza com a criança, fato esse, tratado na obra *A Morte e o Morrer* de Elisabet Kübler Ross. Para a psiquiatra, a criança é privada, resguardada ou até mesmo enganada nesse momento de luto. Para Ross (1998), quando a criança descobre a morte ou seu verdadeiro motivo, sente um pesar irreparável, um sentimento de traição e pode guardar esse acontecimento como algo traumático.

A personagem Anita da obra *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, vive um conflito do temor da morte. Pelo contexto narrativo, a menina nunca vivenciou esse fenômeno com um ente querido, apesar de ficar bem claro que suas tias e comadres são muito velhas, como explicita o fragmento: “Anita tem um bocado de tias muito velhas” (LACERDA, 2011, p.05). Nesse e em outros trechos, fica implícita uma questão social, talvez de ordem natural, a de que os mais velhos tendem a morrer primeiro, ou seja, Anita está rodeada de possíveis mortes eminentes, fator que possivelmente aumenta seu temor.

Para Philippe Ariès (1982) em *O Homem Diante da Morte*, o ser humano não pensa na morte somente em sua proximidade, mas pensa na mesma durante toda sua vida. Como no conflito de Anita: “E nem todos os palpites nem as novelas ajudam Anita nas aflições dela. É que Anita tem uns sonhos muito esquisitos, em que tem sempre uma coisa muito triste acontecendo e gente morrendo” (LACERDA, 2004, p.08).

Diante disso, a protagonista decide ver a morte de perto, ter amizade e conviver com ela, ser sua comadre como sugeriu a tia mais velha de Anita: “- Virgem, parece até que essa menina é comadre da Morte!” (LACERDA, 2004, p.12). Entretanto, esse desejo da menina foi repudiado por todos: “Ninguém achou uma boa ideia convidar a Morte pra tomar café com leite e bolinhos. Brigaram com Anita, mandaram que parasse de pensar besteiras, prometeram castigos” (LACERDA, 2004, p.13).

Mesmo com todas as tentativas de desistência da ideia, Anita aceitou a sugestão do sábio Giardino, que argumentou que tal laço não faria mal algum, já que a menina vivia pensando na morte. Tê-la por perto como comadre não traria nada de mal. E assim foi feito, a protagonista convidou a Morte para ser sua comadre em um ritual sugerido pelo jardineiro: “- Você chega num canto de rua, quando o muro da casa dobra, ao meio-dia e na hora da carreira do vento, e fala por cima do ombro, jogando as palavras para trás: - Vim convidar a senhora Morte pra batizar isso assim, assim” (LACERDA, 2004, p.15).

Neste momento da narrativa, a morte assume personalização humana, ganha o nome de Morte com *M* maiúsculo, como se fosse um nome próprio de uma pessoa, como podemos observar no seguinte fragmento: “Era uma mulher muito magra, a cara meio escondida, vestida

com roupa esquisita, preta e larga, meio enrodilhada no corpo” (LACERDA, 2004, p.17). Há, no entanto, uma aceitação dessa figura por parte da menina, não mais vista como um ser macabro, figura hedionda e temível, mas sim como um ser diferente do convencional, que gera curiosidade, extremamente divertida, desbocada e misteriosa, como salienta o fragmento:

Era misteriosa também, essa comadre, isso era. (...) E não era de dar explicações, se levantava no meio do café, ia embora sem se despedir, como quem se lembra de repente de alguma coisa que precisa fazer com urgência e de que tinha se esquecido. Mas dava boas risadas, dizia palavras cabeludas, bobagens das mais grossas, dizia raivas e porcarias que nem de longe permitiriam a ela, Anita, pensar (LACERDA, 2004, p.19).

Deste modo, Ariès (1982) diz que os autores espirituais são unânimes em reconhecer que a morte não é essa personagem assim hedionda, terrível e abominável que herdamos da Idade Média. Segundo ele, Calvino, por exemplo, falava:

Nós consideramos com horror [a morte] porque a tememos, não tal como ela é em si mesma, mas triste, esqualida e hedionda, tal como apraz aos pintores [autores das danças macabras] representá-la nas paredes. Fugimos diante dela, mas porque ocupados com tão vãs imaginações, não nos concedemos vagar para contemplá-la. Paremos [é o tempo de meditação], permaneçamos firmes, olhemo-la bem de frente e a veremos completamente diferente do que no-la pintam e com um rosto totalmente diverso da nossa miserável vida (ARIÈS, 1982, p.329).

Anita conseguiu afastar essa personificação terrível e substituí-la pela personificação do aceitável e até amado, atraente, divertido e curioso, como evidencia-se em:

A comadre tinha também um jeito qualquer que fazia com que se gostasse dela. Na verdade, era um bocado atraente essa comadre de Anita. Anita ficava com o olho preso, às vezes num ponto da roupa, às vezes no lenço (...) Anita se esquecia da vida, olhando pra Morte (LACERDA, 2004, p.20).

A obra apresenta a morte com uma faceta parodiada da personagem Medieval: apesar de a Morte ser uma figura esqualida, vestida com manto e capuz, ela não apresenta caráter macabro, aparece sempre com um elemento decorativo no corpo, como uma fita no cabelo, um lenço no pescoço, um brinco novo e é fascinantemente crítica: detesta fuxicos, palpites, novelas, e é sempre muito franca e honesta, divertida e até supersticiosa.

A partir do momento em que Anita envolveu-se de modo afetivo com a Morte e aprendeu a conhecê-la, passou a encarar a vida de maneira diferente; não deixava mais de fazer qualquer coisa por medo de morrer, passou a viver tranquilamente, sem pesadelos e começou até sonhar com seu futuro, agora cheio de muita vida pela frente. Para Ariès (1982), “A arte de morrer é substituída pela arte de viver.” E foi exatamente o que Anita fez: depois que mudou sua forma de ver a morte, a vida foi muito mais atraente para ela.

3.4.3 Os símbolos da eterna presença

A obra apresenta elementos importantes simbolicamente usados para sua construção. Os principais elementos simbólicos já aparecem no próprio título: *dente* e *ossos*. São os presentes trocados pelas comadres Anita e Morte em seu primeiro encontro. A Morte deu para menina um saco de ossinhos e Anita deu para comadre seu dente de leite, como é evidenciado no fragmento: “No final, a Morte deu um punhado de ossinhos para Anita, dizendo: - É um presente. Anita pegou o dente de leite, que guardava no bolso do vestido, deu à Morte. Ela agradeceu, pendurou num cordão que tinha no pescoço e se despediu (LACERDA, 2004, p.17).

Chevalier (2001) em seu *Dicionário de Símbolos*, diz que o elemento *osso* pode seguir duas linhas simbólicas, a primeira sendo esqueleto do corpo e relativamente permanente, já a segunda, o *osso* contém tutano, assim como o caroço, a amêndoa.

O presente oferecido pela Morte no primeiro dia e nos demais também para Anita, tanto pode seguir a primeira linha e simbolizar a firmeza, a força, a virtude, ou até mesmo a imortalidade: “O uso de ossos humanos na Índia e no Tibete para a confecção de armas divinas ou de instrumentos de música não é alheio a estas considerações: ascese, superação da noção de vida e morte, acesso à imortalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.666), como também pode seguir a segunda linha, a de que dentro do osso há a essência da vida, dentro do caroço, há a amêndoa, ou seja, a luz que contém o germe da restauração, como evidencia-se em: “Para certos povos, a *alma* mais importante reside nos ossos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.666).

Diante disso, a comadre Morte talvez quisesse oferecer para Anita e sua afilhada, a força e a imortalidade, a verdadeira superação da noção de vida e morte, já que para Anita a aceitação da morte era tão difícil de entender. E ao mesmo tempo, com a insistência em continuar trazendo o mesmo presente, um saco de ossinhos, como evidencia-se em: “O quarto de Anita começava a cheirar mal com os presentes que ganhava da comadre [...]” (LACERDA, 2004, p.18), queria também reafirmar a vida, a essência, o que verdadeiramente é importante, a alma. Ou seja, o corpo físico pode deixar de viver, porém o poder vital da alma continua em nossa essência, que é representado pela Morte por meio dos ossos.

Já o dente de leite oferecido à Morte como retribuição dos ossinhos, pode simbolizar na figura de Anita a perda da juventude, dos medos, anseios, alguns sonhos, ideias que a constituíam naquele momento da infância. Para Chevalier (2011): “Perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa. É o símbolo de frustração, de castração, de falência”

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.666). Para Anita, oferecer seu dente de leite à Morte é deixar morrer um momento de sua vida, um momento que não mais lhe pertence e reconsiderar uma nova etapa, a do dente permanente, a da fase mais madura.

Em contrapartida, o dente também significa posse e força, como evidencia uma das definições do *Dicionário de Símbolos*. “O dente é um instrumento de tomada de posse, tendendo à assimilação: é a mó que esmaga para fornecer um alimento ao desejo. Os dentes simbolizam a força de mastigação, a agressividade devida aos apetites dos desejos materiais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.330). Anita, ao oferecer seu dente de leite à Morte, talvez tenha-lhe oferecido sua própria vida, sua força, desejos, sua amizade, seu reconhecimento e acima de tudo, sua compreensão ao não compreensivo.

Outro elemento simbólico na narrativa de Lacerda é a *concha*. A Morte, ao cair da cadeira, desmanchou-se no chão e seu esqueleto foi revelado, era todo composto de conchas, como pode observar-se em: “E a Morte era feita de conchas, era toda feita de conchas montadinhas umas as outras, um esqueleto de Morte do fundo do mar, da beira da areia” (LACERDA, 2011, p.26).

Reportando-se novamente ao *Dicionário de Símbolos*, a concha remete à representação da feminilidade, o que fica sempre evidente nas descrições tecidas sobre a morte na obra, como se vê a seguir:

A comadre tinha também um jeito qualquer que fazia com que se gostasse dela. Na verdade, era um bocado atraente essa comadre de Anita. Anita ficava com o olho preso, às vezes num ponto da roupa, às vezes no lenço que ela trazia de quando em quando no pescoço, com umas estampas de flor clarinha... (LACERDA, 2011, p.20).

Essa feminilidade leva também à concepção da fecundação, do nascimento, da geração de uma vida, como apresenta Chevallier:

A concha, evocando as águas onde se forma, participa do simbolismo da fecundidade, própria da água. Sua forma e sua profundidade lembram o órgão sexual feminino. Seu conteúdo ocasional, a pérola, suscitou possivelmente, a lenda do nascimento de Afrodite, saída de uma concha. O que confirmaria o duplo aspecto, erótico e fecundante, do símbolo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.270).

O elemento simbólico de que se constitui o corpo da Morte, a concha, além de reafirmar a própria definição feminina da mesma, ainda pode explorá-la como figura materna: que gera a vida; a figura sensual e atrativa que tanto suscita a curiosidade da menina, a curiosidade que toda a humanidade tem de conhecer a morte e ao mesmo tempo, o medo terrível e antagônico de deparar-se com a mesma. *O Dicionário de Símbolos* ainda evidencia que: “A concha está ligada também à ideia de morte pelo fato de ser a prosperidade que ela simboliza, para uma

pessoa ou para uma geração, o resultado da morte do ocupante primitivo da concha, ou da morte da geração precedente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.270).

Neste sentido, tanto os ossos, o dente e a concha, formam uma tríade simbólica na narrativa, elementos que suprem o argumento de que a morte pode ser uma passagem física e espiritual da vida. Esses elementos, ao terem essa representatividade simbólica para a história, também remetem à ideia de que a cultura necessita, para sua constituição, segundo Edgar Morin (1977), de um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetrem o indivíduo em sua intimidade, estruturando o homem quanto os seus instintos e emoções.

Outros elementos simbólicos que se configuram na narrativa são os nomes das personagens. Anita, por exemplo, originou-se do hebraico *Hannah*, que significa “graciosa” ou “cheia de graça”, ou seja, Anita é diminutivo de Ana, aquela criança cheia de vida, de graciosidade e encanto, algo que se contrapõe com a morte e às configurações que ela traz socialmente. Já suas tias têm nomes de flores:

Tem a tia Rosa, sempre cheirando a cravo-de-defunto; tem a tia Hortênsia, que costuma se despetalar quando o vento bate; a tia Margarida, que combina a cor dos cabelos com a cor do vestido; a tia Petúnia, que vive com pó de arroz na mão, para tirar o brilho amarelo da cara que parece um repolho; a tia Dália, que tem um pescoço baixinho e a cara meio salpicada de azul; a tia Verbena, que dá o braço para tia Miosótis e vai passear na praça, pelos fins de tarde, quando o sol é fraco (LACERDA, 2004, p.06).

Socialmente, a flor está em vários momentos de nossa vida, em nascimentos, aniversários, casamentos e outras datas festivas; configura-se em representações de cunho positivo, como vida, beleza e delicadeza. Porém, também está presente no momento da morte, momento este que o morto é “presentado” e envolto em flores, ou seja, essas flores presentes neste funesto momento podem adquirir uma representatividade também funesta. Sendo assim, suas tias, “flores da quase morte” por serem muito idosas, podem contrapor a vida e a graça oferecida por Anita.

Corroborando a ideia de que nada é gratuito no texto literário, com o significado do personagem Giardino, o sábio jardineiro que aconselhou a menina a ser comadre da morte, não poderia ser diferente, Giardino em italiano significa jardim, o reduto de plantas e flores.

Em Chevalier e Gheerbrant, o jardim é o símbolo do “Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, que é a representação dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas” (2001, p.512). Ou seja, em um lugar com tantas flores - as tias de Anita - é indispensável a presença de um jardineiro, um guardião do paraíso.

Mas também, segundo os mesmos autores, o jardim simboliza o poder do homem sobre a natureza domesticada. “Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 513).

Giardino, o jardineiro descrito como “... um homem calado e sábio que cuidava dos jardins das casas das tias e da casa de Anita também” (LACERDA, 2004, p.13) representa essa força opositora na narrativa, aquele que dá voz à razão, ordem à desordem, consciência à não consciência. Ele, de alguma maneira, representa a ânsia da própria humanidade em voltar a encarar a morte de forma domesticada, com era comum em tempos mais antigos, a morte possivelmente “prevista” ou “pressentida”, como ressalta Ariès (1981); ou mesmo, alcança o momento derradeiro da vida de forma bem administrada, com uma boa morte, como apontam os estudos de Kellehear (2016) sobre a experiência do morrer para as sociedades agrícolas antigas.

Segundo o autor, essas sociedades e as anteriores a elas, como a da Era das Pedras, já tinham consciência do morrer e de que, além da morte física, uma jornada pós morte as aguardava. “O desafio mortal para os seres humanos na nossa história inicial não deriva de um disseminado reconhecimento animal dos fatos da morte, mas da antecipação da chegada da morte e da reflexão sobre os seus possíveis significados, ou mais até, da contemplação da possibilidade de a morte ter algum significado” (KELLEHEAR, 2016, p.37). Diante disso, o temor da personagem protagonista de *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, representa o próprio medo do desconhecido que a sociedade alimenta, o pavor em pensar que um dia a vida pode cessar.

Apesar de colocar lado a lado algumas concepções de Ariès e Kellehear sobre a consciência do morrer e sobre a morte considerada “domada”, este último discorda do argumento do historiador Philippe Ariès, pois ele acredita que o ser humano não “controlava” a morte e depois perdia esse controle. Kellehear afirma que na maior parte da história, não controlávamos nossa morte, e que, na verdade, as pessoas envolvidas com o morrente tinham maior poder e importância que o próprio morrente.

A obra em questão de Nilma Gonçalves Lacerda carrega em si uma intensa carga simbólica que pode nutrir o imaginário humano, pode fazê-lo ter experiências simbólicas e imaginárias que corroboram com a própria vida, e tais experiências para Morin (1977), precisam dar vazão aos nossos desejos, necessidades, medos, angústias e temores, libertando

assim, nossos sonhos e monstros para duelarem em uma batalha dialética da projeção e identificação do homem.

A busca por essa identificação da humanidade pode evidenciar-se no texto literário, como enfatiza Candido, a literatura pode ensinar não como às vezes desejamos segundo padrões pedagógicos, mas pode permitir que experimentemos a vida ao sabor da própria vida, com seus “altos e baixos”. Necessariamente, a literatura não edifica o homem, porém o faz simplesmente sentir as sensações presentes na experiência do viver.

Na personagem Anita, vivemos essa angústia da existência humana no infalível fato da morte e, como a criança, também nos sentimos amedrontados com este final inevitável e ainda com a mesma conseguimos experimentar a sensação de sermos apresentados ao desconhecido. A partir do momento que derrubamos certos pensamentos engessados, preconceituosos e mal organizados, podemos enxergar o desconhecido como nosso “compadre ou comadre” e, por que não convidá-lo para um café da tarde?

3.5 Bárbara Debaixo da Chuva

3.5.1 Santa Bárbara: a padroeira da chuva

Bárbara debaixo da chuva, publicado em 2010, conta a vida de uma menina chamada Bárbara, filha de colonos de uma fazenda. Tinha dois irmãos mais novos e vivia uma vida simples, mas feliz em Quicés. Gostava de observar as flores e tomar banho de chuva. “Além das flores em que ninguém prestava muita atenção, tinha uma outra coisa que deixava Bárbara apaixonada da vida – o caminho da chuva” (LACERDA, 2010, p.17).

Vivia intensamente sua leitura de mundo, sabia a época em que as frutas ficariam boas para colher, conhecia a reação dos animais diante de tempestades, distinguia a fisionomia das pessoas, reconhecia com precisão cheiros e aromas, ou seja, era uma criança que vivia intensamente suas experiências.

Porém, um acontecimento veio mudar sua vida: a fazenda Quicés foi vendida para o Seu Nunes e dona Vânia, sua filha. Prometeram modificar a rotina dos moradores dali, regularizariam a situação funcional de cada trabalhador, construiriam casas novas para as famílias, fariam sistemas de saneamento básico e o maior projeto de dona Vânia: seria dar oportunidade de estudo para todas as crianças da fazenda. “Pois é. As crianças da fazenda iam passar a ir à escola. Nada de criança passar o dia no terreiro, correndo pelo mato, crescendo sem instrução ou, pior ainda, trabalhando e deixando de ser criança” (LACERDA, 2010, p.14).

Bárbara julgou a ideia interessante no início, contudo, ao entrar na escola, experimentou grandes frustrações. Não conseguir entender o processo da escrita, lia com tanta facilidade o mundo, era tão esperta e criativa na vida cotidiana, mas na escola era considerada uma criança problema. Não aprendia com o método usado pelo professor, o tradicional de alfabetização. Gastava horas maçantes com repetições de letras e números. Para o mundo daquela criança, nada que via na escola, parecia fazer sentido. “Aquela chatice de escola, aquela droga de escola! Números, vogais, *o vave vi vo vu. – Vivi, vovô, uva, ova – papepipopu; ma me mi mo mu; babe bi bobu, da de di do du.* A mão dura, deixando garrancho na folha, o professor mandando repetir, o caderno suado, rasgado” (LACERDA, 2010, p.48).

Apesar das dificuldades, do grande número de alunos por sala, do descaso governamental, da falta de verbas, materiais, Bárbara julgava o professor bem dedicado com as crianças, como se pode observar em: “A turma era grande, o professor não dava conta sozinho. Mas não era afobado, não. E prestava atenção de verdade nos alunos e alunas, mas, se alguém não conseguia entender logo o que ele explicava, dizia, o Henrique ou a Isaura vem te ajudar depois” (LACERDA, 2010, p.42).

Entretanto, todo este esforço não venciam a dificuldade de Bárbara em ser alfabetizada, até que Seu Rui passou a dar-lhe castigos por não conseguir fazer as lições, como ficar sem o recreio, repetir as lições já feitas até ficar melhor, e ainda, o mais drástico, comparar Bárbara a um caranguejo, que só anda para trás, não progride. “Já era tempo, Bárbara, de não trocar os números, de conseguir escrever algumas palavras, de ler as sílabas e as palavras curtas. Em vez disso, você anda para trás como um caranguejo. E eu não me conformo, você parece tão inteligente” (LACERDA, 2010, p.60,61).

Ao que parece, na narrativa, o professor Rui não conhecia ou entendia outro método de ensino - aprendizagem, fora formado para lecionar o método tradicional, não conseguia entender que a leitura da palavra deveria proceder à leitura do mundo, conceito muito difundido por Paulo Freire⁵; alguns questionamentos partiam da própria criança, como este:

Ler não era ir pelo caminho, poder responder ao que cada pedaço de terra pede, saber os perigos escondidos, saber as coisas boas também? Ela sabia fazer isso, não se perdia em lugar nenhum da fazenda, sabia onde tinha perigo, onde tinha um bom pé de fruta, onde a maritaca e o bem-te-vi faziam ninho; sabia quando vinha a cheia, e o riacho virava um rio perigoso. Então, como é que não lia? (LACERDA, 2010, p.61).

⁵FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

Ir à escola passou a ser um grande drama na vida de Bárbara. Tentou falar para os pais, mas o sonho de sua mãe era vê-la alfabetizada, estudada, como se nota em: “Bárbara vê que a escola acende alguma coisa lá dentro da mãe. Aquele dia de tirar uniforme do embrulho fora de hora, querer que a filha experimentasse, era isso. A mãe esperava não sabia o quê da escola, mas esperava. Bárbara se pergunta como poderia lutar contra isso” (LACERDA, 2010, p.64).

O professor Rui, apesar de perder a paciência em alguns momentos, não desiste de Bárbara e, ao conversar com a diretora da escola, consegue iniciar uma releitura de seu método de ensino, claro que com inúmeras resistências. “- Quem sabe mudando o método, deixando a cartilha de lado? Podia escolher uma história, trabalhar com as palavras, e não com letras ou sílabas. Fica mais fácil, muito mais fácil para a criança gravar – dona Marta sugeriu” (LACERDA, 2010, p.62).

Em meio a esse dolorido processo escolar, Bárbara e sua família constroem com a ajuda do senhor Nunes, uma nova casa na fazenda; um de seus irmãos fica doente, sofre de bronquite, mas logo recebe tratamento adequado; sua mãe ganha um novo bebê e ela continua sem entender para que serve a escola. Até que revê um senhor chamado Nedil. Um ancião que mora em uma região bem afastada da sede da fazenda, em meio à mata e é conhecido por ser o avô de todos. O Senhor Nedil revela que Bárbara nasceu em suas mãos em noite de lua cheia. “Ô, menina, cê cresceu como vara na beira do rio. E que bonitinha tá! Sabe que eu vi ocê nascer? Era uma noite linda, de lua cheia, estrela de se acabar no céu” (LACERDA, 2010, p.67).

Ela e o ancião iniciam uma amizade de compreensão mútua, a menina revela ao amigo o quanto a escola é um peso em sua vida e que o professor a chamou de caranguejo, que só andava para trás. O Senhor Nedil, por meio de histórias, conta-lhe que o caranguejo, na verdade, não anda para trás, anda para os lados na tentativa de persuadir seus inimigos. Como no fragmento: “- É mesmo? Me admira esse moço ser professor. Caranguejo não anda pra trás, anda de lado. É bicho de mar, você não vai ver por aqui. Mas é bicho finório, esperto, por isso mesmo, porque anda de lado e engana o perseguidor” (LACERDA, 2010, p.72).

A partir daí, naquela noite à beira de uma fogueira, eles resgatam as lendas de tradição oral, muito comuns entre povos mais antigos e que, naquele momento em que estavam vivendo, ficavam esquecidas e até mesmo rejeitadas pelas novas gerações.

Bárbara e o senhor Nedil criaram laços de carinho, respeito, admiração e amizade. O velho incentiva a menina a não desistir da escola ao contar a história do surgimento da mesma. “E as coisas pra serem ensinadas crescem num tamanho muito grande, chega um tempo em que a tribo não dá mais conta de ensinar tudo o que tem pra ensinar, precisa inventar um lugar de ensinar. Esse lugar é a escola” (LACERDA, 2010, p.75).

Dona Vânia, filha do dono da fazenda, a grande incentivadora da escola e quem Bárbara julgava a causadora de seus fracassos e humilhações escolares, teve que fazer uma operação de emergência na coluna e ficar um grande período longe da fazenda. Seu pai acompanhou o tratamento, deixando outro filho na administração de Quicés, o Senhor Gustavo, o qual não pareceu ter a mesma dedicação que o pai e a irmã para lidar com as terras e seus trabalhadores. “Seu Gustavo nem bem chegou e já vinha arrogante, mandando, desmandando, desfazendo o que dona Vânia fez” (LACERDA, 2010, p.89).

Apesar de Bárbara sempre tentar acusar dona Vânia de suas angústias, sentiu grandemente sua ausência e não conseguia entender como uma mulher tão ativa e disposta teria ficado doente. O medo de perdê-la, então, ficou próximo de Bárbara.

Muitas coisas na vida da menina pesavam demais para ela, as mudanças acontecendo, seu mundo sendo retirado de qualquer zona de conforto, como se verifica em: “A trouxa pesando, o caranguejo passando cada vez mais devagar, de lá pra cá, de cá pra lá. Na cabeça, as perguntas se encaminhando pra uma resposta. Contando com o cansaço da mãe, a indiferença do pai, a decepção de seu Rui, o ‘estou me lixando’ do seu Gustavo, deixar de ir à escola era uma possibilidade cada vez maior” (LACERDA, 2010, p.92).

Algo impactante então ocorreu: seu grande amigo, o Senhor Nedil, morreu em decorrência de uma gripe forte, transformada em pneumonia. “A natureza não falha nem se incomoda com o que a gente está sentindo. Vem como tem que vir. Foram as amendoeiras que deram coragem a Bárbara para suportar uma dor que ela nem pensava que podia sentir, com a morte de seu Nedil” (LACERDA, 2010, p.98).

A chegada da morte, tão próxima a ela, trouxe profunda tristeza e agravou seu descontentamento com a escola. “Bárbara segurava o papel com as mãos duras, os olhos vermelhos de tanto fixar nas letras. Gaguejou, embolou, trepou uma sílaba na outra, desabou as mãos em cima da mesa, teve uma crise de choro, soluçou alto, sentida. (...) – Me diz, seu Rui: quando é que eu vou conseguir ler e escrever? – perguntou” (LACERDA, 2010, p.99). E a partir daquele momento, Bárbara pediu licença e começou a contar as histórias que havia aprendido com o Senhor Nedil, e segundo o professor, com grande graça e detalhes.

Ao saber do ocorrido, a diretora procurou incentivar a menina a contar suas histórias no horário do recreio para outras crianças ouvirem, destacou o valor das histórias orais, dizendo: “A palavra tem música – dona Marta continuou. – Tem tanta coisa, a palavra. Somos humanos, e precisamos da palavra. Com ela, podemos trazer para bem perto as situações mais distantes, podemos pintar os quadros que quisermos. Porque a palavra é imagem, também” (LACERDA, 2010, p.101).

Bárbara conseguiu enfrentar seus desafios, seus problemas, o que fica claro em: “Bárbara tinha ensinado muitas coisas a seu professor, mas ele ainda não tinha se dado conta disso. Ela, sim, estava se dando conta, resolvendo a trouxa pesada na cabeça, acertando as contas com o caranguejo dentro dela” (LACERDA, 2010, p.100).

Como toda grande mudança na vida de Bárbara vinha anunciada pela chuva, aquela não seria diferente. Uma tempestade anunciava-se no céu ainda no horário de aula, e, quando a chuva começou, a menina foi correndo tomar aquele banho de lavar a alma, aquela chuva de reconciliação com o mundo e consigo mesma:

Bárbara debaixo da chuva, coisa mais linda de se ver. A chuva é água, pingo, fio, cordão. Ela cai no corpo e lava a alma. É uma roupa nova para o mundo: faz brotar o verde, faz o rio engrossar. A gente pode adivinhar tudo de bom que vem pela frente: flor, fruto, semente, bicho cruzando, passarinho no ninho, filhote de montão (LACERDA, 2010, p.108).

E ao entrar na sala de aula, ainda molhada pela chuva, escreveu sua primeira palavra: “*Extraordinária*”. Então o luto pela morte de um querido amigo, transformou a vida de Bárbara, que naquele momento, também morria de modo metafórico e revivia nela mesma pela descoberta de um modo novo de enxergar a vida. Ou seja, o processo da morte, acabou por transformar uma vida.

3.5.2 As histórias são eternas

A morte é tema também relevante na história. Logo no início da narrativa, Bárbara reflete a simbologia da chuva para ela, alega que esse fenômeno sempre trazia notícias de acontecimentos ou alterações de vida; relata que, quando a avó morreu, a chuva veio preceder a notícia. “... a avó foi embora pro hospital e nunca mais voltou, num dia de muita chuva” (LACERDA, 2010, p.18).

Porém a morte realmente impacta a vida da garota, quando o avô de todos, o Senhor Nedil, ancião que vivia na fazenda Quicé, morreu. Bárbara e o Senhor Nedil haviam estabelecido uma relação de amizade e cumplicidade. Ele, por meio de histórias orais, transmitia sua herança cultural para a menina, aconselhava-a sobre algumas questões que, para ela, ainda eram enigmas como, por exemplo, o fato de o professor dizer que ela parecia caranguejo, que só andava para trás. “Ele terminou a história, ficou calado. Caranguejo tinha a ver com a vida dela, com a vida dela na escola, Bárbara pensou. Mas não queria ter que andar de lado. O melhor era abandonar de vez esse caminho” (LACERDA, 2010, p.73).

Diante disso, a menina, por meio de seu entusiasmo, paciência e vontade de aprender, resgatava naquele senhor a vontade e o desejo de poder transmitir seus conhecimentos às futuras gerações. Como fica claro em:

Seu Nedil tinha feito uma fogueirinha de nada nos fundos da casa, que a noite estava fria e também ficava cada vez mais fácil pra ele pitar o cachimbo. E devagarinho, bem devagarinho, foi acontecendo de ele voltar ao tempo em que contava histórias pros filhos e netos e pra quem mais estivesse em volta e quisesse escutar. Hoje em dia, os filhos dos netos e o filho da bisneta visitam-no muito de vez em quando, mas não pedem histórias, e ele fica sem jeito de oferecer (LACERDA, 2010, p.72).

Bárbara recusava-se a entender a morte do Senhor Nedil, julgava que ele não poderia morrer apenas em decorrência de uma simples gripe. No entanto, o pai e o professor explicaram a ela que a gripe agravou-se e o fato de ser muito idoso e debilitado fisicamente transformou a gripe em pneumonia. “Bárbara conhecia seu Nedil desde pequenina, ele a amparou quando nasceu, e agora que estava morto via a importância dele na vida dela” (LACERDA, 2010, p.98).

Mesmo com dificuldade de aceitar que uma doença aparentemente não fatal tivesse levado seu amigo, Bárbara foi envolvida em todo o processo de morte do Senhor Nedil, seus pais e sua comunidade foram honestos e permitiram que a menina vivenciasse esse momento de luto e dor, como um processo natural da vida.

Segundo Elisabeth Kubler Ross, muitas vezes, o adulto acredita que privar a criança do envolvimento com as coisas do morrer pode evitar sofrimentos e traumas, no entanto, acabam tornando o processo mais doloroso, a criança se sente mais insegura e desamparada ainda. “O fato de permitirem que as crianças continuem em casa, onde ocorreu uma desgraça, e participem da conversa, das discussões e dos temores, faz com que não se sintam sozinhas na dor, dando-lhes o conforto de uma responsabilidade e luto compartilhados” (ROSS, 2005, p.10).

Ross afirma que mesmo com toda tecnologia a serviço da Ciência, mesmo com tantos avanços nas áreas da saúde e longevidade, a sociedade ainda concebe a morte como um acontecimento medonho, pavoroso, um medo universal, mesmo sabendo que podemos dominá-lo em vários níveis. Enfatizado em: “Poderíamos pensar que nosso alto grau de emancipação, nosso conhecimento da ciência e do homem nos proporcionam melhores meios de nos prepararmos e às nossas famílias para este acontecimento inevitável. Ao contrário, já vão longe os dias em que era permitido a um homem morrer em paz e dignamente em seu próprio lar” (ROSS, 2005, p.11).

Diante dessa constatação, vemos a constante busca da humanidade em voltar a ver a morte como domada, familiar, prevista e preparada, entretanto essa perspectiva torna-se inacessível em nossa situação, uma vez que, para Ariès: “Num mundo submetido a mudanças,

a atitude tradicional diante da morte aparece como um dique de inércia e continuidade” (ARIÉS, p.31), ou seja, a humanidade passou por uma espécie de retrocesso, a morte antes era domada e familiar, hoje se tornou selvagem, sem pré-anúncios, sem dar oportunidade para qualquer preparação de boa morte.

Allan Kellehear faz alusão a essa preparação para morte e usa a simbologia da maçã. Retoma o *Livro de Gênesis* e relembra que o mesmo demonstrou que a deglutição de uma maçã marcou a entrada da morte no mundo e que esse símbolo nos permite entender como nos preparar para a mesma, revela que:

Tal como a maçã que “descascamos”, nós nos preparamos para a morte arrumando os nossos negócios e, portanto, cortamos tudo quanto é desnecessário à própria morte, adornamos com papéis novos e palavras de despedida e conforto àqueles que nos assistem. A parte da “maçã” que damos aos que nos assistem durante o morrer é a “casca” que recobria o nosso *self* individual: os papéis sociais e símbolos, os apegos materiais e de parentesco, nossos atos e palavras finais que seguram um espelho diante das principais ideologias morais e sociais do dia (KELLEHEAR, 2016, p.196).

Diante disso, podemos pensar que o Senhor Nedil, homem experiente e acostumado à vida rural, simples da fazenda, prevendo obviamente seu final, devido à própria idade avançada, buscou preparar-se para a chegada de seu grande dia. Vislumbrou a herdeira de seus bens em Bárbara, a menina que ele ajudou trazer ao mundo em noite de lua cheia, já que nenhuma pessoa de sua família aceitou sua terna oferta. “Hoje em dia, os filhos dos netos e o filho da bisneta visitam-no muito de vez em quando, mas não pedem histórias, e ele fica sem jeito de oferecer” (LACERDA, 2010, p.72).

Deu a Bárbara mais do que a “casca” de sua maçã, deu a ela sua essência, suas histórias, o que tinha de mais sólido, indestrutível e profundo dentro de si, deu à criança a literatura. Um bem *compressível*,⁶ que, segundo Cândido, é indispensável à vida humana, é essencial à constituição da própria humanidade no homem. Nedil deu a Bárbara sua fonte vital e eterna, o bem que, se “adubado” pela imaginação, “regado” e “nutrido” pela chuva, torna-se imortal, transcendendo a mortalidade física em busca da vida eterna.

O senhor Nedil, com suas histórias, transformou a vida de Bárbara, que sentiu imenso luto com a presença dessa morte. “A natureza não falha nem se incomoda com o que a gente está sentindo. Vem como tem que vir. Foram as amendoeiras que deram coragem a Bárbara pra suportar uma dor que ela nem pensava que podia sentir, com a morte de seu Nedil” (LACERDA, 2010, p.98).

⁶ Termo utilizado para designar aquilo que é indispensável para o ser humano como um direito.

As amendoeiras, segundo a própria menina, trocavam de roupa na primavera, renovavam-se se cobrindo de flores, tão apreciadas por Bárbara. A morte chegou para o senhor Nedil ao mesmo tempo em que a renovação chegou para a amendoeira da fazenda.

Chevalier e Gheerbrant resgatam a simbologia da amendoeira, atribuindo-lhe sentido de “uma vida nova”, sendo a primeira árvore que floresce na primavera; seu fruto, a amêndoa, significa o essencial, o oculto no acessório, ou seja, a espiritualidade velada pelas doutrinas e práticas exteriores. “A amêndoa é o Cristo, porque sua natureza divina está oculta por sua natureza humana (...)” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p.44).

Em hebraico, a amêndoa significa *luz*, em chinês (che-li) e sânscrito (sharira), significa *núcleo indestrutível*, portanto nela e dentro dela existem todos os elementos potenciais para sua restauração. “Na tradição mística, a amêndoa simboliza o segredo (o segredo de um tesouro) que vive na sombra e que convém descobrir, a fim de nutrir-se dele. O invólucro da amêndoa é comparado a uma porta ou a uma parede” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p.44).

Essa renovação também aconteceu com Bárbara, que, vivendo ainda a dor do luto, repleta de frustrações com suas tentativas de aprendizagem, tomada pela dor da cobrança social em ter a obrigação de saber ler e escrever, lançou a derradeira pergunta ao seu professor, deixando-o perplexo com a mais dura realidade: “- Me diz, seu Rui: quando é que eu vou conseguir ler e escrever?” (LACERDA, 2010, p.99).

Esse questionamento de Bárbara suscitou uma reação inesperada para ela mesma e para o professor, simplesmente começou a contar histórias, as mesmas que tinha ouvido do Seu Nedil. Tais narrativas ajudavam a menina a lidar com seus problemas, com as questões que lhe pesavam a cabeça. “Bárbara tinha ensinado muitas coisas a seu professor, mas ele ainda não tinha se dado conta disso. Ela, sim, estava se dando conta, resolvendo a trouxa pesada na cabeça, acertando as contas com o caranguejo dentro dela” (LACERDA, 2010, p.100).

Bárbara resgatou a essência dentro de si mesma, uma essência pura, indestrutível e autorrestauradora, como uma amêndoa. Diante disso, a presença da morte de alguém tão querido e próximo a ela, desencadeou uma reação de transformação interior, de mudança e aquisição de coragem para enfrentar seus medos e angústias.

Esta transformação não ocorreu apenas pela fatalidade da morte do ancião, mas incitada pelo poder humanizador da literatura trazida pelas histórias orais do Senhor Nedil, que foram uma espécie de veículo condutor dos sentimentos humanos para os homens.

3.5.3 A extraordinária força da vida

A narrativa apresenta no título um elemento simbólico de grande relevância para o percurso da história: a chuva. Bárbara, além de gostar de flores, apreciava demasiadamente a chuva, olhar para ela, sentir seu toque no corpo, estar em meio às gotas fracas ou intensas de água. “A cortina perto, bem perto, tão perto que a pele já sentia, Bárbara pulava no terreiro, se envolvia nas dobras macias e molhadas da cortina, que já não era a cortina, era a chuva em cima dela. (...) a chuva era, assim, uma outra mãe de Bárbara” (LACERDA, 2010, p.17).

A protagonista também acreditava que a chuva sempre vinha revelar mudanças em sua vida, prenunciar acontecimentos: “E uma coisa que Bárbara foi aprendendo com o tempo: o que era importante pra vida dela chegava com a chuva. O irmão que ela adorava nasceu num dia de chuva; o cachorrinho que ela ganhou, esse Rex que está correndo atrás dela, agora que dona Vânia foi embora, chegou de presente nos braços do pai, debaixo do maior temporal; a avó foi embora pro hospital e nunca mais voltou, num dia de chuva” (LACERDA, 2010, p.18).

Bárbara sempre associou alguns acontecimentos marcantes de sua vida com os dias de chuva, devido a isso, esse fenômeno natural passou a ter uma carga simbólica para a menina, que, na verdade, acaba manifestando um valor simbólico à chuva de caráter universal, pois:

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, qual obtém a sua fertilidade dela. Daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva: exposição ao Sol, chamamento da tempestade através da forja, *montes de areia cambojanos*, danças diversas. Mas essa fertilidade se estende a outros domínios além do Sol: **Indra**, divindade do raio, dá a chuva aos campos, mas fecunda também os animais e as mulheres. Aquilo que desce do céu para terra é também a fertilidade do espírito, a luz, as influências espirituais (CHEVALIER; GREERBRANT, 2002, p.236).

Diante dessa associação e já tomada pelo espírito da mudança, em pleno horário escolar, Bárbara correu para alcançar a chuva que desabava lá fora. Levantou-se sem pedir licença ao professor e, de braços abertos em cruz, foi receber a chuva forte que o tempo nebuloso prometia.

Bárbara debaixo da chuva, coisa mais linda de se ver. A chuva é água, pingo, fio, cordão. Ela cai no corpo e lava a alma. É uma roupa nova para o mundo: faz brotar o verde, faz o rio engrossar. A gente pode adivinhar tudo o que vem de bom pela frente: flor, fruto, semente, bicho cruzando, passarinho no ninho, filhote de montão. Bárbara rodopia, pula, risca a cortina de prata, os dedos indo e vindo na sua superfície por dento da água, mole, doce, ela atravessa com a mão, passa pro outro lado, chuva também (LACERDA, 2010, p.108).

Nessa reflexão descritiva que a protagonista tece da chuva, percebemos o empoderamento que a chuva traz para seu espírito de autoestima, bem como seu valor como elemento de germinação e fecundação da terra, Chevalier e Greerbrant ainda afirmam que “A

chuva, filha das nuvens pesadas e da tempestade, reúne símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Ela apresenta também a dupla significação de fertilização espiritual e material” (CHEVALIER; GREERBRANT, 2002, p.237).

A aquisição da palavra escrita para Bárbara veio como uma conquista para alma, como uma fertilização daquela semente que sempre esteve ali, na leitura da palavra-mundo, como nos lembra Paulo Freire. A leitura do mundo já pertencia à protagonista e precedia a leitura da palavra: “Ler não era ir pelo caminho, poder responder ao que cada pedaço de terra pede, saber os perigos escondidos, saber as coisas boas também? Ela sabia fazer isso, não se perdia em lugar nenhum da fazenda, sabia onde tinha perigo, onde tinha um bom pé de fruta, onde a maritaca e o bem-te-vi faziam ninho (...)” (LACERDA, 2010, p.61), ou seja, apenas precisava de um meio para associar e internalizar suas leituras.

Ainda no viés das significações, o caranguejo dessa história precisa ser desvendado. Exausto de tentar aplicar seus métodos de ensino tradicionais para alfabetizar Bárbara, o professor Rui faz o seguinte desabafo para a criança: “- Já era tempo, Bárbara, de não trocar números, de conseguir escrever algumas palavras, de ler as sílabas e as palavras curtas. Em vez disso, você anda para trás, como um caranguejo. E eu não me conformo, você parece tão inteligente” (LACERDA, 2010, p.60-61).

A comparação do progresso de Bárbara na escola com o andar do caranguejo entristeceu demais a menina, foi motivo de desestímulo e revolta da aluna, que, como o próprio professor afirmou, era muito inteligente. Em uma das conversas com o Senhor Nedil, ela lhe relata sobre a comparação feita pelo professor, recebida com grande decepção, e é surpreendida com a resposta do sábio ancião: “- É mesmo? Me admira esse moço ser professor. Caranguejo não anda pra trás, anda de lado. É bicho de mar, você não vai ver por aqui. Mas é bicho finório, esperto, por isso mesmo, porque anda de lado e engana o perseguidor” (LACERDA, 2010, p.72).

O Senhor Nedil, que simboliza o ancião que guarda as histórias e as experiências de vida, contou a narrativa do Caranguejo, que na verdade não era nem para ter nascido, segundo ele, mas resolveu nascer para ensinar ao mundo “a força de caminhar pra fora e pro alto.” Acrescentou que o animal era protegido da lua e esta tinha força de mandar chuva para o mundo, só depois de existirem muitos caranguejos na Terra foi que a lua permitiu que o comessem, porém deu a ele o poder de caminhar de lado, enganando assim seus perseguidores. “Ele não vai por um caminho fácil, porque ensina ao mundo a força de encontrar a vida com mais luz” (LACERDA, 2010, p.73).

Notamos que o ancião tinha razão em sua contação de história sobre o caranguejo, pois, segundo o *Dicionário de Símbolos*, esse animal está ligado, paradoxalmente, aos mitos da seca e da Lua. “Os caranguejos são o alimento dos **espíritos da seca**. Seu crescimento liga-se às fases da Lua” (CHEVALIER; GREERBRANT, 2002, p.186). Diante disso, Bárbara então não seria alguém que caminha para o retrocesso, mas antes, alguém que busca os caminhos mais tortuosos ou significativos para entender o mundo e a si mesma. “O caranguejo é um avatar das forças vitais transcendentais (...)” (CHEVALIER; GREERBRANT, 2002, p. 186).

Bárbara também é nome de santa da igreja católica, padroeira da chuva, a Santa Bárbara, que etimologicamente significa “estrangeira”, “estranha” e “forasteira”. A menina sentia-se uma estranha em si mesma e descobriu no “avatar” do caranguejo, que na verdade carregava dentro de si, grande força vital - como a chuva, sua segunda mãe. “Tem chuva do outro lado da chuva! Anda de lado como caranguejo, grita pro seu Rui: - Ele anda de lado, o caranguejo, seu Rui! Não anda pra trás! Olha só, anda de lado!” (LACERDA, 2010, p.108).

Após essa descoberta, a criança define a chuva e a si mesma numa explosão de “palavra-alfabeto-mundo”, como: *extraordinária*. Ou seja, apesar da temática morte não ser o principal destaque na narrativa, ela conduz toda a história e revela com seu acontecimento uma forma de transformação da personagem protagonista.

3.6 *Sortes de Villamor*

3.6.1 **O que os ventos dizem quando estão contigo?**

A obra *Sortes de Villamor* foi publicada em 2010 e tem como narrador Caim de Node, também personagem do enredo. Como protagonista, Blanche de Villemaur, ou melhor, Branca de Villamor, como ficou conhecida. Ela foi deixada na porta de Ismê Captureba, na cidade de São Salvador. Ainda menina, foi a única sobrevivente de um naufrágio sofrido pelo navio que trazia a ela e a sua família da França para o Brasil. Sofria terríveis pesadelos durante a noite e apenas gritava “*Je m'em vais*” que em português significa “Vou m` embora!”

Ismê Captureba havia sido escrava e praticava o calundu, que segundo a narração, seria o dom de “ouvir os ventos”. Como no fragmento:

O Calundu de Ismê não se dava em terreiro fechado, mas em um canto recolhido da praia, com cerca baixa de bambu e no abrigo da vegetação. Ismê não cobrava nada pelas curas ou adivinhações, porque era um dom ouvir os ventos, conhecer os males do mundo e as ervas para curá-los (LACERDA, 2010, p.61).

Eles viviam em uma casa que servia de acolhimento para crianças órfãs ou rejeitadas socialmente. Ismê nunca casou ou teve filhos; sua vida, desde a alforria, foi dedicada a recolher essas crianças e ensinar um ofício e vida digna. Entre os órfãos, existia Caim de Node, o preferido de Ismê, um negro que foi educado como um branco da época, pois segundo sua mãe adotiva, deveria tornar-se escrivão da irmandade. “Quando alcancei idade me levou à casa de um mestre-escola e disse a ele: ‘É para ensinar o menino com o que de melhor vosmecê sabe das artes da leitura e da escrita. Pago bem e quero um bom trabalho. Esse menino vai ser secretário da irmandade’” (LACERDA, 2010, p.28).

Ismê Catureba ensinava para Branca todo seu conhecimento sobre ervas, curas, afazeres domésticos, cuidar das crianças mais novas; ela queria que a moça aprendesse tudo, para que a substituísse um dia. Porém, Branca nutria a esperança de voltar à França, rever suas raízes, talvez algum parente ainda vivo e decidiu portanto, juntar dinheiro para a passagem de navio, vendendo o que chamava de sortes. “Iria escrever pequenas frases ou poemas muito curtos em pedaços de papel, que seriam vendidos às pessoas, como lembretes felizes, bons anúncios para o dia ou um conselho para a vida. Ia chamá-los de papéis da sorte” (LACERDA, 2010, p.57).

Mesmo contra a vontade de Ismê, as sortes de Branca começaram a ser divulgadas por Caim. Branca julgava seus escritos desta forma: “Não tenho nada de novo para entregar às pessoas. Vou escrever com o que já li, quero ajudar os gentes a entender sua vida e inventar a maneira de viver” (LACERDA, 2010, p.65).

As sortes de Branca gradativamente começaram a fazer sucesso na Bahia, “logo, logo, tinha muita gente que vinha pegar sua sorte, deixar uma moeda, pedir que eu lesse uma e duas e três vezes as palavras de sorte” (LACERDA, 2010, p.72).

Apesar de Ismê Catureba ter o dom de ouvir os ventos, era Branca que previa a sorte de sua mãe negra. Seus sonhos indicavam que Ismê teria um futuro de muito sofrimento, pois viviam em uma época de muito preconceito em relação às crenças africanas.

O sonho acontecia como sempre, mas Branca precisava contá-lo de novo. Contava-o mais uma vez para mim. Lá estavam a luz vermelha, as coisas sangrando, as cinzas caindo e sufocando os viventes que dormiam. Lá estava o buraco no telhado, o morto que saía por ele, as bruxas entrando nos corpos dos gatos, gatos que não eram mais gatos, eram mulheres na dança do inferno (LACERDA, 210, p.75).

O temor de Branca realmente aconteceu: Ismê Catureba foi levada à prisão sob acusação de heresia. Sofreu terríveis torturas e somente conseguiu voltar para casa com uma carta elaborada por Caim e Branca em sua defesa.

Caim vivia infeliz com seu destino, nunca quis ser escrivão de irmandade e sim, ser guerreiro de seu povo, lutar em defesa dos negros ainda escravos, nos quilombos.

Respirei aliviado. Ali estava minha mãe de criação, generosa e imperativa. Ali estava eu, um filho que cumpre o seu papel, devolvendo em trabalho e cuidado o que a mãe emprestou para vida, e tendo coragem de deixar a casa para mostrar, na vida, que era bom o tranco de onde havia saído (LACERDA, 2010, p.112).

Algum tempo depois de Caim buscar seu caminho, embrenhar-se na mata e seguir para um quilombo, Branca de Villamor, conseguiu viajar para sua terra natal. Descontentou-se em ver as consequências não tão positivas do Iluminismo: “O Iluminismo é uma coisa boa, o problema é a distância entre a ideia e a ação” (LACERDA, 2010, p.128).

Viveu como professora algum tempo, mas julgou que Troyes, na França, não era mais a mesma, e decidiu voltar ao Brasil, onde foi recebida de braços abertos por Ismê Captureba e montou uma escola para ensinar todos os tipos de crianças.

Enquanto isso, Caim lutava em nome de seu povo, passava por inúmeras provações. “E aprendi ali que a luta não era só de lança, arcabuz e faca, mas de abrir corrente, guiar o fugido, costurar ferida” (LACERDA, 2010, p.117).

Mas Caim de Node sonhava muito com sua mãe e se via extremamente envolvido pela saudade. Resolveu retornar à sua antiga casa para rever sua mãe e irmãos adotivos, inclusive Branca, sua amiga e confidente. “Dei de ficar meio banzo. Sofria com as batalhas, tinha saudades da casa de Ismê. Os papéis em que escrevera a história de Branca vieram comigo, e quando a saudade apertava demais, quando as perguntas me comprimiam a cabeça até doer, lia um pedaço aqui, outro ali” (LACERDA, 2010, P.121).

Ao retornar à casa de Ismê, Caim constatou que sua mãe já havia falecido, ficara fraca após a prisão e a tortura. Reencontrou seus irmãos mais velhos e Branca. Soube de sua trajetória ao país de origem e seu regresso ao Brasil. Soube também que sua mãe o abençoara antes de morrer e ganhou de Branca seu primeiro livro, “Aventuras de Diófanos”, de Teresa Margarida da Silva e Orta. Aproveitou o momento que estava em casa e terminou o livro que estava escrevendo sobre a vida de Branca de Villamor e sobre sua própria vida. “Tomei gosto por essa tarefa, e a história de Branca se contou, misturada a outras histórias, à minha própria história” (LACERDA, 2010, p.134).

Após finalizar sua obra, o narrador desse enredo decide voltar ao quilombo levando Malvina como esposa e deixa para Branca seus manuscritos.

Antes de partir, quero deixar estas páginas com Branca. Direi a ela: Estas páginas pertencem a vosmecê. São um pouco da vossa vida e de todos nós, que vivemos nesta casa. Um dia, quem sabe?, talvez possa publicá-las, realizando o provável sonho de seu pai: ser livreiro impressor no Brasil. Acho que é uma história memorável, feita de trabalho, de alguns livros, e passada em reino que é por muitos considerado um reino estranho (LACERDA, 2010, p. 135).

3.6.2 *Je m'em vais?*

O tema morte perpassa constantemente essa narrativa e inaugura-se com o naufrágio sofrido pelo navio que trazia a família de Branca da França para o Brasil. “Com a perda da família no naufrágio, ela era a última descendente do marquês de Villemaur” (LACERDA, 2010, p.23).

A menina foi a única sobrevivente do trágico acidente que levou prematuramente toda uma família que buscava em outra pátria novas condições de vida e uma nova casa. Branca foi arrancada violentamente dos seus e também quase teve como sepultura o mar.

Se conhecíamos o que ia por dentro dos sonhos dela, pouco sabíamos da estrangeira, que chegou aqui com a alma meio fora do corpo, disputada ainda pelas profundezas, naquele naufrágio que tinha jogado o navio nos arrecifes e toda a gente, menos ela, no fundo do mar. Soubemos disso depois, pois tinha o corpo seco e salgado quando a deixaram na porta de casa, na alta madrugada (LACERDA, 2010, p. 19).

Esse impactante momento influencia muitos outros, principalmente no próprio destino da protagonista, que foi criada por estranhos em outro país e que desde muito cedo conviveu com a morte das pessoas mais próximas. A morte como sentimento de família, a mesma vivida por Branca, teve início no século XVII, como relembra Ariés, momento em que a sociedade correlacionava esse sentimento ao desejo de perpetuar a memória da família. “Fenômeno considerável, a afeição da família, o amor conjugal, paterno e filial começava a substituir, no mundo evoluído dos autores epigráficos, os nobres méritos oficiais” (ARIÉS, 1981, p.246).

A morte perseguia Branca nos sonhos, ou melhor, pesadelos. Desde que havia integrado a família de Ismê Catureba, a menina era tomada em algumas noites pelo terror da morte, como afirma Becker, “(...) de todas as coisas que movem o homem, uma das principais é o seu terror da morte”(BECKER, 2007, p.31), como podemos notar em várias passagens da narrativa: “Jemanvé. Voltava a falar francês, sempre que perdia o prumo. *Je m'em vais*, ela me ensinou. Vou m'embora. Era isso que repetia, aos gritos. (...) Vossemecê não entende. Não entende que vai morrer, vai morrer (...)” (LACERDA, 2010, p.10).

Mesmo sendo alvo de pesadas críticas elaboradas por Kellehear (2016) e talvez não sustentadas propriamente, como o mesmo autor sugere, por estudos arqueológicos, etnográficos e sociológicos mais sérios, a linha psicanalítica torna-se mais viável à nossa análise. Talvez um argumento menos especulativo da psicanálise resgatado por Becker é o fato de o mundo interior infantil estar sobrecarregado de terror. O que poderia explicar as crises noturnas de pavor e

pesadelos de Branca de Villamor, pois ela foi exposta a uma grande tragédia familiar de morte, e seus temores não poderiam deixar de embasar-se nessa percepção de mundo.

Becker ressalta que a criança ainda confunde as relações de causa e efeito e vive uma extrema irrealidade quanto aos limites de seus próprios poderes. Segundo ele, o ser humano jovem vive em uma situação de grande dependência e, quando suas necessidades são atendidas, pode parecer-lhe que é provido de “poderes mágicos”; ao contrário, quando não tem os provedores para dar-lhe o que necessita, sente grande desamparo.

Quando a criança sente frustrações inevitáveis e reais por parte dos pais, dirige a eles ódio e sentimentos destrutivos e não tem meios de saber que os sentimentos malévolos não podem ser atendidos pela mesma mágica que atendeu a seus outros desejos. Os psicanalistas acreditam que essa confusão é a causa principal de culpa e desamparo na criança (BECKER, 2007, p.39).

Outro momento em que a morte se configura, porém de forma metafórica, foi quando Ismê Catureba foi presa e torturada por praticar calundu, exercer práticas de medicina natural, proteger crianças da corrupção do mundo e, principalmente, abrigar uma estrangeira poderosa: que elaborava textos perigosos, suas conhecidas “sortes”, que nem sempre eram apreciadas por todos - não perdendo de vista que temos uma narrativa ambientada no Brasil pós-colonial e recém-liberto da escravidão, ou seja, uma terra cultivada com muitos preconceitos, patriarcalismo, imposições religiosas e disputas de poder.

Os atos de tortura sempre praticados pela humanidade tinham o intuito de punir as pessoas concebidas como rebeldes por uma causa, seja esta religiosa, moral ou social. A grande finalidade dessas atrocidades não era senão castigar e promover como exemplo algo que nunca deveria ser repetido por outros. Ismê rompia muitas barreiras para época, era uma mulher forte e decidida, defendia os menores renegados, praticava uma religião alheia à cultura do colonizador, era negra e guardava segredos não muito convenientes de pessoas poderosas. “Os saberes de Ismê levantavam admiração e inveja, pelo poder que davam, pelas forças com que mexiam” (LACERDA, 2010, p.47).

Os tipos de torturas sofridos pela calundeira não foram descritos na narração, pois segundo o narrador, nem a própria Ismê Catureba ousava falar dos mesmos. Diante dessa negação descritiva dos atos violentos, o narrador leva ao texto uma soma de curiosidade e verossimilhança, pois não querer falar sobre o assunto nos faz imaginar o quão doloroso deve ter sido aquele momento, e do mesmo somente temos notícias das consequências, como observamos em: “Chegou de tal forma machucada que acreditamos na sua morte breve” (LACERDA, 2010, p.101) e “Moída das torturas que havia sofrido, Ismê não conseguia arribar, apesar do carinho e desvelo de Beja, que tratava dela noite e dia” (LACERDA, 2010, p.102).

Diante disso, podemos notar que Ismê Captureba perde sua vitalidade, desiludida talvez pelas demasiadas agressões físicas e com certeza verbais e já começa a preparar-se e a preparar seus filhos para sua iminente morte. Algo realmente curioso sobre essa preparação é trazido por Ariès, que afirmava que no século XVIII, as pessoas desejavam simplificar as coisas da morte, entre elas, o conhecido testamento, atribuindo uma sensação de desprendimentos dos bens materiais.

Catureba, apesar de não ter grandes bens materiais, na verdade levava uma vida extremamente humilde, fez questão de reunir toda a casa e distribuir seus bens imateriais aos filhos, como afazeres domésticos, responsabilidades referentes às crianças menores, seus dons e desejos, ou seja, oraliza seu testamento, como fica claro em:

Um dia, reuniu toda a casa, disse: Não adianta lutar. As entidades me avisaram. Esses que estão aí querem a minha morte. Vocês precisam se organizar para minha partida, os maiores cuidarão dos menores. Minhas meninas, não posso fazer mais nada por vocês, agora é com cada uma. A alma pode ficar limpa, e a liberdade não baixar bandeira, mesmo o corpo sendo um corpo de comércio. Meus meninos, nesta cidade o roubo castiga desigualmente. Os grandes ladrões têm cargos importantes, os pequenos morrem debaixo de pancada. Meu filho Caim, não me traia: quero vosmecê como escrivão da irmandade. (...) Blanche de Villamor, minha filha de outras terras, cuide de sua sorte do jeito que achar melhor (LACERDA, 2010, p.101).

E por fim, ocorre a morte propriamente dita de Ismê, como ela mesma já havia previsto, fato muito comum e analisado por Ariès já na alta Idade Média. A conhecida morte domada, aquela que é sentida pelo morrente e foi pressentida em *Sortes de Villamor*, por Branca e Ismê. “Alguns pressentimentos tinham caráter prodigioso: um deles, especialmente, não enganava: o aparecimento de uma alma do outro mundo, mesmo que apenas em sonho” (ARIÈS, 1981, p.8). Considerando esta constatação, percebemos que Ismê Captureba teve essa descoberta transmitida pelas almas do outro mundo, o que ela chamava de entidades, presentes em seu contexto de mundo, já que era praticante de cultos religiosos africanos.

Enfim, vítima dos intensos maus tratos sofridos na prisão, Ismê morreu. Porém, deixou de habitar o mundo dos vivos com uma morte preparada, domada e já internalizada, com direito às últimas constatações: “E, me olhando bem nos olhos, colocando a mão no meu peito, ela disse: Caim, mãe abençoou vosmecê antes de morrer. Confiou essa benção a todos nós da casa, quanto estava no seu leito de morte” (LACERDA, 2010, p.130). Ao chegar perto do momento fatal, percebeu que realmente não poderia ditar o destino de seus filhos, principalmente de Caim e Branca, que eram espíritos livres e deveriam fazer suas próprias escolhas. “Mas não se bota vento em gaiola, ela disse, no serão, para todo mundo” (LACERDA, 2010, p.129).

3.6.3 As sortes no traçado das palavras

A narrativa apresenta alguns momentos simbólicos importantes e talvez, reveladores para toda a trama. Branca, desde que chegou a casa de Ismê Captureba, tinha pesadelos terríveis, tais pesadelos perseguiram a moça durante grande parte de sua vida, e em sua língua materna, sempre gritava: “Mas em horas em que não esperávamos, os gritos recomeçavam, aterradores, *jemanvé!*, *jemanvé!*” (LACERDA, 2010, p.52).

Esses pesadelos deixavam Branca totalmente transtornada, como podemos observar no seguinte fragmento: “Tinha medo do pavor que continuava lá: os olhos viam para dentro, só podia ser, as mãos apertavam a roupa do corpo, o corpo encolhia, fugindo, fugindo” (LACERDA, 2010, p.15).

Os sonhos podem ser veículos e produtores de símbolos como enfatizam Chevalier e Gheerbrant, bem como podem manifestar a natureza complexa e representativa dos mesmos, o que nos leva a pensar nas dificuldades e subjetividades em suas possíveis interpretações.

Os supracitados autores partem de alguns dados no mínimo curiosos sobre os sonhos. Levantaram em pesquisas científicas que um homem de cerca 60 anos teria sonhado, pelo menos, uns cinco anos em sua vida, ou seja, o sono ocupa um terço da vida e 25% do sono é tomado por sonhos. Diante disso, temos um duodécimo de nossas vidas destinadas ao sonho em período de sono, sem contar com os momentos de devaneios e dos sonhos acordados. Diante dessa representativa constatação, será interessante considerar o caráter interpretativo dos sonhos em *Sortes de Villamor*, já que seus protagonistas são influenciados pelos mesmos.

Para Freud (1969), o sonho é a “expressão ou a realização de um desejo reprimido” do ser humano, seria uma tentativa inconsciente do homem em resolver alguns problemas internos que lhe afligem. Porém, para o polêmico psicanalista, temos uma espécie de “censor” que administra o conteúdo de ordem perturbadora de nosso inconsciente para que não corramos o risco de manifestar conscientemente. Quando dormimos, nosso “censor” baixa a guarda, ou seja, acaba ficando mais vulnerável e seu poder de censura fica reduzido. Diante disso, mesmo com a potência menor, procura um jeito de distorcer ou deformar o sentido das coisas que pensamos, ou no caso, sonhamos, não liberando de maneira clara para nosso consciente o recado que deseja manifestar. Os sonhos são, portanto, para Freud, um caminho real para o inconsciente, ou seja: “(...) são fenômenos psíquicos de inteira validade – realizações de desejos; podem ser inseridos na cadeia de atos mentais inteligíveis de vigília; são produzidos por uma atividade da mente altamente complexa” (FREUD, 1969, p.131).

Freud ainda sinaliza para duas vertentes dos sonhos: a primeira é do conteúdo *manifesto*, ou seja, o que nos lembramos, a história do sonho. A segunda é do conteúdo *latente*, aquele que

está por trás do conteúdo manifesto. Este seria a verdadeira essência do sonho, aquela que o “censor” do inconsciente procura ocultar ou deformar. É neste momento que se faz necessária a interpretação dos sonhos, pois na maioria das vezes o que sonhamos não é o que parece ser, mas sim algo distorcido e mais profundo, que precisa ser compreendido por nosso consciente.

Branca sofria muito em seus sonhos, suas manifestações psíquicas atormentavam seu corpo e alma, como fica claro nas palavras de Ismê: “Cada um sonha com seus pavores, e parece que essa mocinha tem muito pavor na cabeça. (...) E foi acudir Branca, que suava em bicas” (LACERDA, 2010, p.14).

Entre os sonhos mais frequentes de Branca, estavam aqueles direcionados ao grande terror vivido por algumas pessoas na Idade Média, principalmente pelas mulheres consideradas bruxas. Devido às leituras que a protagonista havia adquirido com herança de uma educação privilegiada europeia e cercada por livros por conta do trabalho de seu pai, conhecia muito bem as torturas a que foram submetidas as mulheres que transgrediam as regras sociais e religiosas neste momento tão funesto da humanidade.

Era um alarido infernal dentro do sonho dela, alarido de risos e gritos, pulos e baques, mil barulhos confusos, e, sem que o sol tivesse nascido, uma luz muito forte entrava pelo teto, abrindo caminho por entre as telhas de ardósia, uma luz vermelha, intensa e venenosa que fazia com que todas as coisas sangrassem até morrer. E quando morriam viravam cinzas e logo tudo era vermelho ou cor de cinza (...) quem estava morto podia subir por ele e assistir à terrível cena das bruxas entrando nos corpos dos gatos, uma quantidade de gatos diabólicos, e não eram mais gatos, eram mulheres, miando, rugindo, gritando, o som do inferno (...) (LACERDA, 2010, p.16).

Branca de Villamor em seus sonhos talvez manifestasse o medo que sentia de sua mãe adotiva ser prejudicada, torturada e morta por transgredir algumas questões religiosas e sociais, ser punida pela prática de bruxaria devido aos seus conhecimentos sobre as funções terapêuticas das ervas e sobre a prática do calundu. Também temia herdar tais conhecimentos e sofrer as consequências que Ismê sofreria. A interpretação do pesadelo para o senso comum da época em que se passou a narrativa também corrobora com a manifestação de terror da moça. Como podemos notar em:

Os pesadelos vêm da barriga das trevas, sempre ouvi dizer isso. São fruto das dores que as trevas têm e saem delas como maus filhos que têm pressa em deixar o ventre da mãe. São malditos, levam sofrimento às pessoas, instalam-se dentro delas, causando o terror de serem arrastadas para o lugar desses maus filhos nascidos antes da hora (LACERDA, 2010, p.16-17).

Tais momentos, os pesadelos, pareciam prenunciar algum acontecimento ruim, na visão de Branca e Caim. O que podemos observar nas palavras de Caim: “Mas não era só a paz noturna que estava sendo quebrada. Durante o dia, começou a circular por dentro da casa uma

brisa que irritava a pele, deixava o olhar escaldando. As crianças andavam acuadas, tinha uma excitação, um medo sem nome no ar” (LACERDA, 2010, p. 53).

Ao final da narrativa, Branca revela a Caim que desde a prisão de Ismê, ela nunca mais tivera seus pesadelos, parecia que tais pesadelos anunciavam o acontecimento negativo e talvez até, era uma forma de prepará-la para o que viria. “Acredito que nos sonhos me preparei para defender Ismê, para cuidar da casa de Ismê, a meu jeito” (LACERDA, 2010, p.134).

Caim também sofria com pesadelos quando estava no quilombo, saiu de casa em busca da realização de seus sonhos contra a vontade da mãe, que desejava vê-lo escrivão da irmandade. Também passou por várias experiências de vida e morte das quais nunca imaginava acontecer, experiências que de alguma forma mudaram sua visão de mundo e, bem provavelmente, tais fatos tenham afetado sua psique.

Tinha muitos pesadelos, era preso e torturado para delatar Ismê ou para entregar a localização do quilombo. Acordava suando, e no dia em que um companheiro de albergue, no arraial de Bom Jesus da Lapa, me disse de manhãzinha: Arre, companheiro, vosmecê deve ter o Cão por companheiro nos sonhos, tamanha é a força de seus grito quando dorme (LACERDA, 2010, p. 124).

Chevalier e Gheerbrant ainda lembram que o sonho pode acelerar os processos de individualização que regem a evolução de ascensão e integração do ser humano e que de alguma forma, contribuem não só para totalização do ser, mas também para sua formação e expressão.

Os pesadelos parecem ser, tanto para Branca, quanto para Caim, parte integrante de sua constituição como seres pertencentes a uma sociedade e, ao mesmo tempo, indivíduos que buscam seu autoconhecimento de alguma forma, uma identidade própria e única. Verificamos essa busca nas palavras de Caim de Node: “Fui o primeiro filho de minha mãe. Não tive irmão, não sei nada do meu pai, negro tem esse direito? Sei que a mãe não viveu muito depois que nasci, e vim parar na casa de Ismê Captureba, onde vivo, estrangeiro de mim” (LACERDA, 2010, p.28).

Retomando a linha psicanalítica freudiana, o conteúdo *manifesto* passou a ser na vida de Branca e Caim, o conteúdo *latente*. De enredos mal resolvidos, obscuros e atormentadores, passou a ser conteúdo interpretado pelos próprios sonhadores, num movimento interno de busca para soluções de conflitos.

Permanecendo no viés das análises oníricas, faz-se imprescindível pensar na concepção de Jung (1928) sobre a análise dos sonhos. Segundo o mesmo, interpretar o sonho é a questão central do tratamento analítico. Ele acreditava ser um meio técnico primordial para a abertura do inconsciente e, assim, ao desvendar essas manifestações psíquicas noturnas, buscava-se captar as mensagens emitidas por nosso inconsciente.

Jung ainda afirmava que os sonhos eram fatos objetivos, que não são domados pelo sonhador, não respondem às nossas expectativas e somos incapazes de inventá-los conscientemente. “Nossos sonhos são peculiarmente independentes de nossa consciência e excepcionalmente valiosos, porque não trapaceiam” (JUNG, 1928, p.12).

Em *Sortes de Villamor*, Branca, ao sonhar com situações macabras de perigo, preparava-se inconscientemente para vivenciá-las num momento próximo. E seu irmão, Caim de Node, não trapaceado pelos sonhos, reconhecia que muitas vezes o caminho que buscava tão distante de seu lar, na verdade estava dentro dele esperando para ser trilhado: “Lute com o que você já tem” (LACERDA, 2010, p.122).

Outro elemento simbólico na narrativa é o raio, chamado pelos personagens de *corisco*, na linguagem popular. Em um primeiro momento, quando Branca e Caim conversavam no quintal, um raio caiu diante deles e esse fenômeno é interpretado por Branca como um sinal para a tomada de uma decisão importante. “E de repente como se o corisco a tivesse atingido, falou: Isto, isto! *Meu sorte, meu sorte* conduzido para dentro desta terra!” (LACERDA, 2010, p.54).

Em outro momento, quando Caim estava no quilombo, um raio também caiu diante dele e vislumbrou a figura de Ismê Captureba enviando-lhe um recado. “Lute com o que você já tem” (LACERDA, 2010, p.122). E a partir desse momento, Caim empreitou viagem de volta à sua casa, às suas origens, à sua mãe.

O raio, segundo o *Dicionário de Símbolos*, simboliza uma emanção luminosa que se propaga a partir de um centro sobre os outros elementos ou seres. “Exprimem uma influência fecundante, de ordem material ou espiritual” (CHEVALIER; GREERBRANT, 2002, p.767). Sua interpretação também pode assumir um caráter contraditório, em algumas situações pode ser interpretado como algo que queima, seca ou esteriliza.

Em *Sortes de Villamor* o efeito destes raios, parece ser de ordem fecunda: sempre que se manifesta, seu caráter foi de mudanças positivas na vida dos protagonistas, foram momentos de libertação e descobertas pessoais da essência de sua própria constituição. Ou seja, quando Branca presenciou o raio em seu quintal entrando na terra, interpretou como a sorte sendo fecundada na mãe, na mãe terra, que é igual para todos, independentemente da origem, nação, cultura ou crença. A terra acolhe Branca, a estrangeira, e a faz pertencer enfim, ao mundo, ao seu mundo, ao mundo de todos.

Para Caim, foi como uma aparição, como uma convocação na busca pelo seu eu, pela sua identidade, por sua origem, por seu verdadeiro caminho, o caminho que sempre esteve

dentro dele e que até aquele momento, não havia encontrado. Este raio presenciado por Caim de Node talvez seja a revelação de sua essência e a busca consciente do seu inconsciente.

Ainda sobre as possíveis simbologias do raio, é interessante lembrar de *Iansã*,⁷ um Orixá feminino muito famoso no Brasil entre as religiões africanas de Umbanda e do Candomblé, são representativos em *Sortes de Villamor*, devido à própria atividade de Ismê Catureba e sua crença na religião africana. Diante disso, a narrativa que se contextualiza neste ambiente religioso, pode evidenciar o raio como uma manifestação dessa entidade, que também se relaciona intimamente na liturgia mais tradicional com os espíritos dos mortos, os *Eguns*. Devido a isso, o raio pode ser um veículo de condução, aviso ou presságio da morte.

Percorrendo um pouco mais essa linha simbólica do raio, não podemos esquecer que na mitologia Grega, *Zeus*⁸ é o deus supremo e sua tarefa é manter ordem e harmonia no mundo, usando os raios e trovões como elementos de justiça em seus julgamentos. Então, essas manifestações tidas como naturais, podem dentro desta perspectiva mitológica e simbólica representar também a manifestação divina junto aos habitantes da terra, promovendo descobertas, mudanças, julgamentos e punições ao ser humano. Na narrativa, vieram como uma espécie de descoberta e mudança interior das personagens.

A narrativa *Sortes de Villamor* é permeada por uma linguagem poética, entrelaçada à fala colonial, por vezes simples e natural, com tom sutilmente musical. Pelo fato de a história envolver a paisagem marinha, temos a impressão de que a narrativa também incorpora o movimento das ondas, o movimento dos ventos, o pulsar do coração estrangeiro em terras brasileiras. A questão da pura literariedade das sortes de Branca, trazidas de fragmentos de textos literários de grandes obras da literatura universal para o ambiente provinciano, popular e oral, reaviva a função modificadora e emancipadora da literatura.

As possibilidades interpretativas das sortes, de acordo com o contexto e características de quem as tirou, atribuem à arte literária esse tom humanizador e multifacetado, não esquecendo o cumprimento ou rompimento do horizonte de expectativa das próprias personagens e do leitor.

Caim sempre questionava como Branca conseguia escrever para cada leitor que tirasse a sorte, indagava como ela poderia adivinhar o que cada um necessitava ouvir, mas Branca mesmo sabia que não tinha poder premonitório ou mágico, ela sabia apenas que a literatura,

⁷ IANSÃ. Disponível em: <http://www.casaiemanjaiassoba.com.br/iansa.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2019.

⁸ ZEUS. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/zeus.htm>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2019.

que a arte das palavras tinha esse poder e que por meio delas, cada ser humano podia conquistar sua própria sorte.

O ato de escrever parece ser a grande chave para esta narrativa, altamente metalinguística. Ele reflete o fazer literário dentro da própria literatura. A literatura, como já pregava Candido, manifesta uma capacidade própria do ser humano por fazê-lo viver. Como afirma Caim de Node diante de seu primeiro livro: “Sou jovem, e já vi um bocado de coisa neste mundo, algumas extraordinárias, outras nem tanto, outras, ainda, desprezíveis. Um livro é uma coisa extraordinária” (LACERDA, 2010, p.135).

Neste sentido, a escrita assumindo o papel de perpetuar pensamentos, emoções, contextos e histórias, pode simbolizar uma resistência à própria morte. Já que temos uma narrativa intensamente direcionada pelo poder transformador da morte, temos paradoxalmente um texto que reafirma o sentido da vida e a eternização de um enredo, por meio do texto literário.

Antes de partir, quero deixar estas páginas com Branca. Direi a ela: Estas páginas pertencem a vosmecê. São um pouco da vossa vida e de todos nós, que vivemos nesta casa. (...) Acho que é uma história memorável, feita de trabalho, de alguns livros, e passada em reino que é por muitos considerado um reino estranho (LACERDA, 2010, p.135).

Ao ler estas palavras do narrador escritor, pode-se afirmar que a herança já foi construída e distribuída e que a morte pode até se aproximar, porém, não para o cessar de uma vida, mas sim, para o despertar de um recomeço.

4.0As facetas da morte: um entrelaçamento simbólico

4.1Enredos

As seis narrativas analisadas no capítulo três, trazem a morte como elemento presente em sua composição. Diante delas, podemos verificar que as abordagens são as mais diversas: a morte de uma vítima da sociedade em *Manual de Tapeçaria*; a morte de uma mulher por meio do suicídio em *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo*; a morte de uma filha e a reconstrução da vida por meio das mãos de sua mãe e a morte por meio do sacrifício humano em *Viver é feito a Mão. Viver é risco em Vermelho*; a morte personificada na figura da curiosa comadre em *Um dente de leite. Um saco de ossinhos*; a morte de um ancião e o despertar de uma vida de uma criança em *Bárbara debaixo da chuva* e, por fim, a morte de uma mãe adotiva como parte da conquista da identificação pessoal de seus filhos, em *Sortes de Villamor*.

Considerando a diversidade de abordagens sobre a finitude humana oferecidas pela prosa lacerdeana podemos aglutiná-las em duas categorias ou grupos, considerando o *corpus* analisado e as personagens por elas representadas. A primeira categoria é a da *morte física* e a segunda é a da *morte simbólica*.

4.1.1 Morte física

O cessar da vida encontra nos dicionários⁹ algumas definições como: “óbito ou falecimento de um organismo vivo”, “cessação completa da vida e da existência”, “inanimação do corpo físico e deterioração dos tecidos vivos”. Diante desses sentidos atribuídos à morte física, torna-se evidente a comprovação desse tipo de morte nas seis obras analisadas por este estudo.

Em *Manual de Tapeçaria*, Jomar decide morrer queimado para não passar por castigos por ele considerados maiores, como a tortura e o enclausuramento, como se evidencia em: “Matar não queremos. Nossa missão é prender torturar atezar, a dor insuportável, pau-de-arara gelo água quente choque nos culhões no pau nos pés, esbagaçar espedaçar espatifar arrebentar...” (LACERDA, 1986, p.221), diante disso, sua antiga professora também temendo um final pior, colabora para a execução de seu plano macabro: “Tinha havido uma mulher por ali, logo antes do fogo se atear?” (LACERDA, 1986, p.222).

Na narrativa de *Dois passos pássaros. Um voo arcanjo*, Maria Luísa encarrega-se de promover sua morte física, disparando contra sua cabeça duas balas que a levam ao findar de sua existência enquanto corpo físico, como se percebe em: “Quando cair ao chão – escorrerá muito sangue? Não, não, calibre pequeno e certo, só o fino filete. A queda será, afinal, a leveza. Livre. O pouco sangue, a muita alma” (LACERDA, 1987, p.21).

Já em *Viver é feito a mão. Viver é risco em vermelho*, na primeira narrativa, a morte de Felicidade, filha de Felícia, parece não se configurar como física, devido à própria metáfora que envolve seu nome e significado: Felicidade. “A velha Felícia teve uma filha: Felicidade. Viveu pouco, morreu jovem, mas havia, por toda casa, muitos retratos seus” (LACERDA, 2013, p.55). Porém, na segunda narrativa, em *Viver é risco em vermelho*, o derradeiro final apresenta-se de modo extremamente cruel. Ou seja, a morte física vem para Agnamor por diversas gradações de crueldade: seu corpo é envergado, sangrado e emparedado em um navio, como fica evidente em:

⁹ <https://www.dicio.com.br/morte/> - <https://www.dicio.com.br/>

Fui à sua presença só pra selar minha sorte, disse que me dobrava e o fez. Me botou em pé, amarrada a um pau e de cima dele vinha um outro, funcionando com roldana, descendo lento, controlado, sobre mim, me esmagando, me dobrando, curvando meus ossos ao meio. (...) mal acabei de morrer me sangrou e com meu sangue regou a mesa em que comiam. (...) Meu corpo, ela mandou juntar com poste, viga e roldana e emparedar no Abutre dos Mares... (LACERDA, 2013, p.25).

Em *Um dente de leite. Um saco de ossinhos*, a configuração da “personagem morte” é humana, ela assume características de uma mulher e relaciona-se com a protagonista como amiga e comadre, ou seja, sob um prisma mais geral, pode-se considerar que a morte física não perpassa a história em um primeiro ponto de vista. No entanto, a cada visita de dona Morte à casa de Anita, a mesma lhe trazia de presente sacos de ossinhos. Esses sacos de ossinhos são os resultados de seu trabalho, ou melhor, representam a morte física das pessoas que a dona Morte recolhia do mundo. “... a Morte deu um punhado de ossinhos pra Anita, dizendo: - É um presente” (LACERDA, 2011, p.17). Em outra passagem: “O quarto de Anita começava a cheirar mal com os presentes que ganhava da comadre...” (LACERDA, 2011, p.18).

Em *Bárbara debaixo da chuva*, a morte física do senhor Nedil toma o coração da criança de intenso pesar e acontece em decorrência de uma doença que se agravou, como se comprova no fragmento: “Deve ter começado como gripe, Bárbara, mas em pessoa idosa, ou num pessoa debilitada, a gripe pode virar uma pneumonia muito rapidamente, e a pessoa vir a morrer – seu Rui conversou com ela, na hora do recreio” (LACERDA, 2010, p.98).

E em *Sortes de Villamor*, a morte física perpassa toda narrativa, levando os pais biológicos de Branca em um trágico naufrágio “... chegou aqui com a alma meio fora do corpo, disputada ainda pelas profundezas, naquele naufrágio que tinha jogado o navio nos arrecifes e toda a gente, menos ela, no fundo do mar” (LACERDA, 2010, p.19) e a mãe adotiva da francesa, Ismê Catureba, mulher que ofereceu à menina um lar no Brasil. Sua morte física veio em decorrência do desânimo do corpo, após as torturas que sofrera na prisão: “Vosmecê viu como mãe ficou depois da prisão” (LACERDA, 2010, p.129). Em outra passagem: “Fiquei derreado. Ismê tinha morrido” (LACERDA, 2010, p.126).

Chevalier e Gheerbrant (2002) retomam a designação da morte como o fim absoluto de qualquer coisa de positivo, como um ser humano, um animal, uma planta ou até mesmo, um sentimento. Nas narrativas analisadas, a morte física realmente vem de forma absoluta e irreversível e deixa para os que vivem um pesar atravessado por imensas lacunas.

4.1.2 Morte simbólica e seus respectivos símbolos

O cessar de uma trajetória de modo simbólico, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002) é o aspecto mais destrutivo e perecível da existência, indicando aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas e se liga ao simbolismo da terra.

A morte simbólica também é interpretada como uma introdutora aos mundos desconhecidos, tanto do mundo considerado do bem, o tão sonhado *Paraíso*, quanto do mal, o tão temido *Inferno*, fazendo de seu acontecimento um momento de ambivalência.

Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar (CHEVALIER; GREERBRANT, 2002, p.621).

Partindo dessas colocações simbólicas, se a morte é a aniquilação total de algo vivo, introdutora a um mundo desconhecido, e é também reveladora de uma nova vida, sua passagem insígnia pelas narrativas lacerdeanas também assume tal caráter.

Desse modo, em *Manual de Tapeçaria*, Jomar buscou na morte a destruição total de uma construção social, uma construção baseada no descaso com o menos favorecido, no desamor para com o ser humano filho de uma pátria desnaturada, em um sistema educacional mentiroso e utópico que apodrece as jovens sementes do amanhã, críticas que permeiam toda narração:

Assim, seja: *ad majorem Dei gloriam*. Para menor glória do homem, ‘que és pó e ao pó voltarás’, me encontro emaranhado neste plano que tracei, escravo de uma pele, de umas mãos que não se aquietam no fatigado labor comum, destinado aos de minha raça mestiça, impura, tingindo de sujo o branco da bandeira. As lições que recebi me ensinam também: o meu lugar é esse... (LACERDA, 1986, p.215).

A morte de Jomar, retrato da criança vítima de um sistema corrompido, é conduzida na narrativa como um momento de imolação, ou seja, um momento de sacrifício de um em nome de muitos, como uma intertextualidade com a história de Cristo, que ao ser imolado na cruz, tornou-se o sacrifício da própria humanidade: “Investigações as mais precisas foram feitas para solver o enigma do guerrilheiro autoimolado às vésperas de ser apanhado. (...) As cinzas coroando um homem e: seus acalantos” (LACERDA, 1986, p.224).

Sua professora, retrato de uma classe desprestigiada, mal preparada e também vítima deste mesmo sistema corrupto, assume *mea culpa* em todo o processo e busca nesta total destruição, a porta introdutora para um novo mundo de recomeço:

Você, vi menino, já nos fios? Eu, enredada, pontos do direito, belo bordado. Confusa, nenhum palmo adiante do nariz,? me perdi/ me achei? Em caminhos circulares, espirais de enlouquecer. Crescemos. Você no enredo de seus fios, eu no desenredo dos meus, aprendendo a ver claro que pano de uma face só é coisa enganosa, que o leal é o lado e o contra-lado, num jogo de dados onde o número que é agora, vem a virada não é mais, é outro (LACERDA, 1986, p.225).

A serviço da morte e da abertura de uma porta para um novo mundo de regeneração, outros símbolos que evidenciam-se na narrativa, acabam por traçar um mapa ou “manual” como o título da obra sugere, mais detalhado deste percurso, como: o labirinto, o incêndio, a hera e os desenhos de Jomar. O labirinto criado pela própria formação do enredo e pela planta hera, mito do ciclo da vida e da morte, cultivada insistentemente por uma mulher e que serviu de túmulo para seu marido opressor, pegaram fogo junto do corpo de Jomar. “O embaixador solto as labaredas comeram o vento que, incauto, as viera lambar. O cerco desconcertou. A armadilha perdendo as varetas de montar estratégia. O fogo varando o tempo, a água impotente, que ele lavrava certo” (LACERDA, 1986, p.224).

O fogo com seu poder destruidor, ao transformar matéria viva em cinzas, ou seja, vida em morte, resgatou no enredo o mito da Fênix, ave mitológica que renasce das cinzas:

... nenhuma redenção: arder até as cinzas, sem direito a ares de fênix? as raízes já foram tricotadas no silêncio da terra e eu, no quietar da vida, sou bebê esperando as agulhas e as linhas terminarem seu trabalho para vir então ao mundo? estou só com minhas mãos? ou tenho auxílio? a forma única de, por enquanto, desatar meu nó (LACERDA, 1986, p.224-225).

Em meio a tanta destruição, a esperança ilustrada em um papel prevalece e com a mesma é que a professora, agora verdadeira educadora, recria a vida. “Ao ajeitar-lhe melhor a cabeça no colo, ela percebe o desenho resguardado pelo corpo? O fogo é seu irmão? Na devastação geral, o papel incólume? Que artimanhas? Ou: não há ardis?” (LACERDA, 1986, p.226). E no desenho deixado como herança por Jomar, pode-se vislumbrar:

... as fontes, o paraíso, o leão e o cordeiro se comendo, os homens construindo casas e vidas; os homens sufocando sob fios, sob heras galhos amortalhados ou redivivos. Ela se vê refletida mil vezes, nos quadros que espelham. Está emocionada como nunca: reconheceu na turma vários filhos de Jomar... (LACERDA, 1986, p.227).

No entanto, pela descrição da imagem, somos informados de que essa reconstrução não será fácil; “os homens sufocados pelos fios” continuarão existindo, porém quem sabe, mesmo no paraíso em que o “leão e o cordeiro” continuam se comendo, nossos olhos serão capazes de enxergar emocionados os “vários filhos de Jomar” que precisam viver.

Em *Dois passos pássaros. E o vôo arcanjo*, Maria Luísa também buscou a morte física com o alívio para sua alma presa ao corpo. Na linha simbólica, o corpo vivo da mulher era pesado demais para a alma suportar, como fica evidente em algumas passagens: “Assim ... então o revólver: é rápido, rápido. Sequer vou sentir. Depois, se sentir, que importância tem? Não sinto muito pior? Todos os dias, todas as noites? (...) A queda será, afinal, a leveza. Livre. O pouco sangue, a muita alma. Como pomba. Alcançar o firmamento, asas, asas” (LACERDA, 1987, p.21).

Essa busca pela libertação, foi representada na narrativa pelos dois “passos” que a personagem ousou dar, “dois passos ao paraíso” que as balas certeiras e destrutivas do revólver conseguiram caminhar. Como Jomar, de *Manual de Tapeçaria*, Maria Luísa também sofre comparação ao momento derradeiro de Jesus Cristo, como fica claro em:

Não estou no horto, não é este o Jardim das Oliveiras? Enquanto o homem no jardim tinha a escolha, a opção: ‘- Não, não, vocês se enganaram. Nunca falei de reinos. Justiça? A justiça vem de César. Amor? É, é um belo estratagema.’ O homem tinha a opção: desvirar as cartas, não receber o beijo. Eu: há tanto recebi o beijo, há tanto o sinal sobre a testa (LACERDA, 1987, p.22).

Maria Luísa sentindo-se traída pelos beijos desferidos em sua testa, como Cristo quando recebeu o beijo traidor da morte, preferiu terminar de vez a imolação e buscou o autossacrifício. “Trajetória rápida. Pelo ouvido, o vôo-peso final. Está acabando. Não caio brusco, escorrego e a parede me ampara. (...) Por fim, a boneca desarticulada, sem pregos nem partes. A boneca-balão, pipa Pégaso solta sem rédea ou rabiola” (LACERDA, 1987, p.23).

Os “passos pássaros” levam a personagem para um voo rápido às portas de um mundo desconhecido, que para ela talvez pudesse simbolizar a destruição total de uma vida de incompreensões e a abertura de uma porta para a recriação de outra. Porém, a mãe de família não desejava abrir esta porta somente para que ela a adentrasse, desejava deixá-la aberta para que a família também pudesse passar.

Maria Luísa sabia que a única pessoa que conseguiria seguir seus passos simbólicos e alcançar seu voo de transformação seria Gabriel, seu filho excepcional. Gabriel, livre da obrigação social de enxergar os acontecimentos pelo prisma considerado “normal” ou “correto”, teria condições de compreender a atitude da mãe. “Gabriel tem a espada e Gabriel tem mais olhos. Espada, mãe? Olhos. Olhos. Eu sei. Os olhos são para ver. Eu vejo muitas coisas. As coisas que eu vejo e que ninguém vê. (...) Mas já tinha o fogo da mãe fazendo dança na parede. O pai não viu. O pai só tem dois olhos” (LACERDA, 1987, p.49).

O papel da representação de Gabriel para a morte simbólica da mãe foi essencial na narrativa. Com nome e personalidade de anjo, o menino cuja sensibilidade atingiu gradações mais elevadas que os outros membros da família teria condições de resgatar e conduzir a relação familiar tão lacunosa, para novos espaços abertos pela morte: “Os pés que têm asas estão escondidos atrás da porta. Os olhos e as mãos. A mãe ensinou. O pedaço do mundo está pronto” (LACERDA, 1987, p. 118).

Depois do fato consumado, o menino arcanjo continuou seu trabalho: “Gabriel é que deixará tesoura, agulha e linha para Renato e Renata. Que eu lhes darei a dor. Essa dor que é tão minha e que me escapa guardá-la. Então, reparti-la” (LACERDA, 1987, p.144). Ao repartir a dor e levar a família para a reflexão, Maria Luísa conseguiu estabelecer o ciclo de regeneração da vida, depois do fim, mostrou que pode existir um começo, como pode-se observar em alguns momentos da história:

Quem oferta tantos presentes?
 Quem mostra tantos caminhos?
 Quem confere asas a pés antes pesados?
 Vôo que é arcanjo
 E que liga passos pássaros? (LACERDA, 1987, p.122).

Nesse sentido, o que parecia a ruína total de uma família, tornou-se a construção regenerativa da mesma, o caminho da dor percorrida pelos *dois passos pássaros* foi conduzido pelo *voo arcanjo*.

Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho também apresenta esta faceta da morte simbólica. Na primeira narrativa, a ameaça do fim perpassa vários momentos da vida de Alínquiça, que por questões sociais é sempre tolhida e repreendida por buscar na literatura um meio de compreender a vida e simplesmente vivê-la livremente. “O que eu sei de mim é essa cerrada marcação, a gente sem nem poder marcar gol. Porque se Roscoff quer me roubar a poesia, Vergília quer me dar prendas domésticas” (LACERDA, 2013, p.21).

Ainda em *Viver é feito à mão*, Alínquiça conhece Felícia, uma senhora que ao perder sua filha, a Felicidade, reconstrói o mundo por meio dos bordados e costuras, recria a natureza no fazer à mão, como observa-se em: “Daí, que outro destino dar àqueles pontinhos, um capricho de torno e mãos? A velha Felícia punha neles terra e semente, fitinha e rendinha e lacinho: em seguida, mandava-os a seu destino, parapeito de janela, estante de ferro pintada, coluninha de madeira” (LACERDA, 2013, p.56).

Já em *Viver é risco em vermelho*, a morte simbólica se consolida na própria morte física de Agnamor, escrava morta que mantinha uma sincera amizade com Maria Joana D'arc, menina pobre e negra que decidiu morar sozinha em um navio abandonado e não continuar como escrava na casa dos patrões.

Na cruel morte física, Agnamor encontrou caminho para o findar simbólico de um ciclo destrutivo de sofrimento, submissão, humilhação e desamor e mostrou ao mundo uma nova possibilidade de viver. Como Jomar e Maria Luísa, Agnamor também foi imolada, foi sacrificada em prol de um bem maior, sua resistência mostrou aos escravos e ao mundo que nossa alma é livre e podemos fazer nossas próprias escolhas. “- Sossegue, o tempo passou, aplaco minha dor. A selvageria de que falavam se foi, o cordeiro se consumou. Sobrou o amor, esse amor que vira ação e me faz passar estandarte a você” (LACERDA, 2013, p.27).

A morte de Agnamor pode também associar-se à morte de Cristo, como seu nome composto por *cordeiro* e *amor* apresenta-se como a própria personificação do sofrimento daquele que foi imolado para salvar a humanidade dos pecados e sofrimentos: “Me chamou de cordeiro e amor. Por isso, me sacrificou” (LACERDA, 2013, p.26).

Nesta mesma linha bíblica, como epígrafe para a abertura de um novo capítulo, a obra traz um texto poético que retoma alegoricamente elementos pertencentes ao momento de morte de Jesus, como a coroa de espinhos e, junto a essa configuração simbólica, retoma versos de Carlos Drummond de Andrade, resgatando uma reflexão existencial do homem, em:

meu nome é Raimundo
estou no vasto mundo
Não me chamo Raimundo:
a coroa é de farpas e espinhos,
nela se põem grilhões,
riscos vermelhos e letras tortas.
É uma coroa de vida (LACERDA, 2013, p.33).

Com o fim de uma existência de sofrimento e com um momento de morte ainda mais doloroso, Agnamor consegue destruir o poder do ciclo de sangue em que vivia seus antepassados e oferece ao seu futuro, na figura de Maria Joana D'arc, uma opção de vida diferente daquela que muitos estão fadados a viver.

Na obra *Um dente de leite. Um saco de ossinhos* a figura da morte vem personificada em Dona Morte e seu caráter é intensamente simbólico. Anita, ao aceitar a ideia de convidar a Morte para batizar sua boneca e ser sua comadre, enfrenta seu maior medo: a própria morte. “Verdade que Anita tinha medo. Encontrar com a Morte, assim? A Morte, de carne e osso? A

morte na frente dela?” (LACERDA, 2011, p.13). Essa materialização da Morte assume toda uma postura feminina e enigmática: “Era uma mulher muito magra, a cara meio escondida, vestida com uma roupa esquisita, preta e larga, meio enrodilhada no corpo” (LACERDA, 2011, p.17) e “Não deixava que Anita visse o rosto dela direito, quando andava fazia um barulho que parecia um chocalho, fazia sempre muito frio ou muito calor perto dela. E não era de dar explicações, se levantava no meio do café, ia embora sem se despedir, como quem lembra de repente de alguma coisa que precisa fazer com urgência e de que tinha esquecido” (LACERDA, 2011, p.19).

Outro caráter simbólico dessa morte, ou melhor, desta Dona Morte, era que tinha muito senso de humor, apesar de um óbvio humor macabro, conseguia arrancar de Anita, muitas risadas e perspectivas em que nunca havia pensado antes, como no episódio em que conhece sua afilhada: “- É meio sem vida a minha afilhada, mas eu aceito...” (LACERDA, 2011, p.17). Ou nos momentos em que estavam tomando café e conversando: “Mas dava boas risadas, dizia palavras cabeludas, bobagens das mais grossas, dizia raivas e porcarias que nem de longe permitiriam a ela, Anita, pensar. Era divertido demais tomar café com leite e bolinhos com a comadre Morte” (LACERDA, 2011, p.19). E até mesmo, quando estavam rindo demais e a menina temia morrer de rir, a Morte sempre tinha um comentário interessante: “- Bobagem! Você está comigo – dizia a comadre” (LACERDA, 2011, p.19).

Nessa linha da morte simbólica, que na presente narrativa assume a figura da dona Morte como símbolo, retoma a imagem do *Cefeiro*, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2002) “exprime a evolução importante, o luto, a transformação dos seres e das coisas, a mudança...”. Nesse sentido, ao presentear a comadre Morte com seu dente de leite, Anita lhe entrega a grande transformação de sua existência, a morte de um período de sua vida e a busca por outro, que precisa nascer do fim e iniciar outro começo. Então, os ossos que recebia da Dona Morte, que representam os restos mortais de alguém, o que sobrou depois do fim, nada mais são do que a chance de um recomeço de ciclo, agora mais estruturado e com novas perspectivas.

Do mesmo jeito que a Morte chegou misteriosa e sem cerimônias, também se foi, ou seja, aconteceu a morte da Morte. Caiu da cadeira de tanto rir e seu corpo desmanchou-se em conchas que voaram com o vento. A Morte transformou a vida de Anita, como também a vida de Jomar, Maria Luísa, Felícia e Agnamor; chegou por meio da dor, do medo e da busca e partiu como grande propulsora de uma nova forma de vida.

Na obra *Bárbara debaixo da chuva*, a morte simbólica veio não para a personagem que morreu, mas para aquela que ficou. Em um primeiro momento da narrativa, Bárbara amargava um luto de algo que julgava nunca ter nascido para ela, a capacidade de aprender a ler e escrever e, em um segundo momento, o luto pela morte de um grande amigo, o Senhor Nedil.

O poder destruidor da morte simbólica para a protagonista manifestava-se na dor pela incapacidade e incompreensão, e pode simbolizar o aluno abandonado pelo sistema escolar seletivo, deficitário e desarticulado da vivência do ser humano, como nota-se em: “Bárbara queria sumir do mundo. Chegou perto, conferiu. Não adiantava, não sabia” (LACERDA, 2010, p.87) e em: “Os dias seguintes foram terríveis na escola. Bárbara se recusou a fazer qualquer tarefa – pra quê?” (LACERDA, 2010, p.87) e “A trouxa pesando, o caranguejo passando cada vez mais devagar, de lá pra cá, de cá pra lá” (LACERDA, 2010, p.92).

No entanto, a criança ao ser alimentada pelas histórias do Senhor Nedil, buscava dentro de si mesma a vida que poderia renascer e nutrir sua alma, mas foi no pesar da morte do amigo, que enfim conseguiu decifrar a vida. Essa reconstrução de vida a partir da morte foi o ponto crucial da narração, Bárbara amparada pela nova florada das amendoeiras, conseguiu viver e superar seu luto: “Foram as amendoeiras que deram coragem a Bárbara pra suportar uma dor que ela nem pensava que podia sentir, com a morte de seu Nedil” (LACERDA, 2010, p.98) e a chuva sua companheira a mãe, que a menina reencontrou a vida: “Doida de alegria, brincando na chuva como não conseguiria fazer desde que foi pra escola, a mão de Bárbara risca na chuva, o dedo vai escrevendo na tarde de chuva (...) Escrever, que prazer! A palavra tem um corpo, eu pego o corpo dela” (LACERDA, 2010, p.108).

Para encerrar este ciclo da morte simbólica, retomamos a análise de *Sortes de Villamor*. A protagonista Branca foi poupada da morte física na ocasião do naufrágio sofrido por sua família, porém foi profundamente afetada por uma morte simbólica, como pode-se notar em: “... chegou aqui com a alma meio fora do corpo, disputada ainda pelas profundezas, naquele naufrágio (...) tinha o corpo seco e salgado quando deixaram na porta de casa (...). Não dizia nada, muda, os olhos arregalados, o corpo mole caindo da mão da gente” (LACERDA, 2010, p.19). Pela descrição que Caim faz de Branca de Villamor, os sofrimentos pelos quais passou na viagem, o naufrágio e os abusos que sofreu posteriormente quando foi achada na praia, mataram a menina francesa que, junto da família, vinha para o Brasil em busca de um novo lar.

Essa morte de ordem simbólica levou sua protagonista a se descobrir como outra pessoa, estrangeira dela mesma, em terra estranha. “Branca de Villamor. Um outro nome para quem

tinha perdido os pais, perdido os bens, e não contava com nenhuma notícia da própria terra” (LACERDA, 2010, p.41).

Outra morte simbólica que perpassou narrativa foi a de Ismê Catureba. Antes de sua morte física, passou por grandes torturas na prisão e mesmo depois de ser libertada, nunca mais foi a mesma, como nota-se em: “(...) em poucos dias nossa mãe foi libertada e devolvida à casa em uma madrugada chuvosa. Chegou de tal forma machucada que acreditamos na sua morte breve” (LACERDA, 2010, p.101). No fragmento a seguir, a perspectiva desse fim torna-se ainda mais clara: “Os dias seguiram. Moída das torturas que havia sofrido, Ismê não conseguia arribar, apesar do carinho e desvelo de Beja, que tratava dela noite e dia. (...) A consciência de nossa mãe abatida fazia da gente planta sem sol” (LACERDA, 2010, p.102).

Ismê Catureba torna-se dessa maneira mais uma personagem que se integra ao grupo de imolados, dos que sofreram sacrifícios para a libertação de si mesmo ou de alguém, seja um povo, um lugar, uma família ou um ideal. Jomar, Maria Luísa, Agnamor e Ismê encontraram na morte um grande teste para resistência da vida. Chevalier e Gheerbrant (2002) salientam que o mistério da morte é tradicionalmente sentido como angustiante e figurado de modo assustador, porém, é a indicação da resistência máxima de um ser que teme a mudança e uma nova forma de existência. Nas obras que compõem este *corpus*, a morte afigura-se como um fim destinado a um recomeço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A MORTE COMO ELEMENTO TRANSFORMADOR

Nenhuma imagem mais embaciada que esta: balé da vida. Mas é sobre ela que me debruço a ler desvendamentos. (LACERDA, 1986, p.107)

Tratar da *morte* foi sempre uma tarefa insaciável para o homem, que a teme desde seus primórdios até a contemporaneidade. Inúmeros são os caminhos que levam o ser humano para essa discussão, entre eles há a Religião, a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia, a História, a Arte Plástica, a Música, o Cinema e, enfim, a Literatura.

Abordando algumas dessas reflexões, busquei resgatar ideias sobre o processo de finitude humana na concepção de Ernest Becker, que afirma que o medo da morte instala na mente humana um imenso terror. Apoia-se ele na filosofia kierkegaardiana, na psicanálise freudiana e de seus colaboradores – como Otto Rank – e para tratar desse tema inesgotável ainda insere algumas considerações da visão darwinista. Dentre outras afirmações, o autor destaca que o medo da morte e a sua negação, assim como a concepção do heroísmo, é uma das principais feridas do ser humano. Afirma que tais problemáticas podem ter sido geradas pela crise do heroísmo na Era Contemporânea e que uma possível negação da morte faz parte dessa constituição da cultura moderna.

Antecedendo Becker, a psiquiatra Elisabet Kübler Ross também corrobora a ideia de que as mudanças culturais e sociais podem influenciar o sentimento de medo pela chegada dessa etapa final da vida. Salienta que as mudanças sofridas pela sociedade podem ter contribuído para aumentar o temor que sentimos pela morte e que nosso inconsciente não aceita esse fenômeno quando se trata de nós mesmos. Diante desse fato, alega que a concebemos como um acontecimento medonho, desumano e solitário, fruto de uma ação maligna.

Em uma vertente mais histórica e sociológica, Phillippe Ariès trouxe-nos um estudo sobre esse fato que é inerente à vida, a morte, que perturba desde a mentalidade mais primitiva até a mais contemporânea. Recuperou a trajetória do conceito de *morte*, que remete aos primórdios da Idade Média, momento em que a morte era concebida como *domada*, embrenhou-se na perspectiva religiosa que influenciava fortemente a população e traçou o percurso desse “momento final”, que, enfim, muda de prisma e passa a ser internalizada como *selvagem*, *avassaladora*, *inesperada* e *medonha*. Todo esse percurso resgata a viagem humana pelo tempo,

pela visão que a sociedade tem do mundo e da vida e, conseqüentemente, da morte, indistintamente de classe financeira, prestígio social, idade ou gênero.

Aventurando-se no campo da sociologia, psicologia e da literatura, Ariès busca em textos literários, inscrições lapidárias, obras de arte e diários pessoais o alimento para integrar a concepção do ser humano em relação ao morrer, atentando para três vertentes que considera indissociáveis ao fenômeno do final da vida, que são: a defesa do homem social contra a natureza selvagem, a crença na sobrevivência e na existência do mal e, correlacionando essas concepções, a existência de uma relação entre a atitude do homem diante da morte e a sua consciência de individualidade.

Por fim, busquei conhecer uma visão distinta dos demais estudiosos já mencionados: a do sociólogo Allan Kellehear, que se insere em uma zona híbrida entre as ciências, a história cultural e a sociologia sobre a conduta do ser humano em relação à morte. Esse estudioso examina profundamente a história da humanidade, reconhece a Idade Média como ainda demasiadamente jovem para tratar de uma presença demasiadamente antiga e se propõe examinar os estudos antropológicos do homem da Idade da Pedra até a Era Cosmopolita. Para tanto, baseia-se em pesquisas que comprovam o início da consciência da mortalidade e percorre a trajetória do conceito até chegar à era globalizada, em que *morrer* se configura cada vez mais como um ato trágico, antissocial e vergonhoso.

Kellehear discorda das ideias de Ariès, Ross e Becker no sentido de que o “homem nega a morte”. Como se verifica em o “meu argumento é que nós não somos nem nunca fomos um povo negador da morte” (KELLEHEAR, 2016.p.120). Também discorda de que aspectos religiosos não influenciam na preparação e previsão da morte, afirmando: “descartar o poder criativo e literal das interpretações religiosas da morte é abrir mão do recurso mais óbvio e poderoso de que dispomos para explicar como obtivemos o que hoje temos na sociedade e na cultura” (KELLEHEAR,2016, p.122). Defende que encarar o ato de morrer é a chave para descobrir quem realmente somos, qual é nossa identidade, individualidade, comportamento pessoal e social diante da finitude da vida.

Não menos importante que tais estudos, porém sob outro viés, a literatura como arte constitui parte de uma antiga dialética lembrada por Candido: “Qual é a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (CANDIDO, 1995). Diante dessas reflexões, percebo que Nilma Gonçalves Lacerda por meio de seus textos literários pode alcançar algumas possíveis respostas que acontecem dentro e fora do texto, ou seja, perpassam as influências do meio assim como afetam o mesmo.

Este trabalho resultou de uma pesquisa realizada com a obra infantojuvenil de Nilma Gonçalves Lacerda e sua proposta foi a apresentação da ideia da *morte* como transformação para a vida das personagens, observando a perspectiva que a morte apresenta em suas narrativas destinadas ao público infantojuvenil. Diante da permanência da morte nos textos da autora, algumas questões levantadas inicialmente se fizeram essenciais, tais como: qual seria a perspectiva que a finitude da vida poderia oferecer? Que direção essa figuração percorreria? E, ainda, para que caminho levaria o leitor? Ao proporcionar a experiência do cessar da vida, a literatura infantojuvenil produzida por Nilma Gonçalves Lacerda teria a possibilidade de humanizar o homem, segundo as concepções de Candido?

Com o intuito de pensar em algumas respostas, as obras de Lacerda foram trazidas para este texto nas já mencionadas grades e contam em quase toda sua totalidade com a temática da *morte*, entre outros aspectos interessantes como: *a concepção da mulher, a estrutura escolar, o fazer literário, as intertextualidades*. No entanto, a finitude da vida ganha um valor de destaque em boa parte de suas composições e de forma mais direta e preponderante em seis narrativas.

Sua primeira publicação, *Manual de Tapeçaria* (1985) tece uma crítica irônica e corrosiva à escola brasileira, que juntamente ao poder político desconsidera o ser humano como parte constitutiva de seu aprendizado. A *morte*, nessa narrativa, manifesta-se como um elemento de grande transformação íntima da personagem professora, que diante do terrível fim da vida de Jomar, seu aluno-símbolo de todos os alunos desamparados pela sociedade, renasce na esperança de modificar uma sociedade injusta e cruel, usando como ponte a educação libertadora. Na mesma linha, outra configuração do findar de uma etapa e início de outra, foi a morte do marido que censurava a esposa por criar destemidamente uma hera. Essa planta devastou toda a casa, criando um território intensamente verde e irredutivelmente forte, calando de forma definitiva a voz masculina opressora e limitadora.

Em 1987 veio ao conhecimento do público *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo*, obra baseada no morrer por vontade, no findar da vida como uma opção viável para acabar com a angústia do viver. A protagonista, ao decidir dar dois tiros na cabeça, acionou seus passos para um caminhar reflexivo e intenso de uma família esfacelada pela falta de diálogo e aceitação. A morte de um membro da família veio transformar a vida daquelas pessoas que nunca haviam achado a chave para “abrir a porta do coração”. Essa chave foi entregue pelas mãos de Gabriel, o filho excepcional que sempre soube que o caminho para tal porta seria traçado por dois tiros “pássaros” e um voo “arcanjo” para o infinito. A morte, nessa narrativa, como preconizou Kellehear, veio como um autoconhecimento essencial à vida humana.

Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho, publicado em 1989, trouxe uma nova proposta de leitura: duas narrativas que se encontram no meio da obra, fundindo-se e completando-se em uma harmonia indissolúvel. A morte também faz sua marca nas histórias. Na primeira, *Viver é feito à mão*, apresentou-se como uma nova forma de viver para a personagem amiga de Alínquiça, a velha Felícia, que perdeu sua filha, mas que redescobriu uma forma de transformar o mundo para todos, por meio de flores e sonhos que alimentavam a alma. Já na segunda história, *Viver é risco em Vermelho*, Maria Joana D'arc recria uma nova vida, guiada pelos passos de uma amiga morta, Agnamor, que, mesmo tendo tido uma das mortes mais cruéis já registradas pela história – o envergamento e o emparedamento –, conseguiu descobrir o caminho para o amor e transformou seu terrível findar da vida terrena em um eterno viver de glória.

Em uma linha mais descontraída e com suave humor negro, *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, publicado em 2004, foi espaço para a morte se transfigurar em Dona Morte. Ao temer imensamente esse fenômeno, fato amplamente explorado por Becker, Anita, uma menina de oito anos se alia à Morte e ainda por cima se torna mais íntima dessa figura macabra ao convidá-la para ser sua comadre. Desse relacionamento, nascem momentos bem divertidos e descontraídos de café com bolinhos pela tarde e a descoberta de que essa horrenda concepção que temos da morte pode não ser tão hedionda assim. A Morte presenteava a criança com ossinhos colecionados de suas aventuras “mortais” e recebia de Anita seu mais precioso bem, fruto de passagem e transformação física e psicológica: seu dente de leite. Ou seja, o findar da infância e a entrada na juventude foram marcados pelo íntimo vínculo da criança e da Morte.

Bárbara Debaixo da Chuva, obra publicada em 2010, apresenta a morte como um recomeço, como uma transformação de vida para uma criança fadada ao fracasso escolar. Ao sentir dificuldades com o processo de alfabetização, Bárbara descobre por meio das histórias orais, contadas pelo Senhor Nedil e deixadas como herança para a criança, um meio de transmutar uma situação que a levava ao desânimo de estudar. Porém, só conseguiu internalizar e desvendar as ações das narrativas em sua vida, por meio do findar da vida do outro. Esse fenômeno impactou a criança e após um período de luto, suas reflexões afloraram como as miúdas flores das amendoeiras que tanto amava. A chuva veio coroar esse momento impactante da trajetória de Bárbara. A água como elemento simbólico de fecundação da terra também agiu sobre a menina, como uma fecundação das letras que já habitavam sua mente e perceberam a oportunidade de florir e se tornarem verbos.

Enfim, *Sortes de Villamor*, título também publicado em 2010, encerra, por hora, minha reflexão sobre a perspectiva da *morte* nas obras de Lacerda. Branca de Villamor, estrangeira

em terras brasileiras, encontrou-se com a morte em momentos relevantes de sua vida. Perdeu a família em um trágico naufrágio e durante muitos dias ficou entre a barreira tênue que liga o cessar e o renascer da vida. Ateve-se à última opção e carregou na alma a perda vital de sua identidade que a perseguia por terríveis pesadelos durante a noite. Sonhava com a morte levando novamente alguém que amava, sua mãe adotiva Ismê Catureba. O terror e a angústia de prever a morte reportam às ideias estudadas por Ariès em *O Homem diante da morte*. Segundo o autor, haveria em certos contextos um momento preparatório dos viventes para a atuação final. E, realmente, o sonho se fez real: Ismê Catureba se foi; primeiramente de modo simbólico, quando sua essência é desfigurada pelas terríveis torturas sofridas no cárcere, e, posteriormente, com a chegada fatal da morte biológica. Branca, diante desse acontecimento, sabe que de alguma forma se preparou para enfrentar a morte e fazer renascer a vida e os ideais da mãe do Brasil. Caim de Node, seu irmão adotivo, negro e narrador da história; Ismê Catureba, negra calundeira de raiz africana e Blanche de Villemour, formaram uma tríade de estrangeiros em busca de uma identidade e uma terra que pudesse os acolher como mãe, e a morte chegou para efetuar essa revelação. Ou seja, diante da morte, essas personagens internalizaram sua identidade de vida.

No que concerne ao poder da arte literária, acredito que, baseada nas ideias difundidas por Candido, é possível defender que a obra de Nilma Gonçalves Lacerda e as experiências literárias que proporciona têm grande potencial humanizador para seus leitores.

Ao negar e confirmar a morte, propor e denunciar a vida, apoiar o combate dos desfavorecidos e contribuir para o desenvolvimento da capacidade de pensar dialeticamente assunto tão perturbador como a morte, a obra de Lacerda está muito longe de certa literatura infantojuvenil apaziguante cumprindo seu poder formador, de acordo com as concepções de Candido: “Isto significa que ela [a literatura] tem papel formador de personalidade, mas não segundo convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade” (CANDIDO, 1995).

A obra infantojuvenil de um modo geral ainda é julgada como território de muitos riscos. O principal deles é a tentativa de alguns autores em “moldar”, num sentido limitador, a personalidade da criança, optando por elaborar um texto alimentado de boas intenções e conseqüentemente, trespassado por certa visão pedagógica e “politicamente correta”. Lacerda em alguns momentos até mantém algumas construções que poderiam ser consideradas algo modelares, como a presença constante de uma personagem anciã, constatada em *Viver é feito a mão*. *Viver é risco em Vermelho*, com Cosme, Felícia e Morgana; em *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, com Giordino, o jardineiro; em *Bárbara debaixo da chuva*, com Sr. Nedil em

Sortes de Villamor, com Ismê Catureba, que detêm conhecimento, experiência de vida e sabedoria. No entanto, em outros momentos, desconstrói plenamente esse risco. Na verdade ela apaga a linha maniqueísta frequentemente difundida no subsistema da literatura infantojuvenil, acabando por atender a uma necessidade vital do homem: a carência de somente viver:

(...) há conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, como uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (CANDIDO, 1995).

Pensar na morte e ter a experiência de viver sensações e sentimentos por ela suscitados talvez seja estar incrivelmente vivo. As palavras de Nilma Gonçalves Lacerda corroboram essa visão em entrevista exclusiva para esta pesquisa:

Dois leitores me revelam no inesperado de mim, alistando as obras em que a morte se apresenta, embora, como dizem, nem sempre como foco temático principal. Levei um susto, nunca pensei que andasse tanto de braço dado com a morte, ou ao menos que a tivesse ao pé de mim. Em vários livros, a morte está presente porque a vida também está lá. Natural, elementar. Em outros, a morte vem inesperada, assassinato, suicídio. Uso as palavras que tenho, coragem e clareza para dizer do desalento que colhe aqueles cujos seres amados cometem suicídio, e também para dizer que essa é uma opção viável. Vivemos em troca permanente com a morte, e isso também eu digo. Afinal, saber que vamos morrer nos incita a viver (LACERDA, 2018).

Em suma, as obras de Nilma Gonçalves Lacerda trazem a morte como questão imortal da trajetória da existência humana. A perspectiva desse fenômeno apresentada pela autora, volta-se totalmente para a “transformação”, ou seja, a morte é uma espécie de caminho para um outro tipo de vida, tanto para o morrente, quanto para quem continua vivo. Essa busca pela metamorfose de situações pode parecer lugar comum em alguns aspectos interpretativos, porém a autora conduz essa trajetória de mudanças com requinte peculiar no texto literário. Percebe-se que a prosa lacerdeana, organicamente enredada pela poesia, conduz o leitor a percorrer seus próprios caminhos, tomar suas próprias decisões, levantar suas próprias dúvidas, viver seus próprios vazios e sentir suas mais íntimas emoções e sensações mediadas por um profundo material artístico e humano: a literatura.

Enfim, o fenômeno da morte desperta curiosidade à Ciência, considerações contextuais à História, reflexões à Filosofia e inúmeras lacunas a serem preenchidas pela Literatura. Lacunas que são vividas como a vida, que ensinam como ela, num jogo de luzes e sombras, altos e baixos, como já disse com mestria Candido.

REFERÊNCIAS

Referências da autora

LACERDA, Nilma Gonçalves. **Manual de Tapeçaria**. Rio de Janeiro: Philobibliion-Fundação Rio, 1986.

_____. **Dois passos pássaros. E o voo arcanjo**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **Menino e Olhos: Flor**. Rio de Janeiro: Editora de Orientação Cultural, 1987.

_____. **As Fatias de Mundo**. Belo Horizonte: RHJ, 1997.

_____. **Fingimentos**. Rio de Janeiro: Editora Renavan, 2000.

_____. **Finalmente**. Rio de Janeiro: Editora de Orientação Cultural, 2000.

_____. **Fantasia**. Rio de Janeiro: Editora de Orientação Cultural, 2000.

_____. **Cartas do São Francisco**. Conversas com Rilke à beira do Rio. 3ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Estrela de Rabo e outras histórias doidas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Pena de Ganso**. São Paulo: DCL, 2005.

_____. **Bárbara debaixo da chuva**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.

_____. **Sortes de Villamor**. São Paulo: Scipione, 2010.

_____. **Um dente de leite, um saco de ossinhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Viver é feito à mão. Viver é risco em vermelho**. 4 ed. Curitiba: Positivo, 2013.

_____. **Água de Anil**. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

Referências teóricas

ABREU, M. **Cultura letrada: leitura e literatura**. São Paulo: UNESP, 2006.

AGUIAR, Vera Teixeira de. **A Formação do Leitor**. In.: CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias; PEREIRA, Rony Farto; ZANCHETTA, Juvenil. (org.) *Pedagogia Cidadã: Cadernos de Formação – Língua Portuguesa*. São Paulo: UNESP, Pró-Reitoria de Graduação, 2004. v.2

ARIÈS, Philippe. **O Homem diante da morte**. Tradução: RIBEIRO, Luiza. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982. v. I.

_____. **O Homem diante da morte**. Tradução: RIBEIRO, Luiza. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982. v. II.

BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Uma abordagem psicológica da finitude humana. Tradução: SILVA, Luiz Carlos do Nascimento. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. **A besta, instrumento do dragão, faz-se aclamar por toda terra.** Tradução de Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1984. 1409 p. Velho Testamento e Novo Testamento. 9 Apocalipse 13:8.

_____. **Eficácia do Evangelho manifestada na conversão de Paulo.** Tradução de Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1984. 1409 p. Velho Testamento e Novo Testamento. (1 Timóteo 1:15).

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega.** 26 ed. Petrópolis: Vozes, 2015. Vol.1

BRIER, Bob. **O assassinato de Tutancâmon: uma história verdadeira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. Trad. Vera Ribeiro.

BETTELHEIN, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** Tradução: CAETANO, Arlene. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CAMUS, Albert. **The Myth of Sisyphus.** New York: Penguin Books, 1979.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, São Paulo, SP, v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972

_____. **Direitos Humanos e Literatura.** In: FERSTER, A. C. R. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **O direito à literatura.** In: _____. Vários escritos. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Remate de Males.** Campinas: Unicamp, 1999.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D.; GOMES, P. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectivas, 2014.

CECCANTINI, João Luís. **Álbum de todos os matizes: O Meu Amigo Pintor**, de Lygia Bojunga Nunes. CECCANTINI, João Luís. PEREIRA, Rony Farto. (org.) **Narrativas Juvenis: Outros Modos de Ler.** São Paulo: Editora Unesp Assis, SP: ANEP, 2008.

_____. **Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997).** Assis, 2000. (tese de doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria.** Literatura e senso comum. 2 reimp. Tradução: MOURÃO, Cleonice. P.B; SANTIAGO, Consuelo F. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. **Narrativas Juvenis Brasileiras: em busca da especificidade do gênero.** (doutorado) Universidade Federal de Goiás – Faculdades de Letras, 2009.

DUARTE, Lia Cupertino. **A Morte** – Seu sentido e sua expressão em narrativas infantojuvenis. (mestrado) Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto, 1997.

_____. **Lobato humorista: a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato.** São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. **A literatura infantil no Brasil: origem, tendências e ensino.** In. Literatura Infanto juvenil. FERREIRA, Rony Márcio Cardoso (org.) Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2013.

ECO, Umberto. **Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates)

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** Tradução: SOUZA, Gilson Cesar Cardoso de. 20 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa.** Tradução: ANTUNES, Letizia Z.; LORENCINI, Álvaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam.** 23 ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

FREUD, Sigmund. **A interpretação de sonhos.** 1ª parte. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GORDON, Mary. **Joana D'Arc.** São Paulo: Objetiva, 2000.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura infantil.** Tradução: KNIPEL, Cid. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer.** Tradução: ARAÚJO, Luiz Antônio Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história e histórias.** 4 ed. São Paulo: Ática, 2003.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: Leitores & Leitura.** São Paulo: Moderna, 2001.

_____. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo.** São Paulo: Ática, 1993.

MORIN, Edgar. **A integração cultural.** Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo – I: neurose. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

PERROTI, Edmir. **O Texto Sedutor na Literatura Infantil.** São Paulo: Icone, 1986.

PENNAC, D. **Como um romance.** Tradução: WERNECK, Leny. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ZANCHETA, Juvenal. **Leituras de Narrativas Juvenis na Escola.** SOUZA, Renata Junqueira de. (Org.) **Caminhos para Formação do Leitor.** São Paulo: DLC, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do Livro, Fim dos Leitores?** São Paulo: Editora SENAC, 2001.

_____. **Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **Leitor e literatura infatojuvenil.** In. Literatura Infanto juvenil. FERREIRA, Rony Márcio Cardoso (org.) Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2013.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução: BERGAMINI, Angela. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSS, Elisabet Kubler. **Sobre a Morte e o Morrer**. Trad. Paulo Menezes. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SOUZA, Glória Pimentel Correia Botelho de. **A literatura infantojuvenil brasileira vai muito bem, obrigada!** São Paulo: DCL, 2006.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Tradução: MEIRA, Caio. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TURCHI, Maria Zaira. (Org.); SILVA, Vera Tietzmann (Org.). **Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006.

Referências de sites

ANITA. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/anita/> Acesso em: 20 de out. 2018.

BRAYNER, Sonia. **Uma Fábrica de Textos**. O Estado de São Paulo, Suplemento Cultura em 24 de novembro de 1990. Disponível em: <http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html> Acesso em: 20 out.2018.

DIAZ, Enrique Pérez. **Nilma Gonçalves Lacerda: la lecturahoy día es resistência**. La Jiribilla. Año XII, La Habana, Cuba. 754 – 14 de Noviembre al 18 de Diciembre del 2015. Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/nilma-goncalves-lacerda-la-lectura-hoy-dia-es-resistencia> Acesso em: 28 de nov. de 2018.

DUZI, Beatriz. **Era uma vez ... Uma relação de amor: o livro e eu**. Rio de Janeiro: Educar, ano 4- nº 23 – 2001. Disponível em: <http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html> Acesso em: 20 out.2018.

EMPAREDAMENTO. Disponível em: <http://mundotentacular.blogspot.com/2017/10/os-emparedados-uma-historia-de.html> Acesso em: 1 de out. de 2018.

GOMES, Renato Cordeiro. **A Flor da Terra: Uma Vitrine**. Revista Travessia, Santa Catarina, n. 22, 1991. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17179/15746>. Acesso em: 30 set. 2018.

GUERRA, Gutemberg. **Sortes de África, França e Bahia**. Fragmentos de Cultura, Goiânia, v.21, nº 7/9, p.541 – 543, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html> Acesso em: 20 out.2018.

LACERDA, Nilma Gonçalves. **Leituras à beira da pena – o que lê uma escritora para escrever**. Revista Retinas. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/linha-mestra/revistas/revista_01/ret_01.asp.html Acesso em: 27 de out.2018.

_____. **No ar que me falta.** Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2548/no-ar-que-me-falta>. Acesso em: 08 maio 2018.

PIRES, Julie de Araújo. **Os muitos passos da narrativa.** In: II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil, 2003, Campinas, 2003.

RENNHACK, Anna Maria de Oliveira. **Eu sou Aurora.** Jornal de Letras- nº 16 – Literatura Infantil, Março 2006. Disponível em: <<http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html>> Acesso em: 20 out.2018.

ESCRITOR **lê o quê para escrever?** Revista Retinas. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/linha-mestra/revistas/revista_01/ret_01.asp.html. Acesso em: 10 jan.2018.

RODRIGUES, Alex. **Autora comenta a importância de vencer o Prêmio Brasília de Literatura.** Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-04-18/autora-comenta-importancia-de-vencer-premio-brasilia-de-literatura>. Acesso em: 20 set.2018.

SANDRONI, Laura. **Histórias de avós para saciar a fome do espírito.** Rio de Janeiro: O Globo, 1º de agosto de 1998. Disponível em: <<http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html>> Acesso em: 20 out.2018.

_____. **Criação que respeita a inteligência dos jovens.** Globo, Prosa e Verso. 7 de abril de 2001. Disponível em: <<http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html>> Acesso em: 20 out.2018.

_____. **Confirmação do talento.** Rio de Janeiro: O Globo, Rio Show. 22 de dez. 1989. Disponível em: <<http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html>> Acesso em: 20 out.2018.

SANTA ANA, Cezar Augusto Rufino. **Em tantas – uma.** I Encontro de Leitura da Costa do Sol. São Pedro da Aldeia – RJ 25 a 27 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html>> Acesso em: 20 out.2018.

SILVEIRA, Ênio. **Grande escritora identificada.** Posfácio na 2ed. de Manual de Tapeçaria. Rio de Janeiro: Revan, 2000. Letras & Artes, ano 1- número 1 (Encarte do Jornal de Letras nº420, novembro 1986. Disponível em: <<http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html>> Acesso em: 20 out.2018.

WYLER, Vivian. **Um escritor entusiasma os críticos.** Jornal do Brasil no Caderno B. 29 de novembro de 1985. Disponível em: <<http://www.nilmalacerda.com.br/sobreaobra/escritorentusiasmaoscriticos.html>> Acesso em: 20 out.2018.

YASMIM. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/yasmin/>>. Acesso em: 1º out. 2018.

APÊNDICE A

A construção das *grades* apresentadas neste apêndice foram elaboradas baseadas no modelo criado por João Luis Cardoso Tápias Ceccantini em sua tese de doutorado.

As obras literárias de Nilma Gonçalves Lacerda foram lidas em quase toda sua totalidade, salvo *Um Homem Valente: fricções* por não ter sido encontrado após exaustivas pesquisas. Diante disso, das dezesseis obras literárias da autora, quinze são resgatadas pelas grades. A obra *Fatias de Mundo*, foi alvo de análise de uma das *grades* da supracitada tese; devido a esse motivo foi transcrita para este trabalho em sua forma original.

Após levantamento, leitura e pré análise estrutural das obras, dispostas em *grades* e que contam com vinte e cinco itens adaptados do modelo original e que apresentam os seguintes elementos: *obra, ano de 1ª edição; gênero; resumo da ficção; organização da narrativa; final da narrativa; personagens principais; personagens secundários; tempo histórico; duração da ação; espaço macro; espaço micro; voz; foco narrativo; linguagem; temática central; temas complementares; morte; mulher; ler, escrever e literatura; família; escola; outros; comentário crítico e prêmios recebidos*, busquei identificar uma temática constante por boa parte dos enredos.

Devido a isso, essa temática foi o critério de escolha para o escopo que faria parte da análise central. Como a *morte* se configura de modo explícito e implícito, objetivo ou metafórico, em boa parte dos livros, optei pelos textos narrativos longos em que essa perspectiva se elaborava de forma mais evidente.

O critério de apresentação das *grades* ocorreu por ordem das primeiras publicações no mercado.

1ª GRADE

MANUAL DE TAPEÇARIA

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Manual de Tapeçaria . Rio de Janeiro: Philobiblion- Fundação Rio, 1986.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1985
3	GÊNERO	Narrativa social e narrativa histórica
4	RESUMO DA FICÇÃO	A obra trata da história de uma inexperiente professora em seu início de carreira e um aluno chamado Jomar, retrato da criança brasileira, pobre e dependente da escola pública, fruto do sistema governamental e de ensino demasiadamente limitantes no Brasil, por volta da década de 80.

		<p>A professora representa sua categoria e o tipo de formação medíocre que esse grupo recebe, tão como sua consciência de que algo precisa ser mudado, mas não vê forma, apoio ou forças para executar tais mudanças. “Anos de estudo, a qualificação. Apta a: encontrar quarenta, cinquenta alunos assustados quem como será a nova professora? boa bonita de coração que se abre e chega? a sala exígua, raro, raro limpa, equipamento: zero menos dois = giz e quadro-negro, giz duro, riscante de vias que não se querem traçar, quadro com depressões, mossas, furos buracos, mesas/cadeiras quebradas, marcas a gilete/canivete: merda puta eu amo o júlio, o júlio ama a piranha da vera, julio ama vera, vera ama júlio, porra $3 \times 7 = 21$, $3 \times 8 = 24$, $3 \times 9 = 27$, $3 \times 10 = 30$, mas a tabuada não começa no $3 \times 1 = 3$ e o $3 \times 0 = 0$, inimaginável ensinar, fácil de compreender: zero é constante na vida deles...” (LACERDA, 1986, p.10).</p> <p>A obra é permeada por uma ironia corrosiva à elite dominante, ao poder político e ao direcionamento escolar. Percebe-se esse tom em vários momentos da narrativa. “É importante começar com parágrafo: porque assim as pessoas devidamente escolarizadas e que possuem conceitos completos e ordenados no percurso de cada coisa, localizem-se logo no escaninho das ideias: parágrafo: marca o início da exposição de uma ideia” (LACERDA, 1986, p.9). A crítica ao poder político em: “És uma heroína! Conseguiste nos campos de Itália, honrando o nome de nossa Pátria, a Comenda da Ordem do Mérito Militar, maior condecoração já concedida à Bandeira Brasileira. Temos orgulho de ti, porque representas o nosso querido Brasil” (LACERDA, 1986, p.79).</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	<p>A narrativa organiza-se em três grandes momentos, o primeiro titulado: <i>Manual de Tapeçaria</i>, existe uma espécie de apresentação do enredo. Figura-se a proposta, a personagem professora, o personagem aluno, Jomar, o ambiente e o contexto histórico social da narrativa. A proposta é contar uma história, comparada a um trabalho de tapeçaria, envolto nos processos que implicam o mesmo: “As tapeçarias, os bordados disso necessitam, não? Mas só sei mesmo é de coisas vividas, observadas, pressentidas, possíveis e sensíveis. Se constato tanto, adivinho mais. Terrível, portanto, o início: já encerra em si o fim e caminhar de um ponto a outro é destecer o tapete ou casaco e, da massa de fios tecidos, da estória contada nos pontos em cuidados contados, encontrar o motivo primeiro – o nó” (LACERDA, 1896, p.9).</p> <p>Podemos identificar a apresentação da personagem professora, sem nome, que representa alegoricamente as outras profissionais com a mesma formação, no seguinte fragmento: “Aprendi a ensinar a ler, escrever, contar, fazer as quatro operações, distinguir mamíferos de aves e répteis de batráquios e a saber os rios e serras e estados e capitais e regiões do Brasil” (LACERDA, 1986, p.11).</p>

	<p>A caracterização da personagem Jomar, tão como sua vida: “resolva, professora, este problema: se lá em casa somos dez crianças de 0 a onze, pai, mãe e avó doente, pai biscateiro, mãe lavadeira, dá como, professora? comida, quando, pra quem, de que jeito? quem vai à escola, não come em casa. e na hora da mãe na mesa, o pouco fubá, feijão - ... - o melhor é a gente sair de fininho, vagabundear, trazer na cabeça memória e gosto de merenda da escola, enquanto a barriga ronca, fecha, pequena. dói quando falta água e não tem merenda e a mãe não acredita. que jeito? vigiar bem à espreita, aguardar com jeito, assaltar a panela. mas fubá mexido não nega nunca. e o couro canta. sabe como? imagina?” (LACERDA, 1986, p.14).</p> <p>O ambiente em que a narrativa acontece seria o da escola pública e suas inúmeras deficiências: “A carência, falta de. Tudo. O rosto estendido para o beijo, a pele disposta ao afago, a cabeça aberta a martelo para. Descubro então que, prendendo a respiração, consigo aguentar o mau cheiro e que também é valiosa a ajuda fornecida por um leve fechar de olhos – a sujeira arde na vista. Finalmente, descubro que piolhos matam-se rápida e eficientemente com Pluritrat. Revelou-se esta valiosa aquisição de conhecimento, pois que , tão logo houve reunião dos pais, pude avisar às cinco mães presentes não ser necessário intoxicar os filhos com Neocid em pó ou, ainda queimar-lhe o couro cabeludo com querosene, quando havia epidemia na escola e só entrava quem as serventes , após minuciosa inspeção, considerasse apto: nem piolhos, nem lêndeas”(LACERDA, 1986, p.12).</p> <p>Outro ambiente paralelo é o da mulher que cultivava uma planta chamada hera. Um cultivo metafórico que entrelaça toda narrativa, associado ao enredar da teia da aranha e ao tecer da tapeçaria. Como podemos constatar, no seguinte fragmento: “caminhos tenho vários: pego a agulha e fio fio, motivo a motivo, armo a trama: ou pego o tapete e desteco: ou planto a hera e espero, seguindo a sua posse: ou vou à parede, seguir geografia de hera e...” (LACERDA, 1986, p.09).</p> <p>E o contexto histórico, retrata o Brasil no regime militar: “Mas os homens que se diziam donos do gigante foram contraindo dívidas, empenhando partes, toma um pé por tanto, toma um braço por um santo, outra perna por um canto, a barriga por um manto, e a cabeça por um quanto. E pronto: o gigante lá estava que estava e já não era mais de si” (LACERDA, 1986, p.22).</p> <p>O próximo momento chamado de <i>Sentinelas</i> e, entremeado aos parágrafos, encontram-se textos poéticos e exemplos de típicas lições escolares, como as listas, em forma de ditados. Como podemos observar no exemplo: “Em paciência e desencanto diariamente exercidos, ela recitava em voz de flauta, serpente mágica a dançar pela sala. Lição de objetos Número 1: horizonte; 2:vasto; Número 3: ideal;</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>4: inalcoçável; Número 5: esperança; 6: vã; Número 7: crença; 8: absurda; Número 9: igualdade; 10: impossível”(LACERDA, 1986, p.94).</p> <p><i>O documento e seu selo</i> é o último capítulo. Momento em que toda a exposição das possibilidades e impossibilidades para as tramas é revelada e a realidade dura se apresenta. Jomar cresce e torna-se um marginal, o que já era esperado pela professora, que por mais que desejasse que o menino tivesse um futuro melhor que o da sua família, sabia que o que a escola e a sociedade injusta e corrompida ofereciam não teria condições de ter.” convivi com muitos caras, participei das mesmas ideias. E fiz o meu caminho; meu? se eu soubesse dos fios, a torcedura deles. mas não pratiquei ato fatal, nunca deitei um cara no chão. me defendendo. marginal? o que é mesmo? (LACERDA, 1986, p.180). Essa parte da narrativa é altamente permeada por momentos simbólicos, sempre metaforizando o ato de tecer e enredar com o ato de escrever e viver. “Pontos para desenredo: manipule espúculos. É um jogo de ardis, mas as soluções são honestas” (LACERDA, 1986, p.135).</p> <p>Dentre as três já citadas partes, existem duas histórias paralelas, a primeira é a da mulher que cultivava heras, seu fascínio pelo emaranhado verde toma conta de seu espírito, casa e bairro. “Algum tempo e o espetáculo já era soberbo: vindo-se pelo bairro, espantava a sutil harmonia das casas enverdejantes: a hera agora cobria francamente. Quando os moradores se aperceberam do envolvimento, já estavam sem forças para reagir. Assim como os galhos e folhas fizeram a suas casas, também a mulher lhes fizera” (LACERDA, 1986, p.201).</p> <p>A segunda é a de um zelador de igreja, que se vê em perturbadora situação ao perceber que a imagem de Cristo estava rachando. Seu temor em perder o emprego e ser acusado de desleixo era enorme. “Ainda uma vez, o zelador se constrangeu, trancado no banheirinho de serviço, lavando suas roupas, pois não se contivera: sujara-se todo ao ver o Cristo em sua cera, rachaduras por todos os lados, mãos querendo se despregar da cruz, pés se libertando de pregos, olhos que se abriam” (LACERDA, 1986, p.164).</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	<p>Ao final da narrativa, encontramos a professora já madura, com alguns anos de magistério. Suas duras reflexões e vivências em sala de aula, diante de um sistema educacional tão antiquado e irreal, fizeram com que aceitasse o cargo de assessora do ministro, tinha bons planos para o futuro da escola brasileira. “Oferecer-lhes oportunidades de aperfeiçoamento, leituras, estudos. Mas em primeiro lugar: ouvir-lhes as vozes: ela mesma, com uma equipe pequena, ir às escolas: sentar, ouvir, anotar, trazer discutir refletir mudar transformar. Os alunos, dar-lhes</p>

		<p>corda: vê-los, ouvir-lhes as mágoas de uma escola que, ela sabe, nada tem de ideal” (LACERDA, 1986, p.174). Porém, termina despedida do cargo, suas perspectivas não condiziam com as do grande poder, suas propostas de uma nova metodologia não foram bem vistas. “Ela ainda não se refizera do mal-estar causado por aquela demissão inesperada, à traição mesmo. Sem um aviso, nenhum anúncio, súbito, ela em meio a seu trabalho, ouvindo e reunindo professores, começando a distribuir tarefas, coletando as informações dos desertados, o projeto saindo de suas mãos, ganhando linha no real” (LACERDA, 1986, p.203).</p> <p>Além da demissão da professora, a morte de Jomar, que acabou cometendo um crime mais grave, raptado e decidiu acabar com a própria vida (possivelmente com a ajuda da professora), ateando fogo ao seu corpo e ao barracão onde estava refugiado. Jomar sabia que, ao ser preso, seria torturado novamente e morreria lentamente para satisfazer o prazer cruel do poder e servir de exemplo para outros como ele. “Investigação as mais precisas foram feitas para solver o enigma do guerrilheiro auto-imolado as vésperas de ser apanhado” (LACERDA, 1986, p.224).</p> <p>Preferiu deixar de viver aquela vida medíocre, aquele caminho sem volta, aquele passado, presente e futuro sem esperanças, proporcionados pela sociedade: Podemos identificar essa opção no seguinte fragmento: “Os seus pés descalços, as mãos desviadas, os fios tomados, o enredado, o ferro nas mãos, o aço nos olhos. Agora devem a água que se foi do teu corpo, só fogo, o seco. Vou abrir sepultura pra você, mas primeiro te embalo em meus braços e no tempo que teu já não é mais, que teu já é de todo” (LACERDA, 1986, p.225).</p>
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	A professora e Jomar, seu aluno.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A diretora da escola, os outros alunos, a mulher que plantava hera e seu esposo, o zelador da igreja, o padre.
9	TEMPO HISTÓRICO	<p>A narrativa passa-se na por volta dos anos 70 e 80, momento em que o Brasil sofria consequências ditatoriais. “A Cerimônia: quadro: o general lavou de cabo a rabo de fio a pavio da cabeça aos pés o país em sangue: nos catres subterrâneos ou à luz do sol, Na guerra Mas: dia seguinte a luz do fotógrafo revela ao mundo: o general comunga – o Corpo e Sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo” (LACERDA, 1986, p.102).</p> <p>Observa-se também o momento histórico por algumas passagens, como: “Num tempo de criança qualquer, havia uma imagem soberana. Naquele tempo eram comuns uns rádios grandes,</p>

		medindo aproximadamente o tamanho de duas caixas de boneca que se pusessem uma em cima da outra” (LACERDA, 1986, p.52).
1 0	DURAÇÃO DA AÇÃO	Inicia-se com as primeiras experiências da professora em sua carreira profissional. E com uma sala de aula em que se encontrava Jomar, um menino repetente, pobre, desprovido de qualquer estrutura familiar, faminto e incompreendido pelo sistema escolar vigente no Brasil. Termina com Jomar já adulto, bandido, transgressor da ordem social, fruto daquela sociedade que o desempareceu e a sua conseqüente, morte precoce.
1 1	ESPAÇO MACRO	A narrativa ocorre no Brasil: “- ‘Independência ou morte!’ E que arrancou do chapéu as fitas que tinham as cores de Portugal e pronto: estávamos livres do Grande Pai” (LACERDA, 1986, p.11).
1 2	ESPAÇO MICRO	Uma escola brasileira de periferia do Rio de Janeiro: “A carência. Captada em foto dos quarenta, quarenta e dois, quarenta e oito rostos. Copyright garantidos para a terra brasileira, nos subúrbios do Rio nos vários todos os recantos da terra tão fértil e valorosa a qual: “Em se plantando, nela tudo dá” (LACERDA, 1986, p.12).
1 3	VOZ	Na narrativa, encontra-se uma voz muito interessante. O texto é narrado em 3ª pessoa do discurso, invadido pelo discurso indireto livre, em que a professora, aluno, diretora, zelador e outros interferem na fala do narrador. Porém, a voz que fala parece, muitas vezes, ser a voz da própria consciência da professora ou voz de cada cidadão indignado com as mazelas sociais, que sofre na pele, com as injustiças, que percebe as falhas no sistema político, educacional e religioso. Em alguns momentos, parece que essa voz da consciência fala com a narradora, que descobrimos feminina, podemos verificar no seguinte fragmento: “Ah, narradora, você não tem vergonha de escrever isso aí: aquele nome que começa com <i>pê</i> ?” (LACERDA, 1986, p.150). Muitas vezes essa voz aparece extremamente questionadora: “Relê a escritura, revê a fala, desmancha o bordado!?! Ou sucumbes como os outros, se não aceitas a História tramada, e informa teus alunos que virarão Pinóquio se não confessarem a fuga?” (LACERDA, 1986, p.150). Em vários momentos, bem irônica: “Mas acontece que a professora lia <i>Seleções</i> e ficava, por entrega consentida, habitando um mundo de receitas pré – formuladas e decálogos mágicos e interessantes personalidades inesquecíveis e uma pessoal e aterrorizante maneira de situar o conflito Bem X Mal ...” (LACERDA, 1986, p.68).
1 4	FOCO NARRATIVO	Foco narrativo em 3ª pessoa do discurso, o narrador conta a história da professora e de Jomar. “Ela e Jomar saíram, procurando um lugar onde aplacar a sede. No mutismo das perfeitas comunicações, ele lhe dizia “entendeu, professora? viu a lei? nós não somos um bando de animais à revelia sem chefe e sem governo” (LACERDA, 1986, p.147).

		<p>Apesar do foco narrativo trazer esse narrador ou narradora, como podemos notar em: “Ah, narradora, você não tem vergonha de escrever isso aí: aquele nome que começa com <i>pê</i>?” (LACERDA, 1986, p.150), temos também as intermediações de vários outros narradores. Isso acontece pelo uso do discurso indireto livre, como podemos verificar na fala da professora e Jomar num momento de diálogo: “Fracassei, Jomar. Lutei tanto e você, agora... um bandido, um marginal. mas não acho que você tenha fracassado. é o enredo professora, o enredo. a gente fez o mundo pior? não sei, não decidi” (LACERDA, 1986, p.179).</p> <p>Podemos notar que além do próprio contexto, a diferenciação entre a fala da professora em geral e do aluno, possuem uma diferença, a da primeira segue os padrões formais da língua, como o uso de letra maiúscula no início das frases, já a fala de Jomar, encontra-se livre desse formato padrão, principalmente no uso de letras maiúsculas no início de frase. Em outros momentos, o discurso indireto livre apresenta-se com um número maior de falas entremeadas: “... brincar de farei tudo o que seu mestre mandar, baixar a cabeça, porque o berro e o castigo foram injustos, foram injustos foram injustos, mas o garoto é uma peste, retardado mental, oito anos na primeira série e não sai daí, não aprende nada essa droga desse marmanjo, e ainda respondeu à outra professora e cuspiu no chão e disse da diretora: bruxa, velha coroca, e aí então: gabinete de costas para a parede duas horas aí em pé sem falar nada não merenda e vou chamar tua mãe: que mãe? Cala a boca, sem – vergonha, semente do diabo, sou a diretora DIRETORA entendeu? Viu, menina, se quiser ter moral é assim que se faz e aprende logo que eu não estou aqui para ensinar a vida inteira ...” (LACERDA, 1986, p.11).</p>
1 5	LINGUAGEM	<p>A linguagem utilizada na narrativa é de grande riqueza. A narradora usa de uma linguagem mais elaborada, formal e padrão da norma culta e, por vezes, atinge um grande requinte vocabular: “Às primeiras investidas, alguém teria ainda pensado em vedar-lhe o acesso. Não fora, evidentemente, um pensamento a galgar a concretude da ação. De outro modo, inexequível o assombro. Porquanto em dias de sol lancinante a reverberar em olhos incautos, sem milagre de anunciação, o verbo se fez carne...” (LACERDA, 1986, p.57).</p> <p>Em outros momentos, uma linguagem mais informal, com inserções de palavras inglesas, dando um tom de contemporaneidade ao texto: “... spokenenglishspokenenglishspokenenglishspokenenglishspoken english, fora isso e suas multinacionais (mas onde o <i>multi</i>, se só enxergo o <i>uni</i>?), mas fora isso e o chiclete e o cheeseburger e sua vocação para comer as próprias entranhas e retomar seu próprio vômito e os magníficos filmes de cowboy, saloon, bang – bang ...” (LACERDA, 1986, p.21).</p> <p>Mas a linguagem informal e por vezes até chula pode ser detectada na fala de alguns personagens, principalmente no vocabulário de Jomar.”... porra, que que tem isso a ver? o que</p>

		que é duque e conde? me disseram que isso acabou há muito tempo. merda!”(LACERDA, 1986, p.60).
1 6	TEMÁTICA CENTRAL	A temática central pauta-se na crítica ao sistema educacional brasileiro. Ensino que não prioriza o cotidiano do aluno, que não desperta o prazer em aprender, que está desvinculado da verdadeira realidade das pessoas carentes. “... porra, não gosto de sacanagem. eles vêm e te falam: ler escrever contar. pra quê? se você junta tudo isto e não dá igual a aprontar, você tá mas é fudido. que essa zona de mundo é mas é uma grande privada. mas ninguém vê isso e falamfalam. naquilo que chamam escola, falam muito. só que a língua é outra” (LACERDA, 1986, p. 26).
1 7	TEMAS COMPLEMENTAR ES	
1 8	MORTE	<p>A morte se faz presente na obra como consequência de um trajeto, do trajeto imposto a Jomar pela sociedade que o criou. “Agora o corpo renegado que ninguém quer traço com o avesso. A mulher, conhecimentos hábeis, logra fazer o enterro. Chega ao barraco urdido na imaginação. O cadáver, furtado às legalidades, era selo de aderir. Só as mãos e o rosto salvos. ‘Mas para que esse rosto incólume, as baratas lhe fazendo passeio?’”(LACERDA, 1986, p.224).</p> <p>Em um determinado momento acontece a relação intertextual com a própria morte de Cristo, a imolação daquele que paga os pecados do mundo, daquele que vem para servir de exemplo ao mundo. Como podemos notar em: “... guerrilheiro auto-imolado às vésperas de ser apanhad.” (LACERDA, 1986, p.224). Em outra passagem: “Corão tua cabeça, ponho guirlandas? rosas e madressilvas? Talho tua mortalha, ferida de agulha e tesoura”(LACERDA, 1986, p.225).</p> <p>A morte também é resgatada pela história mitológica grega. Como apresenta-se no fragmento: “Cloto atribui um fio a cada nascituro, Láquesis vai enrolando esse fio, e Átropos é quem o corta, em função da morte” (LACERDA, 1986, p.179).</p> <p>Esse mito é retomado em outros momentos na narrativa, até mesmo, quando a professora explica a Jomar sua desilusão em relação ao poder, que acaba impedindo as mudanças: “Aceitei o cargo porque tive, Jomar, tive a crença na mudança, mais ou menos pausada, programa para cinco anos. Agora, estou tão cheia que sou capaz de reunir meus fios num saco embolorado, carregar tudo e dar o rolo pra Átropos cortar” (LACERDA, 1986, p.184).</p> <p>Porém essa morte também se apresenta como um recomeço, quando a professora toma ao colo, o corpo queimado de Jomar, nota que em suas mãos intactas, havia um desenho. “Há limpeza, mas não assepsia no desenho que Eros governa” (LACERDA, 1986, p.226).</p> <p>A descrição do desenho deixado para ela, vislumbra-se da seguinte forma: “Os muitos jardins, claros, alvejam azulam encarnam o ambiente. O céu carrega seu honrado azul e é</p>

		indisfarçável água límpida em derramar incessante, nenhuma marca de pedra” (LACERDA, 1986, p.226). Ou seja, Jomar morreu carregando a esperança de dias melhores, de um país onde existe a verdadeira justiça. ”Sobre a fonte, a mulher que a tudo preside: não tem os olhos vendados, não carrega espada, só a balança, de leve oscilar” (LACERDA, 1986, p.226).
1 9	MULHER	<p>A obra foi escrita em um momento em que ainda a figura feminina não havia conquistado muitos direitos. Em relação às questões familiares, ainda era muito forte o regime patriarcal. A mulher devia ser prendada, boa dona de casa, costurando, fiando, tecendo, enfim, produzindo ornamentos para o lar. “...aceitara com passividade e até relativa alegria as aulas de tapeçaria que sua mãe lhe marcara, pois trabalhos manuais são habilidade necessária a uma moça, principalmente se ela estiver em idade casadoira” (LACERDA, 1986, p.64).</p> <p>A submissão da professora, que não apoia a greve realizada na escola, para cumprir uma vontade do marido: “- Mas meu marido disse para eu não aderir. Mandou que eu assinasse o ponto e fosse para sala de aula e recebesse qualquer aluno que aparecesse” (LACERDA, 1986, p.134).</p> <p>Outra crítica bem evidente à questão feminina é o fato de destinarem à mulher leituras consideradas mais amenas, receitas prontas para viver bem, textos literários que não trouxessem grandes questões para questionamentos ou de cunho filosófico, ou seja, a visão social da mulher apontava para um ser menor socialmente, desprovida de capacidade de reflexão e tomada de decisões. “Mas acontece que a professora lia <i>Seleções</i> e ficava, por entrega consentida, habitando um mundo de receitas pré-formuladas e decálogos mágicos e interessantes personalidades inesquecíveis e uma pessoal e aterrorizante maneira de situar o conflito Bem X Mal...” (LACERDA, 1986, p.68).</p>
2 0	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p>A obra toda é metalinguística, a narração é construída comparada a uma tapeçaria, cada tipo de ponto, nó ou desenho direciona-se à letra, ao enredo, ao traço que a palavra pode oferecer, realizando assim, a história da professora e Jomar, que representa a história de várias professores e alunos das escolas brasileiras. “Os fios: fiéis. No entanto é preciso eleger os que cosem a estória, passá-los em joeira fina: a costura visível, mas de boa cerzidura, que o tapete é de pisar e guarnecer” (LACERDA, 1986, p.123).</p> <p>A própria construção da história foi programada para atender uma demanda a de falar da séria crise educacional brasileira. “(O início: foi esse, Jomar! Haverá início determinado? Fim? Não sabemos ou sequer importa. Vale o nó. Preste atenção, Jomar, é o que procuramos.) (LACERDA, 1986, p.10).</p>
2 1	FAMÍLIA	<p>O tema família também é altamente discutido e criticado na obra. A própria constituição da típica família brasileira, de base patriarcal, em que prevalecem as decisões do marido.” – O que que tem teu marido com isso? Ele é professor? A luta é nossa! Você tem que aderir!</p>

		<p>- Mas, aí, a greve acaba e o meu casamento como é que fica? (Merda! Essas consciências presas ao umbigo!) (LACERDA, 1986, p.134).</p> <p>Revela também a desestruturação familiar da típica família pobre do Brasil, aquela desestruturada, em que os filhos nascem sem qualquer planejamento, a mãe trabalha exaustivamente para tentar mantê-los, o pai, muitas vezes, sem emprego abandona a casa, a falta de apego afetivo entre os pais e filhos, a frieza proporcionada pela fome e pobreza. Podemos observar no discurso de Jomar. “vai você na escola e te falam: pai mãe família respeitar os mais velhos. e se não te deram mais velhos, ou se deram são tão esmolambados... nem vale a pena” (LACERDA, 1986, p.26).</p> <p>Fica também evidente na fala da própria mãe de Jomar: “... o que a senhora quer? tenho cinco filhos, Jomar é o mais velho, o homem foi embora, eu sozinha não posso, então ele está por aí, trabalhando, não é doença não” (LACERDA, 1986, p.40).</p>
2 2	ESCOLA	<p>A instituição escolar é o foco principal dessa narrativa. A crítica à metodologia de ensino, à estrutura da escola brasileira e principalmente à ideologia que a escola impõe aos cidadãos é largamente discutida. Podemos observar em vários discursos, como: “Caminha a moça para o seu desabafo: eu sei, meu Deus, que não devia ser assim, mas eles dizem e mandam. Ensinar o hino nacional é importante, não é Senhor? É ou não é? Me dá um sinal, diz alguma coisa, preciso saber, escolher meus passos” (LACERDA, 1986, p.19).</p> <p>No discurso do aluno, que não compreende porque a escola é tão desvinculada da vida. “... João tinha 5 figurinhas perdeu 3 com quantas ficou? porra, que que eu tenho com isso? não sei quem é João e se soubesse dane-se azar o seu se perdeu as merdas das figurinhas. figurinhas! a gente ralando nas paredes merdas da vida e vem a professora falar de figurinhas de um João, que se foda! e que tome cuidado pra não perder as figurinhas, que eu se bobeio perco mas é a vida. ah professora, tão cheia de carinho, tão burra de tudo o que existe...” (LACERDA, 1986, p.27).</p> <p>Em muitas vezes, essa crítica se faz presente pela ironia das próprias lições, provas e redações impostos pela escola, em que percebemos nitidamente a voz do adulto, dominador, patriarcal e elitista e não a da criança, com espontaneidade e verdadeiro sentimento. “Eu estudo porque quero ser um homem de bem, um grande homem. Minha mãe diz que todo aquele que estuda vai ser um grande homem. Eu quero servir à minha pátria sendo valente, corajoso, valoroso e fiel” (LACERDA, 1986, p.31).</p>
2 3	OUTROS	<p>Como já mencionado, paralela à história da professora e Jomar, existe também a história do zelador da pequena capela, que se vê em uma difícil situação, a de ter que explicar ao padre o motivo de a imagem de Cristo estar rachando. Inicialmente, os fiéis e pároco local consideraram a hipótese de um milagre, e então: “Considerando-se que o pároco se reunira com o zelador e soube dos eventos anteriores; considerando-se que ele – pároco, dono</p>

		<p>da casa e vigário – reunira os outros padres da igreja e o pensamento de todos foi unânime; considerando-se ainda que o pároco deu um telefonema ao bispo e obtivera permissão para divulgar um possível – entenda-se bem, dissera o bispo: possível – milagre; o pároco houve por bem divulgar na missa dominical o provável milagre que se dera naquela basílica, escolhida por Deus em seus desígnios” (LACERDA, 1986, p.47). Depois de grande esforço da comunidade religiosa local em arrecadar fundos para reforma da imagem e cumprirem algumas obrigações religiosas, com intento de agradar a Deus, sentiram-se aliviados.</p> <p>Porém, a imagem apresentou novas rachaduras e o martírio do zelador continuou. “Era milagre ou alguém cometia sacrilégio na imagem? Teria que falar ao padre de sua descoberta: e o padre, acreditaria?” (LACERDA, 1986, p.164).</p> <p>Depois de algum tempo, a imagem também vertia água, o que voltou a apavorar o zelador. Ao final, descobriram que a imagem não era milagrosa, tão somente uma questão de química a ser resolvida. “O zelador, mariano por devoção, não entendia muito de química, por isso aceitou a explicação que lhe deram: que a massa do Cristo era velha, feita de arcaicos processos, então houvera uma liquefação” (LACERDA, 1986, p.227).</p> <p>E outra história paralela é a da mulher que cultivava hera. Seu fascínio pela planta era tão grande, que deixou sua casa ser tomada pela mesma, e até mesmo, eliminou de seu caminho o próprio marido, que havia podado a planta. “Atônito, buscou libertar-se, mas ela, destra e exata, empurrou-o para a parede, de encontro ao espaço aberto no tapete, colocou-o lá dentro, tramando a hera sobre ele, restituindo-a a seus espaços” (LACERDA, 1986, p.161).</p> <p>Depois de emparedar o próprio marido, buscou alastrar a hera para toda vizinhança e logo todas as casas foram tomadas pela planta, até que desaparecessem completamente. “Que artificios, que sortilégios se exerceram da noite para o dia e fizeram, raiada a aurora, só restar um veludoso tecido verde, verdadeiro charco de algas para os olhos? As casas, onde estavam? O que se tramara, no escuro? O assombro era tamanho que só uma adequada mudez o redimia” (LACERDA, 1986, p.203).</p> <p>A comparação do entrelaçar da hera com o ato de produzir tapeçaria, fiar teias metafóricas de aranha e escrever são constantes na narrativa.</p>
2 4	COMENTÁRIO CRÍTICO	<p>O texto <i>Manual de Tapeçaria</i> é densamente poético, por vezes, esse tom se dá de modo terno, porém crítico, como nos versos a seguir. “É pedir muito?</p> <p>Os versos que fiz: A vida: estradas rasgadas Barreiras amarelas Pelo mundo: e você vai Sem mandar avisar família Que os beijos perderam o sabor</p>

	<p>E despedida é apenas suturar laços. A única roupa sobre o corpo E uma nula vestimenta à alma Os pés recebendo o pó do rio seco Que um dia levara água Levará, no novo Tempo? Costurei com categute as saudades e esperanças De um dia voltar E amenizar a pobreza Na luta de um lápis e papel. Busco as armas? encontro?” (LACERDA, 1986, p.190).</p> <p>Por vezes, igualmente poético, porém com ironismo em relação ao poder e seu reflexo socialmente. “Era uma vez um gigante que dormia em berço esplêndido porque seu sono era de quatro séculos. Dormia assim tanto porque era muito melhor dormir que acordar para ver as multi-mutilações que se faziam sobre seu corpo” (LACERDA, 1986, p.20).</p> <p>Outras questões trazidas pela obra rompem o horizonte de expectativas do leitor que, em um determinado contexto, imagina a continuação de uma ideia, e sem avisos prévios, a narração é invadida pelos discursos indiretos livres bruscos e, por vezes, chocantes. “... ou dos quentes crepúsculos do Brasil cor-de-anil, porque tanto faz ela está morta mesmo, e agora? caga na mão e joga fora. Menino, quer ficar de castigo?” (LACERDA, 1986, p.21).</p> <p>As imersões metalinguísticas são demasiadamente ricas e simbólicas, principalmente as que se referem ao ato de tecer, apologia ao próprio título: <i>Manual de Tapeçaria</i>. “É, assim. Muito jeito. A linha, entrando na agulha, o resto é fácil. Basta estar atenta e saber que um ponto puxa o outro, que puxa o outro, que puxa o outro, que puxa...” (LACERDA, 1986, p.25).</p> <p>Tal metalinguagem se estabelece tanto na fala da narradora, como da professora e de Jomar, como podemos observar: “... tomando de um fio vou costurar a minha vida que ela está mas é toda expandongada. quem sabe consigo costurar alguma coisa, colocar uns remendos e melhorar essa droga um pouco. mas vou ter de dar muitos pontos e unir pedaços, farrapos de coisas, gentes, momentos...” (LACERDA, 1986, p.26).</p> <p>A narradora abre seus processos de criação em questionamentos com o próprio personagem. “Como, entretanto, dar a você, Jomar, a autenticidade que a narrativa exige? Pois se você é feito de fios tecidos em minha memória desde um tempo que se estende de há muito e alcança os ainda dias de hoje” (LACERDA, 1986, p.37).</p> <p>A narração também faz alusões a outras obras e autores da literatura universal em vários momentos, como Camões por exemplo:” ... talvez me estejam vedados engenho e arte. (LACERDA, 1986, p.37).</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		Essa voz crítica dentro do texto busca evidenciar a voz de cada brasileiro indignado, de cada professor que não pode ou até não sabe exercer seu verdadeiro papel. “Possuo, no real, a liberdade, esta liberdade: eleger meus elementos, alinhavar, costurar ou bordar meus discursos” (LACERDA, 1986, p.73).
2 5	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Menção Honrosa no Prêmio João-de-Barro 1998, da Prefeitura de Belo Horizonte, como parte do volume Caixa De Pandora. Menção Especial da União Brasileira de Escritores – UBE- Obra Inédita, 1998. Prêmio Rio de Literatura 1º lugar - Romance

2ª GRADE

DOIS PASSOS PÁSSAROS. E O VOO ARCANJO.

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Dois passos pássaros. E um voo arcanjo. Rio de Janeiro: Record, 1987.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1987
3	GÊNERO	Narrativa psicológica e social
4	RESUMO DA FICÇÃO	A narrativa trata do suicídio de Maria Luisa, mãe de dois filhos: Renata e Gabriel e esposa de Renato. O ponto inicial da obra é o próprio suicídio da mulher, dois tiros executados em uma manhã tranquila. Os pontos de vista narrativos são intercalados pelos filhos, marido e pela própria suicida e tratam de incomunicabilidade, solidão e interpretações diferentes de fatos da vida. Todos, de alguma forma, buscam entender o que levou Maria Luisa a buscar na morte um alívio ou fuga para seu sofrimento. Ao final, Renato, o pai, e Renata, a filha, descobrem que somente por meio da união e compreensão mútua, reconstruirão suas vidas.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é organizada em capítulos, titulados como horas. Porém, alguns deles subdividem-se em três partes, grafadas de modos distintos e separadas por traços. Percebe-se que cada parte é narrada pela mesma voz, porém, em momentos diferentes. A primeira traz relances do acontecimento principal, o suicídio da protagonista, a segunda um acontecimento da vida da personagem que narra e a terceira, muitas vezes, a menor, um parágrafo reflexivo, permeado por metáforas. Em outros capítulos, essa divisão é rompida, e aparecem parágrafos maiores, por vezes mais alicerçados por discurso direto e outras por poesias concretas, entremeadas aos parágrafos em prosa.
6	FINAL DA NARRATIVA	Ao final da narrativa, depois de tantas culpas e sofrimentos, Renato e Renata decidem aceitar de Gabriel, “um anjo”, como o próprio pai nomeava, a grande chave para

		libertação da angústia em que viviam. Gabriel, sempre incompreendido pelo pai e pela irmã, pela primeira vez, é considerado e ouvido. Juntos, os três, descobrem uma nova forma de viver e superar a morte da mãe.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Maria Luisa, Renato, Renata e Gabriel.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Alice, funcionária da casa, vizinhos.
9	TEMPO HISTÓRICO	Não há marcação determinada de tempo histórico. Percebe-se na narrativa que o tempo é mais contemporâneo, década de 70 ou 80, pois existem elementos que o identificam como: “...você, onde estava? Com as amiguinhas, os namorados, nas discotecas, danceterias, rodopiando sob as luzes que estonteiam!” (LACERDA, 1987, p.66). “...ele diz que precisa ganhar salário para sustentar a gente, pra pagar as minhas contas nas boutiques, pra...” (LACERDA, 1987, p.71). “Sucumbo, porém, e é o Valium 10 que vem em meu socorro” (LACERDA, 1987, p.71).
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	A duração da ação também é isenta de dados precisos. Observa-se que teve início com a morte de Maria Luisa e acaba com a reconstrução das relações familiares. Porém, entre esse acontecimento, há várias digressões das personagens protagonistas.
11	ESPAÇO MACRO	O espaço macro é de uma cidade grande, que possui danceterias e discotecas. “Com as amiguinhas, os namorados, nas discotecas, danceterias...” Apesar de não aparecer o nome da cidade, indícios na narrativa apontam ser Rio de Janeiro: “E botar a correntinha no pescoço dele quando a gente foi uma vez à floresta da Tijuca, na excursão do colégio” (LACERDA, 1987, p.93).
12	ESPAÇO MICRO	O espaço micro é a casa da família, lugar onde o suicídio aconteceu. “- Tira, tira aqueles azulejos do banheiro, tira! Tira tudo de lá senão eu não fico aqui nesta casa!” (LACERDA, 1987, p.73).
13	VOZ	O texto quase todo é narrado em primeira pessoa do discurso, em que esse eu quem fala alterna-se em vários momentos da obra. Em um primeiro momento, o personagem narrador é a Maria Luisa: “A história terminou... mas a imaginação corre solta. Diante do meu corpo caído ...” (LACERDA, 1987, p.21). Em outros momentos, a voz em primeira pessoa é a de Renata, a filha de Maria Luisa: “Eu me chamo Renata. Renata, de Renato. A mãe cansou de dizer: que me deu o nome porque o pai queria tanto continuar-se numa filha.” (LACERDA, 1987, p.68).

		<p>O filho Gabriel que, segundo as atribuições dos outros personagens da obra, é considerado uma criança especial: “Gabriel tem a espada e Gabriel tem mais olhos. Espada, mãe? Olhos. Olhos. Eu sei. Os olhos são para ver. Eu vejo muitas coisas. As coisas que eu vejo e ninguém vê” (p.49)</p> <p>E, finalmente, a voz de Renato, o pai: “A Renata me culpa. Me culpa. E que culpa tenho eu? Devo ter alguma, é certo. Devia ter percebido. Na certa houve algum sinal, algum...” (LACERDA, 1987, p.70).</p> <p>A narrativa toda é permeada de intercalados tipos de discurso, tem-se o direto com as falas das personagens, sem mediação de narrador: “- Que foi isso? - Você ouviu? Parece tiro!” (LACERDA, 1987, p.17).</p> <p>O indireto, narrado em terceira pessoa: “A mãe era. O pai era. O pai mais a mãe. A mãe mais o pai. Véu branco, vestido, festa” (LACERDA, 1987, p.49).</p> <p>E o indireto livre, quando uma personagem interfere na narrativa sem prévios anúncios: “Pégaso corre, corre. Navega, navega. O mar é brabo, mãe! Mas a terra também, meu filho. Olha o galope é brabo. Mãe, segura bem, viu?” (LACERDA, 1987, p.60, 61).</p>
14	FOCO NARRATIVO	<p>O foco narrativo está elaborado em primeira pessoa do discurso, momento em que percebemos as características de cada personagem pelo filtro de sua própria voz: seus anseios, medos, angústias e possíveis culpas.</p>
15	LINGUAGEM	<p>A linguagem é contemporânea, poetizada e por vezes coloquial, adequando-se ao perfil do narrador. Quando o menino especial Gabriel narra, notam-se as características do seu ponto de vista e sua forma peculiar de pensamento, por vezes fragmentado: “A mãe está uma lagarta. A mãe no casulo não dorme. A mãe fica fraca. Mas não fica feia, não” (LACERDA, 1987, p.66).</p> <p>Mais jovem e coloquial em alguns momentos: “- Barulhão, cara! Abaixa um pouco isso! - Ih, você tá de choque, hein? - Nada! Tá tão alto isso aí, a gente nem pode conversar. - Quem quer conversar? Vamos mexer o esqueleto, gata? - Abaixa, anda! Você tá controlando isso. - Pô, que chata, hein! Cê tá um saco” (LACERDA, 1987, p.74).</p> <p>E intensamente poetizada: “A rosa sobre a toalha branca era vermelha. Mas havia, junto a ela, todos os tons da aurora para dourar aquela dor. Enquanto fiapos de um sonho azul repousavam no pires chinês” (LACERDA, 1987, p.44).</p>
16	TEMÁTICA CENTRAL	<p>Morte por meio de suicídio e a busca de uma família para tentar entender a atitude da mãe.</p>

17	TEMAS COMPLEMENTARES	
18	MORTE	<p>Tema da morte focado no suicídio de Maria Luísa. A morte vem como uma escolha para a protagonista, já que a mesma, encontrava-se totalmente tomada por um sufocante desejo de fuga da realidade. “Essa... isso... doerá tanto. Mas eu não suporto mais, não aguento! Não posso, não posso! Esta dor, esta dor, o sufocar, não tenho saída, não tenho! Há quanto e quanto me persegue esse labirinto! Nasci dentro dele? Sou seu próprio centro voraz?” (LACERDA, 1987, p.21).</p> <p>A morte também se faz presente na difícil aceitação do pai, Renato, e da filha, Renata, diante do acontecimento suicida e a busca pela motivação que tenha levado Maria Luísa a tomar drástica decisão. Percebe-se isso na fala do pai: “E Renata me culpa. Me culpa. E que culpa tenho eu? Devo ter alguma, é certo. Devia ter percebido. Na certa houve algum sinal, algum... Estive cego?” (LACERDA, 1987, p.70).</p> <p>A fala da filha Renata também apresenta a busca pelo motivo ou o culpado da morte da mãe: “Não. A gente procurava um psiquiatra, ela dava jeito, curava ela, ela voltava, a gente vivia legal, nós três, quer dizer, nós quatro” (LACERDA, 1987, p.71).</p> <p>Observa-se também um pensamento oposto em relação à morte, com o ponto de vista do filho Gabriel: “A mãe desatou o casulo. Foi isso, vocês não entendem? A mãe estava no casulo. Tinha muito, muito tempo. Era hora certa de ela sair, virar borboleta” (LACERDA, 1987, p.66).</p>
19	MULHER	<p>A obra tem como foco a decisão de Maria Luísa em tirar a própria vida. Tem-se uma percepção da mulher ainda subjugada, não compreendida e de menos importância social, tanto no âmbito de decisões quanto no âmbito de trabalho e sustento da família. Tem-se essa perspectiva em alguns fragmentos como: “- Eu já previa, eu já previa. Aquele jeito tão calado. – Depois, né? Artista. Essa mania de pintar. Ficar trancada dias e dias. Só podia dar nisso” (LACERDA, 1987, p.17).</p> <p>“Acho que ela era meio maluca” (LACERDA, 1987, p.17).</p> <p>“- Mentira, Renata! Sua mãe era introvertida, falava pouco, dizia menos.” (LACERDA, 1987, p.65).</p>
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p>O ato metalinguístico do escrever se faz presente por toda narrativa, como em: “Traço meu horóscopo. Em papel verde onde borribo linhas brancas” (LACERDA, 1987, p.38). A composição textual aponta para construção de um texto com narrações diretas, indiretas e indiretas livres, tipos de narradores distintos, em primeira e terceira pessoa. A intertextualidade também se constrói por todo texto, como podemos notar a referência a poesia de Casimiro de Abreu: “E meus verdes anos” (LACERDA, 1987, p.36).</p>

		<p>Também faz referência a Drummond: “Sobre a mesa da sala, a grande, retangular, foi deixada a flor seca. Seca. Mas tinha sido flor” (LACERDA, 1987, p.28). A intertextualidade também se faz com a própria história de Jesus Cristo: “Não estou num horto, não é este o Jardim da Oliveira? Enquanto o homem no jardim tinha a escolha, a opção: ‘Não, não, vocês se enganaram. Nunca falei de reinos. Justiça? A justiça vem de César. Amor? É, é um belo stratagem””(LACERDA, 1987, p.22).</p> <p>Temos a referência também a uma famosa personagem literária mundial, Alice de Lewis Carol: “- Coelho branco, espere! Me ajude a lavar as rosas. Me ajude a tirar o sangue!- Rei, ô Rei, você não diz nada? Olhe só, a rainha me proíbe de lavar as rosas!- Alice, Alice, me salve!- Mas Alice é você!- Alice sou eu?- É. Estamos no espelho. - No espelho? Não é País da Maravilhas?- Não, menina! Você se enganou de história?”(LACERDA, 1987, p.45).</p>
21	FAMÍLIA	<p>A figuração da família, nesse enredo, evidencia uma típica família nuclear, composta de pai, mãe e filhos. Aparenta ser de classe média, em que o marido é o único provedor da casa: “- Pára de me acusar, Renata. Para! Porque se eu estava ocupado com minha carreira, você, onde estava?” (LACERDA, 1987, p.66).</p> <p>A filha, aparentemente não comprometida com a família, preocupada apenas com sua adolescência: “Mas não: Dr. Renato está muito preocupado com a carreira, o emprego, ele diz que precisa ganhar salário para sustentar a gente, pra pagar as minhas contas nas boutiques, pra... É, sempre pedi dinheiro a ele, pedi coisas!”(LACERDA, 1987, p.71).</p> <p>A mulher, sempre em casa, cuidando do filho especial. “E sua mãe: sozinha em casa, quem sabe com que dores se consumindo!”(LACERDA, 1987, p.66).</p> <p>E o filho, isento de culpas e papéis, julgado como um “doente mental”, sem função ou importância familiar ou social. “Enquanto isso, Gabriel ... Gabriel, só um anjo” (LACERDA, 1987, p.71).</p>
22	ESCOLA	
23	OUTROS	<p>Algo bem peculiar nesta narrativa é o fato de a autora elaborar um texto totalmente desconstruído das versões textuais mais tradicionais quanto a sua apresentação gráfica. A leitura não linear e a disposição dos elementos gráficos na página, propõem uma leitura virtualizante, atuando como produtores de sentido e de produção artística gráfica, como podemos notar em: “corremos o risco também dessa linha ceder.</p> <p style="text-align: right;">”</p> <p>(LACERDA, 1987, p.31). Este é apenas um pequeno exemplo dos jogos simbólicos entre palavras, disposições e imagens que Lacerda constrói em toda narrativa.</p>

24	COMENTÁRIO CRÍTICO	<p>Ao tratar de um tema tão polêmico como a morte, o texto literário corre alguns riscos, o de pré-julgar o acontecimento ou até mesmo determinar um ponto de vista, seja ele religioso, cultural ou histórico, muito mais ainda, pelo fato de esta morte ser apresentada como suicídio. Porém, nesta narrativa, Lacerda se desamarra de todas estas questões fechadas, expondo as próprias dúvidas cruciais da família, por que não da própria humanidade diante da morte, ou seja, por que Maria Luisa teria tirado a própria vida? Dúvidas que Nilma penetrou no corpo e alma de cada personagem, dúvidas que não apresentam respostas prontas e acabadas, mas sempre em construção. Dessa maneira, não existe uma história de respostas, mas sim, de perguntas e reflexões sobre diferentes pontos de vista da vida. “O que faz um corpo vertendo sangue e duas balas na manhã? A casa se divide, o tempo se esfacela, o espaço se fragmenta” (LACERDA, 1987, p.26).</p> <p>Há também uma crítica a própria estrutura familiar, a construção da visão ideal de família que a sociedade impõe. O homem provedor do lar, a mulher fonte de ternura e doçura e intensa dedicação à família, os filhos, exemplos de virtude. Isso é apresentado logo no início do texto, quando acontece o suicídio: “- Meu Deus! – Chama a polícia! – Chama o médico! – Médico não bota a mão em suicidado. – Quem sabe ela ainda está viva? – Vamos lá ajudar Renato. – Os filhos, coitados! – Ai, meu Deus, ela está morta! Morta! (...) – Eu já previa, eu já previa. Aquele jeito tão calado. – Depois né? Artista. Essa mania de pintar. Ficar trancada dias e dias. Só podia dar nisso. – Também filho excepcional, né? É dose. – E, no entanto, a outra filha, tão inteligente e bonita. Como é que se explica. – Ouvi dizer que o marido tem outra. Vai ver foi por isso. – Acho que ela era meio maluca” (LACERDA, 1987, p.17).</p>
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Prêmio Alfredo Machado Quintella, 1985 da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)- Seção Brasileira do Internacional Bord on Book for Young People (IBBY).

3ª GRADE

MENINO E OLHOS: FLOR

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Menino e Olhos: Flor . Rio de Janeiro: Editora de Orientação Cultural, 1987.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1987
3	GÊNERO	Narrativa poética
4	RESUMO DA FICÇÃO	<i>Menino e olhos: Flor</i> , narra em uma espécie de prosa poética, a amizade de um menino e um beija-flor. A conquista da confiança mútua e o estabelecimento de um

		<p>bem comum, fruto daquela amizade inusitada, levou complicidade ao relacionamento.</p> <p>Porém o menino percebeu que o mundo estava mudando. A devastação do meio ambiente estava levando plantas e animais à morte. Então resolveu ficar cego e não mais enxergar tanta tristeza e crueldade humana.</p> <p>No entanto, seu amigo pássaro, depois de tempo sem visitá-lo, pois estava acuado com o avanço desenfreado da cidade, veio lhe ver novamente e constatou o estado da cegueira e tristeza do amigo. Para ajudá-lo levou-o a um passeio ao vento em campo aberto. Depois de algum tempo, nos olhos do menino brotaram flores que lhe proporcionavam uma visão diferente do mundo, uma visão de poeta.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	<p>A narrativa foi elaborada por vezes em parágrafos convencionais e em outras, por meio de estrofes compostas por versos convencionais e concretos, em forma de telhados e ventos.</p> <p>“Ele foi: o menino, miúdo, se recolheu. Mas voltou: o menino, graúdo, se alvoroçou. Beija-flor: descobriu? Ela falou pro menino: Os olhos de enxergar tristeza podem também ver a alegria e esperar o futuro” (LACERDA, 1987, sem página).</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	<p>Ao final da narrativa, o menino pergunta ao beija-flor o motivo das pessoas lhe ouvirem agora e de antes, não terem nem mesmo prestado a atenção ao que dizia e o beija-flor lhe responde: “- Agora, menino, você é Poeta. Poetas mudam o mundo” (LACERDA, 1987, sem página).</p>
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	O menino e o beija-flor.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Os pais do menino e o médico que examinou os olhos dele.
9	TEMPO HISTÓRICO	<p>Não temos uma precisão de marcação de tempo histórico, porém pelo contexto, percebemos que se trata de uma época mais atual, em que a modernidade avança sobre a natureza.</p> <p>“E como vinham mais gente morar ali, derrubavam-se árvores, arrancavam-se plantas, para haver mais terreno livre para construção de grandes edifícios” (LACERDA, 1987, sem página).</p>
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	<p>A ação dura desde a infância do menino, até sua idade adulta.</p> <p>“Ele foi: o menino, miúdo, se recolheu. Mas voltou: o menino, graúdo, se alvoroçou” (LACERDA, 1987, sem página).</p>
11	ESPAÇO MACRO	O espaço não limita-se ao Brasil, mas ao Mundo.
12	ESPAÇO MICRO	A cidade do menino, não há um nome específico, pode simbolizar qualquer lugar.
13	VOZ	A voz narrativa é onisciente, proporcionando à narração uma visão mais global do sentimento do protagonista e dos

		personagens com quem interage. “O menino, na rua, protestou do ar tão raro e pesado: ninguém ouviu” (LACERDA, 1987, sem página).
14	FOCO NARRATIVO	O foco narrativo está na terceira pessoa do discurso, o narrador apresenta as cenas, os pensamentos e atitudes dos personagens. “O menino estonteou de vez. Pensou: - Vou falar e mostrar pra todo o mundo que isso está errado. Não pode, não pode ser” (LACERDA, sem página).
15	LINGUAGEM	A linguagem é simples e singela, por vezes até representa uma voz infantil que se manifesta: “Mas o menino, de tão alegre, foi ficando triste” (LACERDA, 1987, sem página).
16	TEMÁTICA CENTRAL	Preservação da natureza, união entre o ser humano e o animal pode resultar em conquistas positivas ao meio ambiente que a cada dia se encontra mais devastado pela ganância humana: “E as pessoas, com as mãos vazias, iam enchê-las com objetos. Era por isso também: com as mãos cheias de coisas, elas não podiam estender o braço para ninguém” (LACERDA, 1987, sem página).
17	TEMAS COMPLEMENTARES	
18	MORTE	A morte está presente da degradação ambiental, que um dia pode resultar na morte humana. “De que me serve uma casa sem árvores de flores rendadas, sem árvores de flores acesas, de que me serve uma rua já se ar, e a manhã sem canto de pássaro?” (LACERDA, 1987, sem página). A morte também foi elucidada de modo metafórico, quando o menino não suportou mais ver tanto descaso da humanidade em relação à natureza. “Com as mãos paradas no colo, menino fechou os olhos para não olhar uma festa só tristeza. Menino fechou os olhos...” (LACERDA, 1987, sem página).
19	MULHER	
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	O menino descobriu que por meio das palavras e do poder que elas exercem na humanidade, poderia transformar o mundo: “Menino se entusiasmou. E fez vários exercícios para experimentar sua fala. Escreveu de novo: “Crônicas da amizade de menino e beija-flor. Todo mundo leu a acreditou e se cultivaram, então muitas amizades de menino e beija-flor. Ele protestou do ar raro e pesado. Todo mundo ouviu e os homens lutaram para dar ao ar, de novo, o seu leve peso.

		<p>Ele reclamou de árvores cortadas: As pessoas compreenderam, Trataram de árvores feridas, plantaram novas onde outras já tinham morrido, (...)” (LACERDA, 1987, sem página). Em outros momentos, a narração faz intertextualidade com poesias de Carlos Drummond de Andrade, como em: “E, de comum acordo, de mãos dadas, os homens prepararam uma festa só folia” (LACERDA, 1987, sem página). “E, assim, ele foi ganhando uma fala especial, dizendo coisas belas e diferentes, de acordar os homens, de acalentar as crianças” (LACERDA, 1987, sem página).</p>
21	FAMÍLIA	
22	ESCOLA	
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	<p>Crítica severa à ignorância dos seres humanos, que não conseguem, muitas vezes, vislumbrar na natureza a fonte de vida. “Ficou tonto quando a mãe falou: -Tem que ser assim. As árvores dão muito trabalho. O chão está sempre sujo” (LACERDA, 1987, sem página).</p>
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	

4ª GRADE

VIVER É FEITO À MÃO. VIVER É RISCO EM VERMELHO.

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Viver é feito a mão. Viver é risco em vermelho. 4 ed. Curitiba: Positivo, 2013.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1989
3	GÊNERO	Narrativa social e psicológica
4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>A narração se baseia na história de Alínquiça e Maria Joana d’Arc, duas meninas que vivem em contextos diferentes, porém nutrem o mesmo desejo, de ser escritora. A primeira vive com a família em um bairro de classe média baixa, tem dois irmãos e divide com os mesmos, intensos momentos de brincadeiras e fantasias criadas por sua imaginação fértil. Sonha em ser escritora e elabora diversas histórias, parece ser leitora voraz de literatura. Nutria amizade com a velha Felícia, uma mulher “sábida” que plantava flores, hortaliças e “esperanças”.</p> <p>Alínquiça acreditava que a família não compreendia seus desejos e anseios e pensava na possibilidade de deixar seu lar.</p> <p>A segunda, trabalha em uma casa de família desde muito nova, provinda de um lar demasiadamente pobre, desenvolvia uma espécie de trabalho escravo, em troca de casa e comida, o pouco que recebia, ia direto para mãe. Sofria de maus tratos e imensas agressões verbais por</p>

		discriminação de cor e pela pobreza e depois de alguns anos, resolve ir embora e livrar-se daquela vida opressora e limitadora. Obrigada a viver só na vida, instala-se em um velho navio e conquista uma amizade inusitada com um fantasma que habita aquela embarcação, uma falecida escrava que diante da mais cruel tortura: ser envergada e ter seu sangue todo escoado, ainda é amarrada ao navio el Cacique para servir de exemplo a todos.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa possui uma organização que foge ao padrão dos textos típicos narrativos. Ela é dividida em duas partes. A primeira discorre sobre a história de Alínquiça e suas aventuras imaginárias e simplesmente não termina e sim desemboca em outra narrativa de trás para frente, ou seja, a história de Maria Joana d'Arc inicia-se no final do livro, na parte titulada <i>Viver é risco em vermelho</i> , que também termina entrelaçada à outra que veio primeiro, titulada <i>Viver é feito a mão</i> . Diante disso, acontece um encontro entre os textos no meio da obra, o que causa estranhamento ao leitor, que sem ser avisado, precisa elaborar outra estratégia de leitura.
6	FINAL DA NARRATIVA	O final de <i>Viver é feito à mão</i> termina com a história elaborada pela protagonista Alínquiça, sobre <i>Os filhos da Aurora</i> , uma narrativa metafórica que conta a história de Maíra e Marcelo. Descreve Maíra assim: “Maíra não é fada nem princesa. É menina. Vem no horizonte dos homens irmãos e na medida exata da crença no amanhã.” (LACERDA, 2013, p.84). A descrição de Marcelo, não é diferente, composta de uma intensa carga poética: “Marcelo não é cavaleiro nem São Jorge. É menino. Nasceu da alquimia de um amor antigo como o mundo e novo como um caderno em branco. Enredado em som e paz, veio do fundo de uma arca de tesouros, trazendo nas mãos lápis-aquarela para colorir os sonhos dos homens...” (LACERDA, 2013, p.84). Esta história termina com uma mensagem de esperança, no dia do casamento de Maíra e Marcelo: “No dia do casamento, os filhos de Aurora pedem aos homens que vistam Alegria e flores cor-de-ais, que balancem guizos nas mãos, afetos nos corações e tirem a esperança do baú dos desejos. Que o amanhã chegou.” (LACERDA, 2013, p.84). A segunda história, <i>Viver é risco em vermelho</i> termina com o mesmo título da história <i>Os filhos da Aurora</i> , porém trata da vida da velha Felícia, a plantadora de flores de vida e de pano, a sábia que pertencia as duas histórias, das duas meninas, fundidas em uma só, renunciando o futuro, o amanhã: “A velha Felícia espiou pela janela, chamou o Futuro, disse a ele que desse resposta aos meninos. O Futuro, por sua vez, passou a tarefa a Maria da Anunciação: - Só quem sofreu o passado pode anunciar futuro. (...) - É

		fácil. É só saber ler a Bandeira do amanhã. Está tudo escrito lá. Como ardiam de curiosidade, convidaram-se todos, então, a desdobrar o amanhã, saber, no certo e reto, quem vai colher esses frutos e espalhar pelos homens” (LACERDA, 2013, p.82).
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Alínquiça e Maria Joana d’Arc.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Da história de Alínquiça: o amigo imaginário Ângelo Sândalo Bernardino, seus irmãos, seus pais, sua avó, o tio Roscoff, a tia Vergília. Da história de Maria Joana d’Arc: seus pais, seus patrões, a professora Morgana, Agnamor a “envergada”, a cachorra Capitu, o cego Mirorós.
9	TEMPO HISTÓRICO	Não há uma marcação mais precisa de tempo, porém, pelo contexto das narrativas, percebe-se que ocorrem no momento histórico da própria publicação da obra, talvez um pouco antes, década de 70 e 80. Em <i>Viver é feito a mão</i> fica mais evidente as ideologias de uma determinada época, tão como a linguagem mais informal e moderna, como pode-se notar em: “Porque se Roscoff quer me roubar a poesia, Vergília quer me dar prendas domésticas. Vive rezando pra minha mãe o marrémarrédecí, me dando ofício de lavadeira, costureira, cozinheira, caseira. Argh! Tenho ganas de ser doceira e fazer pudim de Vergília, pastel de Vergília, rosquinhas de Vergilinha” (LACERDA, 2013, p.21). Em <i>Viver é risco em vermelho</i> a linguagem também é contemporânea, as referências de ideologia levam a perceber que o tempo histórico também não se distingue muito da primeira narrativa.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	As ações de ambas narrativas parecem durar alguns meses, não há uma demarcação precisa de tempo.
11	ESPAÇO MACRO	O macro espaço é o Brasil, em ambas as narrativas. Na primeira a referência à história remete ao macro espaço, como: “- Ah, desculpe, tia. É que estou estudando a história do Lampião, o Capitão Virgulino” (LACERDA, 2013, p.18). Na segunda história, também existem alusões históricas: “Cansei de ouvir isso: o ‘negro’ murmurando, sussurrando, gritando raras vezes, que a gente vive num país em que não há preconceito racial. Mas tentar me fazer conhecer o meu lugar, ah, tentavam, não há dúvida, tentavam” (LACERDA, 2013, p.29).
12	ESPAÇO MICRO	Na primeira narrativa, o micro espaço se limita a descrever apenas um bairro: “Não morávamos aqui, mas num apartamentinho de nada. Que tinha sacada, no entanto. E

		<p>umas escadas altas pra subir, que faziam tia Virgulina botar os bofes pra fora. E ali, na nossa rua, havia uma das melhores feiras do bairro” (LACERDA, 2013, p.18).</p> <p>Na segunda narrativa o micro espaço se amplia para o nome de uma cidade e alguns bairros: “Sempre há as casas da frente da Maré, em terreno firme. É a Nova Holanda, terra tirada do mar, o aterro do esgoto. Tem casas de alvenaria, o comércio, as igrejas (as valas são mais pra dentro)” (LACERDA, 2013, p.17).</p>
13	VOZ	<p>A voz narrativa da primeira história é a da protagonista Alínquica que filtra os acontecimentos sob o prisma do seu olhar: “Viajo para trás, misturo tempos, sou de agora e sou de ontem...” (LACERDA, 2013, p.12).</p> <p>A voz narrativa da segunda história é de Maria Joana d’Arc, que também filtra os acontecimentos delimitados a sua visão: “Meu nome são tantos riscos, nenhuma Estrada, mas uma chave, no entanto, já tenho: viver é risco em vermelho” (LACERDA, 2013, p.11).</p>
14	FOCO NARRATIVO	<p>O foco narrativo está em primeira pessoa do discurso, tanto em <i>Viver é feito a mão</i>, quanto <i>Viver é risco em vermelho</i>. Ou seja, o narrador é o protagonista que conta sua história.</p>
15	LINGUAGEM	<p>Na primeira narrativa, a linguagem apresenta-se mais informal, até coloquial, propiciando momentos de humor, como pode-se notar em: “Tirano é um terror, o tio Roscoff. Irmão de meu pai, é rabugento, ranzinza, neurastênico. Com mania de doença. Põe, todo dia, a língua pra fora, na frente do espelho, pra ver: tá grossa, tá fina, tá branca, tá preta, tá amarela, tá com gosma, tá sem gosma...” (LACERDA, 2013, p.11). Em outros momentos, apresenta-se bem enraizada no universo infantil e com marcas da oralidade: “Ah, ah, ah! Mil ahs! Não preciso mais fugir de casa! Deixa eu encontrar uma frase bem bonita pra pôr aqui, pra ficar... assim... muito impressionante: ‘Minha alma está espanada e lavada, polida e encerada’” (LACERDA, 2013, p.41).</p> <p>Na segunda narrativa, a linguagem foi elaborada de modo mais formal, poético, condizente com o próprio repertório e perfil da garota introspectiva e pobre, porém estudante dedicada e leitora voraz e apaixonada por literatura. “Os olhos falam, a boca pode calar. Escolhia e me davam: ganhei a história de Capitu, que me atraía aquilo de casmurro, sério; ganhei a história de Clara, a que era negra, foi seduzida pelo branco e se afogou na vergonha; ganhei a linda Cecília. E só os olhos diziam: ‘Obrigada, vou pagar a você. Um dia, cem por um’” (LACERDA, 2013, p.20).</p>
16	TEMÁTICA CENTRAL	<p>A temática central das duas histórias é a saga de duas garotas que buscavam construir sua própria história, tecer seus sonhos e desconstruir o destino que a sociedade queria impor. Pode-se comprovar na primeira narrativa. “A noite chega à madrugada. O cavaleiro Parsival lança uma renda-</p>

		<p>rede que responde o seu enigma. Não sei se ele consegue. O enigma que é meu, eu, escritora Alínquiça, já desvendei: que seu mito, Parsifal, não foi em vão. Alimentou minha infância, alimentou essa mente e me deu a chave que abre, sozinha, sete portas encantadas: a palavra é renda-rede” (LACERDA, 2013, p.71).</p> <p>Na segunda narrativa, Maria Joana d’Arc traça seu destino. “Fico ali, bem no meio da praça, chamo as pessoas para um banquete que quero dar a todos. O alimento é a palavra-pão. Leio o documento que fala de Agnamor, a Envergada. Leio com pausa e vagar. Lembro que o sangue da Envergada está na mesa de cada um e sobre ele se come e bebe.</p> <p>Quando acabo de falar – surge de onde essa pomba? – que pousa sobre os meus ombros e pesa, nossa! Como pesa. Não está ferida, antes leve e fagueira, mas ao se erguer de novo deixa pingos de sangue no chão. Faço sinal a Zé Grande e vamos, o rumo da pomba” (LACERDA, 2013, p.54).</p>
17	TEMAS COMPLEMENTARES	<p>Outro tema que também aparece de forma latente na obra, principalmente na segunda narrativa é a discriminação racial contra o negro em nosso país e a própria questão da escravidão como reflexo disso. Podemos perceber nas palavras do espírito de Agnamor: “Amanhã faz cento e oitenta anos que vergaram os meus ossos. Eu tinha vinte anos – vinte anos, Maria Joana D’Arc!- ao me dobrarem em duas. Daqui a uns tantos anos você passa o fogo pra mais alguém, ou não. Quem sabe terá acabado de vez a mácula que nos impingiram?” (LACERDA, 2013, p.52).</p>
18	MORTE	<p>A morte se configura como elemento transformador nas narrativas, em diferentes proporções. Em <i>Viver é feito a mão</i>, Alínquiça conta a história da velha Felícia, que plantava jardins e espalhava flores reais e de pano e bordados. Cultivava esperanças com sua alegria contagiante e remodelava o mundo com suas próprias mãos, uma espécie de fada, fiel cavaleira, bruxa com suas magias e grande sábia. Porém, intensificou ainda mais seu destino, após a morte de sua filha. “A velha Felícia era o que diz o nome – feliz como uma menina. Alimentava beija-flor na mão, tirava minhoca do chão. Pra quê? Para deitar às goelas escancaradas das bocas-de-leão. A velha Felícia teve uma filha: Felicidade. Viveu pouco, morreu jovem, mas havia, por toda a casa, muitos retratos seus” (LACERDA, 2013, p.57)</p> <p>O nome da protagonista, Alínquiça, remete a uma personagem da história egípcia, ou seja, há presença da questão da morte, já que o povo egípcio cultuava esse fenômeno e acreditava que a morte era uma passagem para outro mundo, passagem que envolvia uma série de rituais fúnebres, oferendas e objetos sagrados que seriam utilizados na trajetória do além túmulo.</p>

		<p>Em <i>Viver é risco em vermelho</i>, a protagonista Maria Joana d’Arc, ganha forças para modificar seu destino, após conhecer Agnamor, uma escrava morta que havia sido assassinada há mais de dois séculos, na época de escravidão. Por ser considerada uma escrava ousada e rebelde, não aceitar ser objeto sexual do patrão e recusar-se a pedir benção à patroa, foi torturada e morta. “Me botou em pé, amarrada a um pau e de cima dele vinha um outro, funcionando como roldana, descendo lento, controlado, sobre mim, me esmagando, me dobrando, curvando meus ossos ao meio.</p> <p>A toda hora, ela pedia pra eu pedir misericórdia, que ela parava. Mas eu quis aproveitar e morrer logo. Dizem que a senhora ficou tão louca com minha recusa que mal acabei de morrer me sangrou e com meu sangue regou a mesa em que comiam. A madeira chupou o sangue, ficou tinta de carne e exemplo. Sobre meu sangue iam comer e beber, foi a lenda que correu. Meu corpo, ela mandou juntar com poste, viga e roldana e empregar no Abutre dos Mares, navio da família, o negreiro que me transportou, o sepulcro que então me davam, para que meus ossos o sustentassem, não permitindo naufrágio” (LACERDA, 2013, p.27).</p> <p>Essa morte tão terrível foi superada pela própria morta, que ao receber o nome de Agnamor, uma junção de cordeiro e amor, assumiu seu sacrifício, morrer imolada, como em uma intertextualidade com a própria história de Cristo, o Salvador, que morreu para salvar o mundo dos pecados e renovar a vida e a fé na Terra. Como pode-se notar nas próprias palavras da falecida: “Sossegue, o tempo passou, aplacou minha dor. A selvageria de que falavam se foi, o cordeiro se consumiu. Sobrou o amor, esse amor que vira ação e me faz passar estandarte a você” (LACERDA, 2013, p.26).</p>
19	MULHER	<p>As narrativas deixam muito claro o papel de luta feminina para sair das amarras sociais.</p> <p>Na primeira narrativa, essa luta começa pelo próprio nome da protagonista, nome que indica heroísmo: Alínquiça, como a protagonista explica: “Eu me chamo Alínquiça*, nome de heroína egípcia de um livro que minha mãe lia quando estava grávida” (LACERDA, 2013, p.44). Vemos claramente a dificuldade da mulher em buscar e afirmar seu espaço na sociedade patriarcal.</p> <p>“- Menina de livro na mão é sonsa! -Menina da sua idade devia estar no tanque. Ou no fogão. Dá no mesmo. – Deixa de tanto ler e pensar, menina! Vai fazer coisa útil” (LACERDA, 2013, p.12).</p> <p>Ainda na primeira narrativa temos personagens femininas primordiais na vida da protagonista, como sua avó e a velha Felícia, jardineira de plantas e sonhos.</p>

		<p>Na segunda narrativa também percebemos a configuração da presença da mulher em várias situações, como também com o nome da protagonista. ““Eh, Maria Joana d’Arc’!, baratinei, fique mesmo sem saber. Sou Maria, falo selado pelo pai, tenho ofício de Joana, mulher que luta? E o D’Arc é destino de guerreira?” (LACERDA, 2013, p.11). Ainda nesta narrativa, outra relevante presença feminina é a de Morgana (nome de bruxa), uma professora que enxergou a protagonista como uma menina lutadora, com destino mais importante do que aquele que a sociedade lhe oferecia. Aquela que lhe abriu as portas para o mundo da literatura que alimentava sua alma. “Um livro. Meus olhos brilham, dizem aquilo que posso: ‘Pago a você, Morgana. Um dia, cem por um.’ O risco é de Castro Alves. Ela avisa. ‘É só um bocado de pão pra teu espírito” (LACERDA, 2013, p.34).</p>
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p>A literatura e suas implicações estão por toda a obra, ambas histórias tratam do ler, escrever e literatura de forma bem intensa. As duas protagonistas são também autoras de pequenos textos inseridos nas narrativas e desejam ser escritoras quando crescerem. As referências literárias são abundantes em <i>Viver é feito a mão</i>, como podemos verificar referências às narrativas infantis, em: “Agora, Pinóquia eu não quero ser, não” (LACERDA, 2013, p.32). Ou ainda uma alusão aos <i>Lusíadas</i>: “O Cabo da Boa Esperança está difícil de passar. O gigante Monomonstro espreita a nossa frágil embarcação...” (LACERDA, 2013, p.65). As histórias medievais: “É nosso fiel escudeiro...que nome ele tem? – É...é... é Parsifal. – Ah, Parsifal não. Parsifal sou eu. Ele é um cavaleiro invencível. – Artur pode?” (LACERDA, 2013, p.65).</p> <p>Em <i>Viver é risco em vermelho</i> percebemos as referências literárias também abundantes, como: “Os olhos falam, a boca pode calar. Escolhia e me davam: ganhei a história de Capitu, que me atraía aquilo de casmurro, sério; ganhei a história de Clara, a que era negra, foi seduzida pelo branco e se afogou na vergonha; ganhei a linda Cecília. E só os olhas diziam: ‘Obrigada, vou pagar a você. Um dia, cento por um” (LACERDA, 2013, p.20).</p> <p>Outras referências à literatura também se fazem muito presentes nas narrativas, como na primeira história, quando Alínquiza ficava de castigo, logo procurava viajar na escrita: “E rendo, rendeira, as pontas de uma história... Peço lápis e papel e, continuando no castigo, escrevo, escrevo...”(LACERDA, 2013, p.13).</p> <p>Na segunda história, quando Maria Joana D’arc vendia balas nas ruas da cidade e se deparava com alguma livraria: “As livrarias me atraíram logo. Assim que vi uma, paralisei. Olhei toda a vitrina, os livros enfileirados, as capas lindas, lindas” (LACERDA, 2013, p.20).</p>

		<p>Pecebemos também a força que o poder do literário pode agregar ao ser humano nas palavras de Maria Joana D'arc: “- Os livros, Ivonete, me dão viagens pra muitos lugares, formas de viver que ainda não conheço e alcanço por meio das letras. A gente só tem uma vida, não é? Pois é, os livros nos fazem ter as mil vidas que de outra maneira não poderíamos viver. Trazem desenhos vindos do passado ou do futuro, ideias pro mundo novo que precisamos criar” (LACERDA, 2013, p.37).</p>
21	FAMÍLIA	<p>Em <i>Viver é feito a mão</i>, a protagonista Alínquiça tem uma família típica padrão, com pai, mãe e irmãos, esses últimos eram verdadeiros companheiros das brincadeiras da infância, das aventuras provindas da imaginação: “...o tio Roscoffs termina velhinha boazinha enrugadinha de frio usando touquinha, minha e vestidinho preto cheio de rendinha branca. É irresistível: rio, rio, rio. Chamo meus irmãos e cada um ri por sua vez” (LACERDA, 2013, p.13). Agregados à família imediata, existiam as lendárias figuras do rabugento tio Roscoff (apelido dado pela menina) e a tia Vergília, ou seja, apelidada de Virgulina por ser uma “autêntica generala”. Porém, Alínquiça acreditava que sua família não a entendia, que seus pais queriam obedecer às regras e normas sociais de uma típica sociedade machista e patriarcal. Podemos perceber isso na fala da tia Vergília: “- Desatenta essa sua menina, hein, minha sobrinha? Eu me lembro bem: você, com a idade dela, era já uma excelente doninha de casa e não quebrava nada, nem um farelinho!” (LACERDA, 2013, p.32).</p> <p>Em <i>Viver é risco em vermelho</i>, Maria Joana d’Arc foi levada pela família para uma casa onde iria trabalhar. Sua família era muito pobre e desejava que a menina ficasse aos cuidados dos patrões, que não passasse fome ou frio. Porém, ao tentar isentá-la de alguns males, a família acabou entregando-a à humilhação, ao sofrimento, ao medo, à dor e à solidão, tudo por conta da grande miséria, como podemos notar em: “Dos sete aos doze anos fui criada em casa de madame, aquele papo de que vai criar como filha, sabe? É. De bom só me deram mesmo a escola – era o mínimo pra disfarçar, não?” (LACERDA, 2013, p.12).</p>
22	ESCOLA	<p>Nas narrativas a escola brasileira é, muitas vezes, criticada, o próprio ato de estudar, principalmente para mulheres, era visto como algo perigoso e ameaçador. Mais uma vez, podemos perceber isso pelas palavras da tia avó de Alínquiça: “- Meu pai sempre dizia que mulher na escola muito tempo não dava bom resultado” (LACERDA, 2013, p.25).</p> <p>Na segunda narrativa, percebemos o desprestígio da escola na fala de uma professora, a Morgana, que apesar de viver para a educação, era consciente e limitante horizonte proporcionado pelo ensino no Brasil. “- A escola não vai te</p>

		<p>ajudar muito. Não nessa tarefa. – Mas eu preciso saber muito mais coisas. Quando saí da casa dos patrões estava terminando o fundamental. – Não é a escola que vai dar aquilo de que você precisa. – A senhora está na escola. – É. Estou. Trabalho para desmontar essa escola que está aí” (LACERDA, 2013, p.35).</p> <p>Percebemos a crítica nas reflexões da narradora: “Os meninos têm escola. Têm. Primeiro ano, há cinco anos. Eles não sabem, mas são retardados, uns imbecis que não aprendem nada mesmo, não saem do primeiro ano, ainda que os anos passem. Em compensação, têm pouco tempo pra continuar com a burrice: com catorze anos vão sair da escola” (LACERDA, 2013, p.53).</p>
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	<p>A obra <i>Viver é feito a mão. Viver é risco em vermelho</i>, por entre a construção de rendas feitas a mão, da primeira narrativa e riscos rasgados e profundos como chagas, da segunda história, constroem um todo que evidencia uma intensa crítica social. Crítica às desigualdades sociais, à escravidão alimentada por muitos anos no Brasil, à educação decadente brasileira e que serve aos propósitos do poder e não como alimento ao espírito humano, crítica à privação ao direito de sonhar, de ler, de fruir literatura, vivem nas palavras de nossas heroínas protagonistas. Como na fala de Alíquiça: “Por que se Roscoff quer me roubar a poesia...”(LACERDA, 2013, p.21), ou seja, a protagonista de <i>Viver é feito à mão</i>, deseja tecer a renda seu próprio destino, mas ao mesmo tempo, precisa desvencilhar-se desse enredamento, dessa teia construída pela sociedade e para sociedade e quer, simplesmente, viver e escrever sua história, seguir seus desejos e conquistar suas vitórias. Para isso, algumas personagens simbólicas perpassam pelas narrativas e preenchem suas lacunas de pontos feitos à mão, como a figura de Cosme, o sábio jardineiro, aprendiz da também sábia velha Felícia, cheia de felicidade, de Yasmim a menina artista que elabora suas próprias acrobacias, livres no ar, livres de amarras e construções pré-estabelecidas. Fortalecida com esses elementos, Alíquiça busca montar seu negócio: “Com o comércio de Yasmim e a indústria de Cosme, mais o meu engenho naturalmente, vou abrir meu negócio” (LACERDA, 2013, p.40).</p> <p>Com Maria Joana D’Arc não é diferente, com seus parceiros de vida e “morte”: Agnamor, a escrava morta e “fada” que trouxe do mundo dos mortos os segredos e presentes do universo; Morgana, a professora bruxa, maga que dá a palavra pão a quem tem fome, com Mirorós, o cego que enxerga melhor que todos o mundo, também quer construir seu próprio negócio: “Chegará o dia em que venderei pão pras almas?” (LACERDA, 2013, p.39). E</p>

		<p>ainda: “- Quero ser escritora, Mirorós. Aí, vou mostrar o jeito que tem o avesso” (LACERDA, 2013, p.42).</p> <p>Emaranhado as simbologias, construções imaginárias, amigos e fado invisível, cavaleiros medievais corajosos, caleidescópios divertidos, parentes inconvenientes, amigos incríveis, sábios conselheiros e muita literatura, Alínquiça encontra a si mesma e seu próprio destino será construído pelas suas delicadas mãos, como <i>Viver é feito à mão</i>.</p> <p>Emaranhado as simbologias como túnel, vitral, favela, pobreza, uma morta imolada cheia de “presentes”, um cego que tudo vê, uns vigaristas querendo sua ruína, uma cachorra com olhar oblíquo chamada Capitu, uma mestra bruxa com alguns segredos, Maria Joana D’Arc encontra-se também, porém encontra seu próprio eu construído na grande vala-chaga de dores e amarguras de um povo, de uma história, de uma vida em que Viver é risco em vermelho.</p>
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Altamente Recomendável para Jovem – FNLIJ.

5ª GRADE- MODELO ORIGINAL

AS FATIAS DE MUNDO- grade de João Luís Cardoso Tápías

Ceccantini

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. As Fatias do Mundo . Belo Horizonte: RHJ, 1997.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1997
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: narrativa de memórias. Narrativa de aventuras: narrativa folclórica ou popular, narrativa fantástica. Narrativa social Narrativa de contos
4	RESUMO DA FICÇÃO	Um menino de classe média está em seu apartamento, numa cidade grande, na hora do lanche de um dia qualquer, com sua mãe e um grupo de amigo que a visitam. Enquanto o menino, com fome, vai tentando convencer a mãe a preparar seu lanche, os adultos, conversando casualmente, rememoram, cada qual, uma pessoa marcante que teria sido, em sua infância, um grande contador de histórias e relembram um pouco da magia do que era contado por esses narradores. Cinco narradores são evocados pelos adultos, cada um deles associado a uma tradição narrativa – a africana, a portuguesa, a nordestina (de fundo medieval), a da História do Brasil e a indígena. No capítulo final, é o protagonista quem se expõe como narrador e herói de uma história muito particular e contemporânea.

5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	Estrutura simples, linear, cronológica, em que, a uma narrativa central – a do garoto que procura convencer a mãe a fazer um lanche – se ligam cinco outras narrativas, num encadeamento de histórias autônomas apresentadas em sequência, configurando cada uma um capítulo.
6	FINAL DA NARRATIVA	Final aberto, a meio caminho entre a ficção realista e a fantástica, capaz de pontuar de incertezas o horizonte do leitor e causar intenso e poético estranhamento, em oposição ao desenvolvimento da narrativa de até então.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	- Da narrativa central: o “herói”, um garoto de 10 anos; Ana, sua mãe, provavelmente uma antropóloga. - Dos contos: A velha Cacilda, cozinheira da infância de Nico, neta de escravos; Vó Carolina, certamente portuguesa, avó de Tereza; Jerusa do Norte, a empregada de Ronaldo; o velho Guerra, avô de Daniel, filho de uma amiga de Ana e amigo do protagonista; Pichuvy Cintia Larga, jovem cacique da tribo pesquisada por Ana quando solteira.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Os amigos de Ana: Nico, Teresa, Ronaldo e Regina, que é provavelmente a mãe de Daniel, narradora de uma das histórias.
9	TEMPO HISTÓRICO	A narrativa é ambientada num tempo recente, dado inferido, por exemplo, pelas referências aos sanduíches do tipo McDonald’s, que a mãe prepara para o narrador, ou aos videogames com os quais ele gosta de jogar.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	Uma tarde e/ou noite.
11	ESPAÇO MACRO	- Da narrativa central: uma grande cidade. - Dos contos: o espaço dos narradores é caracterizado sempre em oposição ao espaço propriamente urbano, ainda que segundo diferentes matizes – espaço interiorano, rural, subúrbio, floresta; o espaço das histórias é variado – espaços míticos, fantásticos, históricos, etc.
12	ESPAÇO MICRO	- Da narrativa central: o apartamento do protagonista – a sala, a cozinha e, no final da narrativa, o quarto do “herói”. - Dos contos: o espaço dos narradores varia- é a cozinha, com sua mesa de madeira que “é o centro do mundo”, no caso da velha Cacilda; as proximidades da cadeira de balanço da Vó Carolina; o “quintal suburbano”, debaixo do abacateiro, no caso de Jerusa do Norte; debaixo do pé de manga, próximo às outras árvores frutíferas, e a sala, no caso do velho Guerra; a aldeia dos Cinta Larga, no caso de Pichuvy.
13	VOZ	- A voz da narrativa central é a do garoto, o “herói”, protagonista da história. - Cada um dos capítulos (exceção do primeiro e do último capítulo, narrados pelo “herói”) tem por narrador um dos adultos da reunião: Nico, Teresa, Ronaldo, Regina e Ana.

		No conjunto, a predominância é do discurso indireto, embora se façam presentes aqui e ali alguns diálogos.
14	FOCO NARRATIVO	<p>- Da narrativa central: o ponto de vista assumido é o do garoto, que apresenta a situação vivida, sua mãe e as demais personagens de um ângulo bastante subjetivo, numa visão essencialmente limitada da matéria narrada; o leitor é levado a ir acompanhando o desenrolar dos acontecimentos junto com o “herói”, até o capítulo final, onde, com o monólogo interior do protagonista, se tem acesso a seus processos mentais segundo uma visão ainda mais interna.</p> <p>- Dos contos: cada um dos narradores acaba por apresentar, nas suas reminiscências, os contadores de “causos” a partir de uma visão própria que enfatiza mais ou menos objetivo; no entanto, não se pode afirmar que cheguem a se articular cinco pontos de vistas radicalmente distintos e facilmente perceptíveis nas diferenças entre si. Isto, talvez, pela brevidade das narrativas. Deve-se sublinhar que o uso do presente e do gerúndio caracteriza particularmente o modo de narrar da narrativa central, ao passo que as outras narrativas fazem uso preferencial do pretérito imperfeito, perfeito e mais-que-perfeito, numa oposição que facilita o reconhecimento dos dois registros narrativos. Também a impressão do texto – em caracteres normais para a narração do “herói” e em itálico para os demais narradores – auxilia na diferenciação das instâncias narradoras. É significativo que, no último capítulo, a narração do “herói” passe a ser grafada em itálico, diferentemente do que ocorre ao longo do livro, sugerindo a transformação por que passa o “herói”.</p>
15	LINGUAGEM	É um dos pontos fortes do livro: a narração do protagonista é convincente, na medida em que ele se expressa numa linguagem que é síntese equilibrada entre um registro informal, próprio e menino, e a norma padrão; há, em sua fala, marcas da oralidade, mas sem transformar o texto numa caricatura do que poderia ser uma fala infantil. Os diálogos presentes na obra alcançam um grau de espontaneidade eficiente. Destaca-se, ainda, a linguagem dos cinco narradores dos “contos” é na expressão desses narradores adultos, recuperando subjetivamente fatias significativas de sua memória, que se revela a dicção poética do texto, rico em imagens de variada natureza, reiteraões, musicalidade, entre outros aspectos.
16	TEMÁTICA CENTRAL	O sentido dos narradores orais na formação do homem e o seu papel no mundo contemporâneo; a tradição oral brasileira como produto de um rico caldeirão cultural.
17	TEMAS COMPLEMENTARES	A diversidade, – cultural, humana da tradição oral; as relações mãe/filho, adultos/crianças; o papel dos

		<p>empregados da casa-grande no passado; as relações entre o ouvir histórias e o escrever, o poder e a magia da palavra, falada e escrita; realidade X imaginação; a necessidade de ficção e fantasia intrínseca ao homem; o narrar histórias como forma de preservar a memória e lidar com a morte; as relações entre o ensino formal (da escola) e o informal (da tradição oral); agruras da realidade cotidiana X vãos de imaginação; o sentido do mito; a história oficial, história dos vencedores, a história dos compêndios escolares X a história a contrapelo, a história a contrapelo, a história dos vencidos, a história da tradição oral; História X histórias; a História como ficção, a ficção como história; o cruzamento entre história coletiva e individual; a República; mitos indígenas; a escrita como preservação da memória; “civilizados” X índios; etnocentrismo X respeito pela diversidade cultural; as novas formas e suportes para a ficção e a fantasia.</p>
18	MORTE	
19	MULHER	
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p>A leitura, a escrita e a literatura fazem-se muito presentes na obra, tanto no conjunto do texto quanto, individualmente, em cada um dos contos. No conjunto, a literatura tem destaque e é entendida de maneira ampla, englobando toda a tradição oral, ao ponto de a própria tematização central da obra investir o papel, as funções e o sentido que pode desempenhar a literatura na vida do homem. A obra como um todo é um grande elogio a essa capacidade que as histórias têm de, na sua variedade, auxiliar e dar sentido ao mundo. Sobressai o capítulo final, em que a própria vida do narrador-protagonista se torna uma experiência “literária”, ficando esmaecidas as fronteiras entre realidade e ficção. Cada conto, por sua vez, como já se apontou em tópicos anteriores, procura valorizar um filão da tradição literária. Quanto à leitura, é, nos contos, focalizada nesse exercício de anamnese das personagens-narradoras, sendo representada particularmente no momento mágico em que o sujeito é iniciado na leitura do texto verbal. Além disso, há, como no capítulo dedicado ao Velho Guerra, um questionamento claro das possíveis leituras que podem ser feitas, não apenas dos livros, mas dos fatos, do mundo. Quanto à escrita, aparece associada a esse momento de aprendizado da leitura, com conotação igualmente positiva. No capítulo dedicado a Pichuvy Cinta Larga, a escrita se sobressai ainda mais, associada a sua capacidade de preservar a memória, construindo a história de um povo, de uma cultura.</p>

21	FAMÍLIA	<p>Na narrativa central: a representação da família na obra dá-se segundo um enfoque contemporâneo, em que são apresentados apenas mãe, filho e amigos da mãe (tem estreita relação com o menino), sem que haja qualquer menção à figura do pai. Nesse núcleo familiar, a perspectiva é de uma crítica amena, já que o garoto não se encontra plenamente à vontade no meio familiar. Afinal, sua mãe não corresponde a contento às suas expectativas e nem sempre o canal de comunicação com ela é dos mais límpidos. Por vezes, parece que amigas da mãe percebem melhor do que ela o que quer o garoto. Embora não chegue a haver efetivamente a representação das relações de poder entre a mãe e o menino, há a insinuação de um certo conformismo do narrador frente às atitudes nem sempre ortodoxas da mãe.</p> <p>Nos contos: no conjunto, o tom nostálgico das lembranças dos diversos narradores, recuperando personagens familiares ou ligadas às famílias tem conotação positiva. Não chegam a ocorrer representações mais definidas das relações familiares nas diferentes narrativas.</p>
22	ESCOLA	<p>A única referência significativa feita à escola, na obra, ocorre no capítulo “O Velho Guerra”, e tem caráter negativo. A narradora, “mãe de Daniel”, amigo do filho de Ana, opõe o tipo de saber cristalizado e conservador que recebia na escola, sobre História do Brasil, ao saber vivo e vibrante sobre essa mesma História que lhe ensinava o pai, o velho Guerra, sob um pé de manga do quintal da casa da numerosa família. A escola é lembrada como local de opressão, com salas de aula de onde a narradora era expulsa, cada vez que contestava a visão de um professor acerca de um determinado acontecimento de nossa História.</p>
23	OUTROS	<p>O texto está permeado de símbolos que expandem suas significações e criam uma cadeia de reiterações de sentidos possíveis para a obra. É o caso, por exemplo, do eixo semântico que toma por mote, o próprio título do livro – “as fatias de mundo”. O mundo em fatias, como os alimentos; as histórias, como fatias de mundo; a voracidade do garoto, perpassando a obra de ponta a ponta, como a fome de crescer, de conhecer e compreender esse mundo, como a própria fome de histórias inerente ao ser humano; a diversidade alimentar trazendo consigo a diversidade que é a da própria vida, que, por sua vez, é a diversidade das histórias ligadas às mais diferentes tradições. Chama a atenção no texto, dentro dessa mesma linha associativa, a referência insistente às frutas brasileiras, à “salada de frutas” exóticas, símbolo de nossa tradição étnica e cultural miscigenada. Há outros símbolos bem trabalhados na</p>

		narrativa, como a mesa de madeira, que é o centro do mundo, na cozinha de Cacilda; o xale da Vó Carolina; a palhinha de sua cadeira de balanço, com seus fios trançados; a “seca,” tão presente para Jerusa do Norte; a manga e o caroço de manga.
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	Narrativa de sutilezas e meios-tons, que alcança um resultado de alto valor estético, na sua admirável brevidade e simplicidade. É impressionante a capacidade da autora de criar um texto que, sem deixar de ser altamente programático, na medida em que apresenta de forma metódica cinco vertentes da tradição oral ao leitor, jamais envereda pelo pedagogizante, fluído, na verdade, com um ar de casualidade, de conversa jogada fora sem maior compromisso, de texto que brota espontâneo, à moda do discurso oral. A justaposição das cinco histórias – como facilmente poderia ocorrer na mão de um escritor menos habilidoso – não se ressentem de artificialismo ou dispersão de significados. Ao contrário, o conjunto das cinco narrativas enfeixadas pela narrativa central articula uma obra orgânica, em que uma história remete à outra e os muitos símbolos disseminados no conjunto dos fios narrativos criam um mosaico de sentidos reiterados, gerando uma trama coesa, que faz lembrar a própria palhinha trançada da cadeira de Vó Carolina, a experiente contadeira de histórias, personagem do livro. Merecem ser enfatizados com pontos fortes da obra, ainda, o estilo poético da autora e o final da narrativa, que se configura como uma espécie de surpreendente clímax, oposto à placidez que o antecede.
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Menção Honrosa no Prêmio João-de-Barro 1998, da Prefeitura de Belo Horizonte, como parte do volume Caixa De Pandora. Menção Especial da União Brasileira de Escritores – UBE- Obra Inédita, 1998. Ano: 1997 – Prêmio “Origenes Lessa” –FNLIJ; Ano: 1998- Prêmio Jabuti – CBL.

6ª GRADE

CARTAS DO SÃO FRANCISCO. CONVERSAS COM RILKE À BEIRA DO RIO.

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Cartas do São Francisco. Conversas com Rilke à beira do Rio. 3 ed. São Paulo: Global, 2003.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2000
3	GÊNERO	Narrativa ensaística

4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>A obra <i>Cartas do São Francisco. Conversas com Rilke à beira do Rio</i> foi inspirada nas correspondências mantidas por Rainer Maria Rilke e um jovem escritor, que queria a opinião do poeta sobre seus escritos. Tais correspondências originaram o livro <i>Cartas a um Jovem Poeta</i>.</p> <p>Tal como Rilke, Nilma Gonçalves Lacerda corresponde-se com um escritor que buscava sugestões, reflexões e respostas sobre o processo da escrita. Então a autora, aproveitando sua viagem pelas águas do Rio São Francisco, responde à correspondência, tecendo considerações sobre o fazer literário, a função da literatura para a vida do ser humano, sobre ética e a cultura contemporânea.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	<p>A organização do ensaio se deu com a apresentação da proposta do estilo de texto, após isso com as dez cartas respostas de Nilma Gonçalves Lacerda a seu correspondente e finaliza com uma carta de Nilma destinada ao próprio Rilke.</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	<p>A finalização da autora que dirigiu-se a Rilke em uma carta, é emocionante. Revela-se como uma leitora tardia e incompleta de seus textos e defende a ideia de que: “Mas acredito que uma biblioteca faz-se tanto dos livros que se lêem quanto daqueles que não se lêem, mas aos quais se aspira, com determinação” (LACERDA, 2003, p.30).</p> <p>Acrescenta que não conhecer os textos de Rilke antes, trouxe-lhe maturidade para apreciar a melhor iguaria do mundo. “Saber que havia em minhas leituras a lacuna de seus textos nunca me causou a menor agonia. Pelo contrário, eu leria seus versos, leria suas cargas indispensáveis: eram a porção de iguaria preservada para a maturidade” (LACERDA, 2003, p.30).</p>
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	<p>Nilma Gonçalves Lacerda e seu correspondente</p>
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	
9	TEMPO HISTÓRICO	<p>Contemporâneo, momento em que a autora empreita uma viagem pelo Rio São Francisco para desempenhar um trabalho com leitura e literatura.</p>
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	<p>Temos o decorrer de alguns meses, como consta a data das cartas respondidas por Nilma.</p>
11	ESPAÇO MACRO	<p>Brasil</p>
12	ESPAÇO MICRO	<p>Rio São Francisco e as cidadezinhas presentes em seu percurso.</p>
13	VOZ	<p>A voz é de Nilma Gonçalves Lacerda, que faz uma espécie de relato de viagens entreando as questões suscitadas pelo seu correspondente. “É o que também lhe recomendo, meu caro amigo: é menos importante para um artista a leitura de obras teóricas que o mergulho incondicional nas águas da criação, que são para nós, escritores, águas do mundo e da palavra. Banhe-se nelas continuamente nesse contato a</p>

		solidão inexorável de todo aquela que cria” (LACERDA, 2003, p.14-15).
14	FOCO NARRATIVO	O foco narrativo está em primeira pessoa do discurso, ou seja, percebemos a voz da própria autora/narradora construindo suas experiências de viagens. “Estou partindo com muitas outras pessoas numa viagem por rio, neste São Francisco tão amado pela população das terras por onde passa e por outras pessoas que, assim como eu, o conheceram pregado num atlas da infância” (LACERDA, 2003, p.14).
15	LINGUAGEM	Linguagem madura, consciente e poetizada.
16	TEMÁTICA CENTRAL	A prática do ato da escrita consciente, da literatura como formadora da personalidade, como modificadora de uma realidade, como força que proporciona ao íntimo de cada um, um proceso de mudança. “Se dentro dessa possibilidade a obra é compreendida e amada por crianças e jovens, temos de novo uma circunstância, e não uma restrição” (LACERDA, 2003, p.10).
17	TEMAS COMPLEMENTARES	
18	MORTE	A autora reflete sobre os mistérios da existência humana e parte deles, são destinados à morte. “Será demais, meu caro, esperar de um autor que construa com seu leitor a rede que frente ao vazio da morte proporcione o sentido da vida? Por que furtar à criança, ao jovem, a experiência essencial do vazio irrevogável que ilumina toda a vida? Por que oferecer apenas o falso amparo das alegorias confortáveis, e incapazes de varar a cortina da existência, turva e diáfana ao mesmo tempo? A morte deve se apresentar sempre em meio ao cortejo de anjos celestiais? É impossível a dignidade de passo firme no escuro?” (LACERDA, 2003, p.25).
19	MULHER	
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	Todo ensaio embasou-se na leitura e escritura para a constituição do fazer literário. “Pois é do mais alto valor ético proporcionar aos leitores infantis e juvenis textos literários que deem conta da transformação perene, inscrita no coração mesmo do ato de viver, enquanto é absolutamente nefasto fazer-lhes crer que a realidade é rígida como a gema arrancada ao seio da terra” (LACERDA, 2003, p.12-13). Ao falar da arte da escrita, Nilma também reflete as concepções sociais mal elaboradas em relação a esse tema, tão como o mercado deseja repassar o produto da elaboração artística. “Que se publiquem menos títulos, e bons, há de ser um empenho ético considerável não só da parte do escritor, mas também do editor, co-responsável por todo esse processo” (LACERDA, 2003, p.16).
21	FAMÍLIA	
22	ESCOLA	

23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Prêmio Cecília Meireles

7ª GRADE

FANTASIAS

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Fantásias . Rio de Janeiro: Revan, 2000.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2000
3	GÊNERO	Narrativa social e psicológica
4	RESUMO DA FICÇÃO	A narrativa de cunho poético, trata das vivências imaginativas de uma menina, que repertoriada por conhecimentos culturais em geral, transmuta-se em personagens marcantes da cultura mundial. Tem como expectadora, sua mãe, que ao longo do texto tece algumas interferências diretas às brincadeiras de faz de conta de Lili, às vezes, compactua com elas: “Então, não se chama mais Alice?” (LACERDA, 2000, p.10), fazendo referência à personagem Alice de Lewis Carrol, e muitas vezes, dando broncas na menina: “Eu já disse a você que não te quero mexendo neste baú” (LACERDA, 2000, p.11).
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra é dividida em nove partes. Na primeira, a personagem da história de Scheherazade, a lendária contadora de histórias que salva o reino, depende de enredar o Sultão em suas narrativas para não dar as mãos a cabeça do marido, embriagá-lo de vida para acabar com as funestas. Assim, as virgens vão repousar, os casais vão se casar (LACERDA, 2000, p.7). Na segunda parte, ela aparece em uma aventura na mata, na pele de I-Juca-Pirama, personagem do épico poema brasileiro. Resgata as paisagens e ambiente natural do Brasil: “O índio saiu do rio, onde estava de tocaia esperando a mais gorda piranha. Desembarçou-se dos aguapés, dos cipós à beira d’água, pegou o peixe atravessado pela flecha ...” (LACERDA, 2000, p.10). A terceira parte é vivida por Barba Verde, uma destemida menina virada em Pirata. “Um pirata garboso, com o grosso cinto de couro onde se penduram os troféus arrancados aos inimigos: anéis, colares, dobrões de ouro” (LACERDA, 2000, p.12). Na quarta parte, a menina transforma-se em bailarina e sente a vibração da suavidade da dança em todo seu ser. “O corpo meio nu guarda a leveza dos passos, e o salto no vazio, a firmeza dos pés quando pousam no chão, se desenham com clareza na lousa da memória, dão vontade de continuar a dança. Ela é cisne, é borboleta, é uma

		<p>libélula azul voejando sobre o lago, esquecida do corpo de menina...” (LACERDA, 2000, p.14).</p> <p>Na quinta parte, torna-se tirolesa, e viaja para as montanhas repletas de natureza e vida. “Hoje ela desce a montanha, vendo as ovelhas no pasto, os pastores e os cães colorindo a montanha, e essas fitas fagueiras, soltas ao vento, indo, voltando, rodopiando, deixando-a tonta” (LACERDA, 2000, p.16).</p> <p>Como num passe de mágica, na sexta parte, vira Boi Bumbá, também lendário personagem da tradição do Norte e Nordeste do Brasil, vive os encantos de sua dança, seus espetaculares adornos, e seu sacrifício de morte. “É o Boi Bumbá, eh, boi. Tem que sangrar, regar o chão para garantir a vida. Renascer. As roupas, de azul, de ouro, os espelhos e as fitas, os ricos bordados” (LACERDA, 2000, p.17).</p> <p>Logo após a morte da Lili Boi Bumbá, renasce na experiência de pós morte, chegando então à sétima parte, momento em que se encontra com a figura da morte. “O camisolão negro, a máscara descendo pela cara, o esqueleto branco pintado no pano. Na mão esquerda, a foice. Um riso cheio de cavernas” (LACERDA, 2000, p.19). A personagem principal agora é a própria Morte, que no momento, nem quer saber de assustar, prefere brincar Carnaval. “A Morte saracoteia, nem liga para sua imagem decomposta” (LACERDA, 2000, p.19).</p> <p>Na oitava parte, a menina torna-se grega e faz referência à mitologia e às características dessa cultura. “A túnica branca é toda marcada também pelas gregas de fios dourados, que vão alourando o olhar como espigas de trigo numa plantação madura” (LACERDA, 2000, p.20). Neste momento da narrativa, a mãe faz outra interferência, e revela para a filha que também já usara aquela fantasia de grega e que gostava de viver estes deleites da imaginação.</p> <p>A nona e última parte, é quando a mãe tenta lembrar o nome do deus do vinho em grego e a própria figura de Dionísio, aparece em sua frente: “Tem uma cara de abusado, de quem comeu e gostou. ... Também está vestido de grego e tem uma coroa de folhas de parreira e cachos de uva na cabeça” (LACERDA, 2000, p.23).</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	<p>Ao final da narrativa, a filha acaba envolvendo a mãe em suas fantasias. Esta, por sua vez, relembra quando também era criança e usava a imaginação como Lili. A mãe afirma que a cultura grega criou o Carnaval e buscou nas artes, o conhecimento da vida e da morte. “Sabe de uma coisa? Foi com os gregos que o Carnaval começou, os gregos que levavam a sério a vida e a morte. O deus do vinho era o meu preferido” (LACERDA, 2000, p.21).</p> <p>Abruptamente, uma personagem invade a narrativa. É Dionísio, o deus do vinho. Aparece oferecendo um copo de</p>

		<p>vinho e toda a alegria dessa embriaguez. “O rapaz aparece de repente, lhe oferece um copo de vinho. Meio gordo este amigo da sua filha, e ela nem o viu entrar. Pelo jeito, veio por conta da farra” (LACERDA, 2000, p.23)</p> <p>Surpreendentemente, aquela adulta, que achava que nada era verdade mesmo: “Pode brincar, minha querida. Nada disso é de verdade mesmo” (LACERDA, 2000, p.21); acaba compartilhando a brincadeira com a criança, entrega-se completamente ao mundo da imaginação: “- Como é seu nome mesmo?, ela pergunta e não percebe que está ela mesma, a mãe, já fazendo a maior bagunça, enfeitada com fitas e penas, dançando com toda a vontade” (LACERDA, 2000, p.23).</p>
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	A menina chamada Lili, ou Lilice, como diz a mãe. E as personagens em que a criança se transforma: Sheherazade, I-Juca-Pirama, Pirata, Bailarina, Tirolesa, Bumba-meu-boi, Morte, Grega, Dionísio.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A mãe de Lili, não recebe nome próprio. Talvez represente a figura alegórica da mãe.
9	TEMPO HISTÓRICO	Contemporâneo. Não há marcação bem delimitada desse tempo, porém pelo vocabulário dos personagens, pela acessibilidade da criança em conseguir objetos para compor suas fantasias, percebe-se que a história ocorre contemporaneamente. “Larga o espanador, menina. -! ; - Alice, não mexe com o papagaio! Deixa o bicho em paz.; _?; - Lili, minha filhinha. Você pode ficar quieta? ; - O meu nome é I- Juca-Pirama. ; - Então, não se chama mais Alice?; I Juca- Pirama, o último índio tupi. A professora falou” (LACERDA, 2000, p.10).
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	Aparentemente é a duração de uma tarde ou manhã de brincadeira. Não existe também demarcação precisa da duração da ação.
11	ESPAÇO MACRO	Casa de Lili.
12	ESPAÇO MICRO	Lugares onde os personagens podem estar, como a Sherazade no deserto, o índio na mata, o pirata no navio, a bailarina no palco, a tirolesa nas montanhas, o Boi Bumbá na festa, a Morte no baile de Carnaval, a grega e Dionísio no desfile de Carnaval.
13	VOZ	<p>O texto é narrado em terceira pessoa do discurso. Ou seja, esse narrador tudo vê e tudo sabe do que se passa com as personagens, principalmente quando Lili, transforma-se em personagens das histórias. “Corajoso, o Barba Verde. Não há dúvida. Mas há coisas que não sabe enfrentar. Essa leveza estranha, essa pele que não é a dele, esse vazio” (LACERDA, 2000, p.12).</p> <p>A história é basicamente narrada em discurso indireto. Porém em alguns momentos, quando a narrativa sofre interferência do adulto (representado pela mãe), há algumas entradas de discurso direto, ou seja, com a fala</p>

		direta das personagens. “- Lili, dá um tempo. Me atende, vai” (LACERDA, 2000, p.12).
14	FOCO NARRATIVO	O ponto de vista assumido, é do narrador onisciente. Ele conhece tão bem seus personagens, que consegue, juntamente com a personagem principal Lili, incorporar as personagens criadas pela mesma. A intensidade dessa cumplicidade pode ser percebida na internalização narrativa, em que as sensações e sentimentos de cada um, transparece na narração. “Seus golpes certos se perdem contra redes invisíveis, invisíveis e doces, que o prendem a uma matéria úmida, um papel celofane em cima da pele” (LACERDA, 2000, p.12).
15	LINGUAGEM	<p>A linguagem de forma geral é contemporânea, porém quando a criança vive a personagem de cada história, a narração assume outros tons.</p> <p>Na vivência de Scheherazade, ganha o tom poético e enlevante: “Vai tirar da terra as árvores de que precisa e de onde vão pender os frutos doces, cheios de caldo, sem bagaço raspando a língua, só a carne tenra, feita de manteiga, marcando o tempo dos dentes e da língua como o melhor tempo entre os tempos.”</p> <p>Na pele de I Juca-Pirama, ganha um tom mais marcante e impositivo:”Eta, piranha valente! Valente, mas não pode comigo. Minha flecha é veloz, certa, vai longe a minha flecha” (LACERDA, 2000, p.10).</p> <p>Quando surge o pirata, o texto ganha riqueza de detalhes na narração: “Um pirata garboso, com grosso cinto de couro onde se penduram os troféus arrancados aos inimigos: anéis, colares, dobrões de ouro” (LACERDA, 2000, p.12).</p> <p>Musicalidade e leveza textual quando surge a bailarina: “Ela é cisne, é borboleta, é uma libélula azul voejando sobre o lago, esquecida do corpo de menina para o qual deve voltar como se o tempo voltasse também e ela retomasse sua vida de larva sobre as águas, ou de pássaro preso no ovo” (LACERDA, 2000, p.14).</p> <p>Também musicalidade e alegria em meio à narração, quando é tirolesa: “Hoje ela desce as montanhas, vendo as ovelhas no pasto, os pastores e os cães colorindo a montanha, e essas fitas fagueiras, soltas ao vento, indo, voltando, rodopiando, deixando-a tonta” (LACERDA, 2000, p.16).</p> <p>O ritmo batido das danças folclóricas, com a personagem o Boi Bumbá: “Ele dança, rodopia, investe contra o povo,</p>

		<p>e não ataca ninguém. É ele o atacado, aquele que vai morrer.”</p> <p>O trágico- cômico com a presença da Morte: “Que corpo estranho é este, um chocalho de ossos?” (LACERDA, 2000, p.19); “A morte se descuidou, se enrolou nessas serpentinhas tão estranhas, que fogo que deu nos ossos!” (LACERDA, 2000, p.19).</p> <p>Ritmo de cortejo carnavalesco quando a grega e Dionísio passam: “Ela vai bem à frente do bloco, a frente ornada de louros. É fiel a seu deus, seu deus de vida, de festa e celebração, de triunfo sobre a dor e sobre a morte” (LACERDA, 2000, p.20)</p>
16	TEMÁTICA CENTRAL	Exploração da fantasia infantil. O mundo do faz de conta, sem limites de tempo e espaço.
17	TEMAS COMPLEMENTARES	Conhecimento de história, arte, literatura, mitologia.
18	MORTE	A Morte apresenta-se como uma figuração feminina, ao mesmo tempo que deveria ser envolta em atmosfera macabra, apresenta-se cômica, tomada pelo entusiasmo da festa de Carnaval: “O camisolão negro, a máscara descendo pela cara, o esqueleto branco pintado no pano” (LACERDA, 2000, p.19); “A Morte saracoteia, nem liga para sua imagem decomposta. Acaba de descobrir que é fã dos fios dourados, dos modelos bem ousados, como fica bem com este vestido curto!” (LACERDA, 2000, p.19).
19	MULHER	A personagem principal é uma menina, que tem grande capacidade imaginativa e não se prende a padrões. Transfigura-se de personagens femininos para masculinos, com grande naturalidade e delicadeza. Existe também a mãe, simbolizando a família e as personagens femininas resgatadas por Lili.
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	A literatura se faz presente na obra de modo marcante com Sheherazade, exímia contadora de histórias. Com I Juca – Pirama, personagem de José de Alencar, Pirata, Tirolesa, grega e deus grego, todos presentes na literatura e cultura mundial.
21	FAMÍLIA	A presença da família é marcada pela presença materna.
22	ESCOLA	A personagem principal, faz menção aos ensinamentos dos professores. “I Juca – Pirama, o último índio tupi. A professora falou” (LACERDA, 2000, p.10)
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Altamente Recomendável para criança pela FNLIJ Menção Honrosa no Prêmio João-de-Barro 1998, da Prefeitura de Belo Horizonte, como parte do volume Caixa De Pandora.

	Menção Especial da União Brasileira de Escritores – UBE-Obra Inédita, 1998.
--	-----------------------------------------------------------------------------

8ª GRADE

FINALMENTE

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Finalmente . Rio de Janeiro:Revan, 2000.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1998
3	GÊNERO	Narrativa social
4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>Uma menina chamada Vitória, sonha em ter um animalzinho de estimação. Mora sozinha com o pai em um apartamento, sempre viajam nas férias e segundo seu pai, não podem ter animais por essa questão.</p> <p>Porém, a menina deseja muito ter um amigo animal, devido a isso, vivia intensamente sua imaginação. Criava diversos animais, como Dino, seu dinossauro, Diná, uma gatinha, Sálti, o camaleão, Minsk, o periquitinho, Iúpi, um hamster, Flipper, o golfinho, Icx, o peixinho. Vivia com os mesmos, grandes aventuras.</p> <p>Vitória alimentava o sonho de um dia seu pai cumprir a promessa de dar-lhe de presente um bichinho no aniversário. No final de sua festinha, em um de seus aniversários, ela e o pai sentaram-se na sala para conversar e notaram uma presença. Era a chegada de Pégaso, um cavalo com asas, também criação imaginativa da menina, que agora contagiava o pai. Ambos aproximaram-se mais, o pai, contava passagens de sua infância e suas fantasias prediletas e Vitória as suas.</p> <p>Logo depois, à descrição de uma cena que fica aberta ao leitor, o pai de Vitória começa acariciar a cabecinha de um cachorro, o Bóbi, que a menina achou na rua e trouxe para casa, segundo a narração. Não se sabe se Bóbi, é mais um elemento da criação fictícia da menina, agora compartilhada pelo pai, ou se realmente o fato aconteceu.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa apresenta-se com estrutura simples e linear. Não existe uma demarcação temporal cronológica mais evidente, mas percebemos que os acontecimentos cotidianos se dão de acordo com a corrente vida da criança.
6	FINAL DA NARRATIVA	Ao final da narrativa, a menina contagia o pai com tanta imaginação, ele adere ao mundo ficcional da filha e relembra seu próprio momento de infância.” O pai começou, de repente, a contar para a filha coisas de seus tempos de criança, amigos imaginários, cachorros fiéis, pesadelos que o acompanhavam por uma semana” (LACERDA, 2000 p.22).

7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Vitória e seu pai
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Os animais inventados por Vitória: Dino, Diná, Sálti, Minsk, Iúpi, Flipper, Icx, Pégaso, Bóbi.
9	TEMPO HISTÓRICO	O tempo histórico em que se passa a narrativa é contemporâneo. Observamos uma família pequena, pai e filha, que moram em apartamento. – Você precisa se convencer, Vitória, de que neste apartamento pequeno não tem lugar para bicho nenhum” (LACERDA, 2000, p.19). Percebe-se também essa contemporaneidade por algumas falas das personagens, que além de indicar uma linguagem mais recente e coloquial, também evidencia elementos modernos, como: “Tudo porque foi pedir a Dino que contasse pra ela como eram as coisas no tempo dele, os animais enormes e terríveis que via nos seriados da televisão” (LACERDA, 2000, p.8).
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	A demarcação da duração da ação não existe com precisão. Tem-se os fatos narrados do cotidiano de uma criança, seu desejo de ter um animal de estimação, sua performance na escola, seu relacionamento com o pai, principalmente as broncas que leva por criar tantos animais de estimação fictícios e agir como se fossem verdadeiros. “- Vitória, não tem cabimento botar carne moída pra essa gata de pelúcia” (LACERDA, 2000, p.13).
11	ESPAÇO MACRO	O espaço macro aparenta ser uma cidade de porte grande, pois a família vive em um prédio de apartamentos.
12	ESPAÇO MICRO	O próprio apartamento da criança e do pai e o que parece ser a área de lazer do prédio, um jardim: “No dia seguinte, domingo de sol forte lá fora, que vontade de ir brincar. – Estou descendo, pai!, Vitória grita já com o dedo no botão do elevador” (LACERDA, 2000, p.14).
13	VOZ	A voz narrativa central é de um narrador em terceira pessoa do discurso: “O pai tinha razão. A festa foi um sucesso, todo mundo se divertiu a valer. Os dois chegaram em casa exaustos, ela de ter sido feliz, e brincado tanto, ele de carregar coisa pra lá e pra cá” (LACERDA, 2000, p.16). O discurso estabelecido na narrativa, mescla-se entre direto: “- Pode, minha filha, pode. A imaginação não ocupa espaço, não precisa de comida, de vacina, nem é um problema quando a gente precisa viajar” (LACERDA, 2000, p.21); do indireto: “Quando o aniversário dela foi chegando, ele nem lembrou ele, como lembrava todo ano, a promessa que o pai tinha feito, um dia” (LACERDA, 2000, p.20); e indireto livre, quando a personagem Vitória, invade a fala do narrador: “Uma lixa quente passou na perna dele, ai!, um espeto grande deu um arranhão no braço, ui!” (LACERDA, 2000, p.8).
14	FOCO NARRATIVO	O foco narrativo assumido na obra é de um narrador que também parece ser criança, possui uma linguagem mais simples e coloquial e estabelece certa cumplicidade com

		Vitória: “Exausto, Dino olha para ela como se dissesse, nunca mais me peça para levar numa aventura aos tempos pré-históricos. Já não tenho idade para isso” (LACERDA, 2000, p.10).
15	LINGUAGEM	A linguagem utilizada no texto é simples, por vezes coloquial, com algumas expressões comuns, utilizadas no dia a dia de uma família de classe média. “A vida pela hora da morte! Um dia, chegava a hora da morte dela e aí? Precisava de um bicho vivendo com ela” (LACERDA, 2000, p.13).
16	TEMÁTICA CENTRAL	A temática principal é o cotidiano da vida de uma criança com sua família, e o seu desejo, não atendido em ter um animal de estimação. “A brincadeira tinha chegado ao fim, era a hora da separação. É dureza a vida de uma menina que mora em apartamento” (LACERDA, 2000, p.12).
17	TEMAS COMPLEMENTARES	Vida moderna, em prédios de apartamentos, pouco espaço para crianças se relacionarem com animais.
18	MORTE	O tema morte não aparece de modo evidente. Não existe a presença da mãe de Vitória. Tal ausência pode ser justificada por uma separação conjugal ou até mesmo pela morte, porém a narrativa não explicita tal dado. Sabe-se apenas que ela e o pai, vivem sozinhos.
19	MULHER	O tema mulher também não aparece em destaque, somente a personagem principal é uma menina. Vitória busca, com recursos que produz, suas fantasias e aventuras, viver a realização de um sonho que o pai, a figura masculina, a impede de realizar. “Vitória pensou, não era isso o que você dizia, papai. Agora ele diz, diz e repete. Vitória sabe de tudo isso, e espera o dia em que vai ter seu animal de verdade. Espera como quem espera o sol no dia seguinte” (LACERDA, 2000, p. 20). A grande vitória, da personagem, já que não consegue convencer o pai a deixá-la ter um animalzinho de estimação, é trazê-lo para o seu mundo, o mundo da fantasia e imaginação, o mundo que finalmente aproxima o pai da criança.
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	Na obra, há menção à grande criatividade da menina em escrever, tão como seu excelente desempenho redacional. O episódio ocorre quando Vitória escreve sobre a história de um peixinho chamado, Icx, que era um menino que foi enfeitado e virou animal.
21	FAMÍLIA	A questão da família, torna-se bem forte na narrativa. A família é composta apenas pelo pai e pela filha. Vivem juntos em um pequeno apartamento e a menina tem uma grande carência: a necessidade de ter um animal de verdade. “Precisava de um bicho vivendo com ela. Queria um bicho, precisava de um bicho que sente cheiros, ouve coisas, enxerga longe, isso sim que ela quer. Um bicho em quem ela possa abraçar a sua parte de bicho, com quem ela possa falar a sua parte de bicho” (LACERDA, 2000, p.13).

22	ESCOLA	A referência ao ambiente escolar acontece quando o pai vai até a reunião de pais e professores, e recebe elogios da redação da filha. “Na escola, todos elogiaram a redação tão criativa de Vitória” (LACERDA, 2000, p.18).
23	OUTROS	<p>Alguns elementos simbólicos encontram-se na narrativa. O próprio nome da protagonista implica em sua luta, ela quer muito um animal de estimação, mesmo que tenha que criá-lo em sua imaginação, o poder ficcional da menina é entusiasmado, que convence até seu pai em viver essa fantasia e parece que consegue, até mesmo conquistar seu grande sonho. Então Vitória seria um nome bem sugestivo para essa brava lutadora.</p> <p>Outra questão interessante é o título da obra: <i>Finalmente</i>, será que esse finalmente faz menção ao pai deixá-la, finalmente, ter um animal, no final, elemento que não fica muito esclarecido, ou finalmente o pai e a menina se reaproximarem e estreitam seu relacionamento pelo poder da imaginação?</p>
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	Essa obra de Lacerda resgata o desejo e carência de muitas crianças, a vontade de ter um animal de estimação para se relacionar. Retrata também o fato de o pai, sem nome na narrativa, ou seja, pode ser apenas um pai, ou o típico pai, que tem argumentos sempre lógicos para convencer os filhos, a não adotarem animais. O pai que vê mais vantagem na razão (o fato de morarem em lugar pequeno e sempre viajarem nas férias, não tendo com quem deixar o animalzinho), do que na emoção, no sonho, carência e desejo da filha em ter um animal vivo, de verdade.
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	<p>Altamente Recomendável para criança pela FNLIJ</p> <p>Menção Honrosa no Prêmio João-de-Barro 1998, da Prefeitura de Belo Horizonte, como parte do volume Caixa de Pandora.</p> <p>Menção Especial da União Brasileira de Escritores – UBE-Obra Inédita, 1998.</p>

9ª GRADE

FINGIMENTOS

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Fingimentos . Rio de Janeiro:Revan, 2000.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2000
3	GÊNERO	Narrativa social e histórica
4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>Um menino, em meio as aulas, viaja na história e vivencia as aventuras de personagens históricos e literários que marcaram época. Inicia com Vasco da Gama e sua tripulação, nas perigosas navegações e principalmente na travessia do Cabo das Tormentas. Depois revive as histórias de Ulisses e Heitor, personagens que habitavam Odisséia e Ilíada.</p> <p>Em seguida, sonha acordado que estava no circo, casando-se com a mulher barbada, como num passe de mágica, vive Alice de Lewis Carrol, em O País das Maravilhas, sua conversa com o gato de bigodes, sua fuga dos soldados da rainha, sua pressa em chegar em algum lugar, como o Coelho Branco. Transforma-se então no pai da aviação, Alberto Santos Dumont, e faz seu primeiro voo no 14-BIS. De Alberto Santos Dumont, passa para os pensamentos de Albert Sabin, inventor da vacina contra o vírus da paralisia infantil, que valorizava muito o fato de as crianças poderem correr e usar suas pernas. Sabin, questionava seu professor da universidade que dizia que o vírus zomba do homem, ele queria acabar com o vírus e salvar o homem.</p> <p>Logo em seguida, ao jogar vídeo game com o amigo, Ulisses, como chamava o menino, revive a música e dança da reconhecida e famosa baiana que não nasceu na Bahia, Carmem Miranda.</p> <p>Ao relembrar a música da grande atriz e cantora, vive Peter Pan e sua resistência em crescer.</p> <p>Heitor, amigo de escola de Ulisses, apesar de grande resistência, acaba sendo tomado pelas fantasias do amigo e retorna ao passado, quando ouvia seu avô, recitar Fernando Pessoa, seu amigo que se tornou famoso. Seu avô dizia que Pessoa às vezes tornava-se outros, como Alberto, Ricardo, Álvaro e Bernardo, foi então nesse momento, que Heitor se deu conta de que seu amigo Ulisses, era como Fernando Pessoa, único e ao mesmo tempo, múltiplo.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é organizada em nove momentos. Das viagens dos portugueses no caminho das Índias, da Guerra de Tróia com Ulisses e Heitor, de Alice no país das Maravilhas, da grande descoberta de Dumont e Sabin, passa pela música e gingado de Carmem Miranda, pela vontade de não crescer de Peter Pan, e finalmente pelas poesias de Fernando Pessoa e seus heterônimos.

6	FINAL DA NARRATIVA	Ao final da narrativa, Ulisses acaba enredando seu amigo Heitor em suas facetas, em sua multiplicidade. Chega a comparar Ulisses com Fernando Pessoa e seus heterônimos. “Heitor olhou para o colega de escola, aquele cara que era um, e era muitos. Foi então que sacou que talvez Ulisses fosse parecido como aquele tal Fernando” (LACERDA, 2000, p.23).
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Ulisses e seus vários personagens históricos (Vasco da Gama, Ulisses, Alice, Gato, Coelho Branco, Alberto Santos Dumont, Albert Sabin, Carmem Miranda, Peter Pan, Fernando Pessos e seus heterônimos).
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Heitor, amigo de escola de Ulisses. Professores da escola.
9	TEMPO HISTÓRICO	O tempo em que se passa a narrativa é contemporâneo. Apesar de não ser evidenciado de modo mais preciso, percebe-se pela linguagem coloquial e contemporânea utilizada pelo protagonista e seu amigo.” –Tá louco, cara? A professora vai te botar pra fora da sala.”; “Te invejo, a aula o maior saco, você viajando” (LACERDA, 2000, p.10).
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	A ação acontece na maior parte do tempo, durante as aulas, e ao final, na casa de Heitor. Parecem apenas decorrer de alguns dias.
11	ESPAÇO MACRO	O espaço macro são todos os lugares, enredos e contextos de cada personagem. Por exemplo: Vasco da Gama e sua tripulação no mar, passando pelo Cabo das Tormentas: “A tempestade lambia o navio, o oceano vergastava os homens com seus chicotes de água, o vento cortava os marinheiros...”(LACERDA, 2000, p.7); Peter Pan, na Terra do Nunca: ”Morria afogado em cima de uma pedra, no meio da Lagoa das Sereias e ninguém podia dizer que Peter Pan preferiu a fantasia de um lar aquecido à realidade de uma vida livre” (LACERDA, 2000, p.20).
12	ESPAÇO MICRO	O micro espaço, acontece no ambiente escolar: “Cara, a professora vai te botar pra fora da sala” (LACERDA, 2000, p. 13). E na casa de Heitor: “Ulisses tinha abandonado o vídeo game. Heitor se divertia sozinho, jogando por ele e pelo parceiro” (LACERDA, 2000, p.21).
13	VOZ	A voz narrativa central é de um narrador em terceira pessoa do discurso: “A voz de Vasco da Gama era mais forte que os gritos do vento e ele gritava que os homens resistissem” (LACERDA, 2000, p.7). A maior parte da narrativa é elaborada em discurso indireto, como se pode observar: “Ele ia testar de novo a sua máquina, ia levantar do chão com seu 14-BIS, dar uma volta completa no ar e voltar ao ponto de partida” (LACERDA, 2000, p.14). Mas também existe o direto livre, com as entradas convencionais de falas, com parágrafo e travessão, de Ulisses e seu amigo Heitor: “- Eu

		te avisei, olha os pigmeus aí. Eles nem temperam a gente. Não gostam de sal” (LACERDA, 2000, p. 14) Por vezes, este discurso direto vem entre aspas no corpo do texto: ““Matem! Matem! Matem o gato!”” (LACERDA, 2000, p.12).
14	FOCO NARRATIVO	O foco narrativo assumido na obra é de narrador jovem como Ulisses, com uma linguagem mais informal e contemporânea: “Não contou com uma enfiada sucessiva de raios que lhe abriu o horizonte com uma claridade de show de conjunto de rock” (LACERDA, 2000, p. 9).
15	LINGUAGEM	Linguagem contemporânea, também típica do adolescente: “Como é que pode, cara? Todo distraído aí, a professora faz uma pergunta e você acerta na primeira” (LACERDA, 2000, p.17).
16	TEMÁTICA CENTRAL	Fantasia vividas por Ulisses no dia a dia. Tais fingimentos são tão envolventes que despertam no menino, as sensações e emoções de cada personagem, que tem seu valor para história, seja no âmbito literário- histórico, com a retomada das viagens de Vasco da Gama e da batalha de Tróia. No âmbito apenas literário, com Alice, o Gato e o Coelho Branco, Peter Pan e Fernando Pessoa. E até mesmo científico, como Albert Sabin e Alberto Santos Dumont e artístico, com Carmem Miranda.
17	TEMAS COMPLEMENTARES	
18	MORTE	Não há presença direta desse tema na narrativa. Existe apenas a menção ao avô falecido de Heitor, que lhe contava sobre Fernando Pessoa. “O avô já havia morrido, mas os versos que Heitor tinha decorado estavam lá, na cabeça dele” (LACERDA, 2000, p.21,23).
19	MULHER	Não existe menção significativa, sobre esse tema.
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	Heitor, amigo de Ulisses, lembra ao ver o amigo, de Fernando Pessoa, reconhecido poeta português, que escrevia por meio de heterônimos e hortônimo.
21	FAMÍLIA	A única menção sobre família, foi a recordação do avô de Heitor, dos momentos em que passava com o menino e das poesias de Fernando Pessoa que o mesmo recitava para ele.
22	ESCOLA	A presença da escola é bem latente na obra. Em vários episódios, de “fingimento” que o menino vivia, muitos deles, ocorriam no ambiente escolar, durante as aulas. As personagens trazidas para essas brincadeiras de fingimentos são reais, e tem seus marcos na história, fato este que pode evidenciar de modo positivo, o conteúdo escolar. Ulisses recorria provavelmente às aulas que havia participado, como recurso para a caracterização de aventuras e personagens. Percebe-se isso nitidamente em vários momentos da narrativa, principalmente no diálogo dos meninos. “- Ulisses, você tem cara de quem vai virar comida de Pigmeu” (LACERDA, 2000, p.9). E ainda, “- E

		<p>“você, Heitor, você vai morrer no cerco de Tróia” (LACERDA, 2000, p.9).</p>
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	<p>Um ponto merecedor de destaque na obra, é que, um dos momentos históricos vivenciados por Ulisses foi a batalha de Troia, episódio que abrigou inúmeras figuras da história, entre elas, Ulisses e Heitor, nomes também atribuídos aos personagens desta narrativa. “- Ulisses, Ulisses. Parece nome de cachorro.</p> <p>- Cala a boca, Heitor. Quero prestar atenção na aula de História” (LACERDA, 2000, p.8)</p> <p>Outra questão curiosa e muito bem articulada em <i>Fingimentos</i>, são as saídas e entradas das narrativas. Foram elaboradas de forma sutil e praticamente imperceptível o leitor quase não percebe a mudança de história, isso ocorre aos poucos, na medida em que o contexto de cada uma vai embasando o texto. Ocorre também uma mudança no tom da narrativa, que se adequa em cada momento, ou seja, percebe-se que a narrativa que aborda a história de Vasco da Gama, é mais agressiva e despojada, como no fragmento: “Eles precisavam confiar. Os monstros que viviam no ventre do oceano não iam derrotá-los. Era hora de resistir, resistir para ver mais tarde aquela luta bravaria cantada pelos poetas, louvada por todo o mundo” (LACERDA, 2000, p.7).</p> <p>Já a narrativa que descreve a aventura do garoto Ulisses no circo, tem um tom mais terno e infantilizado, como pode-se notar no fragmento: “A água estava morninha, morninha, gostosa que só depois daquela tempestade horrorosa. E tinha um cheiro danado de bom. O pessoal em volta estava dando o maior banho nele, um esfrega legal, uma cosquinha boa que só” (LACERDA, 2000, p.10).</p>
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	<p>Altamente Recomendável para criança pela FNLIJ</p> <p>Menção Honrosa no Prêmio João-de-Barro 1998, da Prefeitura de Belo Horizonte, como parte do volume Caixa De Pandora.</p> <p>Menção Especial da União Brasileira de Escritores – UBE-Obra Inédita, 1998.</p>

10ª GRADE

UM DENTE DE LEITE, UM SACO DE OSSINHOS

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Um dente de leite, um saco de ossinhos . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2004
3	GÊNERO	Narrativa psicológica

4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>Anita é uma menina de cidade interiorana, rodeada de crendices populares, fofocas, e habitantes que conhecem uns aos outros desde crianças. Vive com a mãe e as tias velhas, como a própria menina narradora, as define. Seu universo é composto também pelas comadres das tias, todas se visitam constantemente para conversar e tomar café com leite e bolinhos. Fato esse, que agrada muito a menina, que recebe restos de bolinhos ou outros pequenos quitutes que as comadres das tias mandam para ela. Cita também a existência dos tios, que também possuem seus respectivos compadres, que vão para rua tomar cerveja e comer torresmo e nem sequer, lembram de Anita.</p> <p>A grande aflição da menina é o medo da morte, medo que a persegue nos sonhos, envoltos por elementos macabros, como: caixão, vela, sangue, pedaços de gente, lasca de osso, tiros... tais sonhos refletem em seu dia, pois passa a pensar nos mesmos o tempo todo, ao brincar, ao ir para escola, em sua vida cotidiana em geral. O medo de morrer de diversas possibilidades a assustava tanto, que sua vida acabava limitando-se a pensar na morte. Até que aceita o conselho do sábio jardineiro Giardino, e resolve convidar a morte para ser sua comadre. Já que convive o tempo todo com sua presença, por que não convidá-la para tomar café com leite e bolinhos, como faziam suas tias e comadres? E assim o fez, seguiu o ritual proposto pelo jardineiro e convidou a morte para batizar sua boneca.</p> <p>Nesse momento, a morte ganha personificação, é descrita como uma figura feminina, magra, com rosto escondido, vestida de preto. A partir daí seu nome ganha um M maiúsculo. As duas tornam-se comadres e presenteiam-se. A Morte lhe traz um saco de ossinhos e Anita dá a ela seu dente de leite.</p> <p>A convivência entre as duas tornou-se frequente, conversavam muito sobre vários assuntos, principalmente sobre formas de morrer. A Morte contava histórias engraçadas, falava besteiras, raivas e porcarias, tudo que a menina era proibida de falar e ouvir, era despojada e ignorava os bons modos.</p> <p>Anita achava sua comadre misteriosa, e extremamente atraente, quando precisava ir embora, simplesmente saía sem dar explicações, nunca deixava a menina ver seu rosto e quando andava fazia som de chocalho. Porém, algumas vezes, fazia questão de exibir algum adorno que usava, como uma fita vermelha no cabelo, um brinco novo ou um broche.</p> <p>A Morte era supersticiosa, não gostava que derrubassem sal na mesa e não queria cruzar com gatos pretos. Não gostava também de fofocas e mediocridades humanas. Porém um dia, entre xingamentos e risos, a morte engasgou-se e caiu da cadeira onde estava. Anita pode</p>
---	------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>então ver do que sua comadre era feita: conchas do mar, as quais ficaram desmontadas e espalhadas pelo chão. Depois de ouvir uma gargalhada terrível e ao mesmo tempo engraçada, o vento sacudiu as folhas das árvores, levando o pano preto da Morte e espalhando as conchas. A menina conseguiu salvar a concha que julgou mais bonita e guardou para si. Lamentou a partida de sua comadre assim tão inesperada e sem despedidas. Mas saiu para rua dar um passeio e pela primeira vez, em muito tempo, gostou de ver o céu, as árvores, as pessoas e conversar com todos. E sempre que sentia vontade, tocava na concha em seu bolso, que seria a eterna lembrança de sua amiga e comadre Morte.</p> <p>A partir daquele dia, Anita nunca mais teve sonhos ruins com mortes, não sentia preocupação em morrer, e seus sonhos eram repletos de vida.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é linear e marcada em dois grandes momentos: a vida de Anita antes de ter conhecer a comadre a Morte, e depois de ter como comadre a Morte.
6	FINAL DA NARRATIVA	O clímax da narrativa culminou com a metafórica morte da Morte. Este momento não foi encarado como uma tragédia para a protagonista, apenas como uma partida sem se despedir e a partir disso, deixou de passar a vida tendo medo da morte.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Anita e a Morte
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	As tias de Anita: tia Rosa, tia Hortênsia, tia Margarida, tia Petúnia, tia Dália, tia Verbena, tia Miosótis. E as suas comadres: Ludovica, Presciliana, Frederica, Hermengarda, Clementina, Petruschka, Mamete, Suanilda, Petronilha. Os tios de Anita, o jardineiro Giardino.
9	TEMPO HISTÓRICO	O momento histórico aparenta ser contemporâneo, pelo vocabulário simples, porém claro e objetivo da personagem principal.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	Possivelmente a ação narrativa decorreu de dias ou meses, pois Anita e sua comadre, encontravam-se sempre para tomar café com leite e bolinhos e conversar.
11	ESPAÇO MACRO	Uma cidade interiorana.
12	ESPAÇO MICRO	Casa de Anita e ruas próximas a sua residência.
13	VOZ	Há uma mescla de vozes discursivas, de Anita e do narrador. Existe também a presença do discurso indireto, direto e indireto livre e diálogos das personagens.
14	FOCO NARRATIVO	Ao mesmo tempo, que existe a presença de um narrador em terceira pessoa do discurso: “Na cidade em que Anita mora, todo mundo se conhece. Tem sempre alguém que sabe um pouco da vida do outro, conhece ou já conheceu uma pessoa da família, viu quem hoje é adulto quando era pequenininho”(LACERDA, 2011, p.5). Também percebe-se a intromissão da voz da personagem protagonista na narração, de uma forma muito típica da criança, ela própria

		referindo-se a ela: “Anita tem um bocado de tias muito velhas. Essas tias têm comadres, muitas comadres, que batizaram os filhos e as filhas dessas tias velhas, quando elas eram todas muito jovens, jovens assim que nem a mãe de Anita, que tem esta filhinha que não é nem grande de mais, nem pequena de menos” (LACERDA, 2011, p.5). Esse discurso decorrente da voz da protagonista não aparece de modo marcado em primeira pessoa, apresenta-se diluído na voz de Anita, referindo-se a ela mesma.
15	LINGUAGEM	A linguagem apresenta um tom pueril, como já citado anteriormente, apesar de encontrarmos marcas de um narrador em terceira pessoa do discurso, percebe-se a intromissão delicada da voz da criança, que se refere a si mesma, suas atitudes, medos, vontades, anseios, utilizando seu próprio nome: “Verdade que Anita tinha medo. Encontrar com a Morte, assim? A Morte, de carne e osso? A Morte na frente dela?” (LACERDA, 2011, p.13).
16	TEMÁTICA CENTRAL	Medo da morte
17	TEMAS COMPLEMENTARES	Relações familiares, entre Anita, sua mãe e suas tias e tios; vivência da menina e a mãe na mesma casa que algumas tias; relações entre as comadres e as tias da menina; confiança da protagonista em um velho jardineiro que aparenta ser sábio; relacionamento da menina com a comadre Morte.
18	MORTE	Inicialmente, a menina sente muito medo de morrer, esse medo a impede de viver livremente sua vida, pois acorda e dorme pensando em possibilidades de encontrar a morte: “Então, no sonho de Anita, tem sempre vela e caixão, sangue e pedaços de gente, barulho de tiros, cadeiras balançando vazias, umas risadas terríveis, casca de banana e lasca de osso, mãos cheias de sangue, com veneno escorrendo por elas. Um horror. E Anita fica lembrando disso, o dia inteiro, sem parar.”; “Vai para a escola, fica procurando tiro escondido no ar (...)”; “Come banana com cuidado, jogando a casca bem embrulhadinha no lixo pra ninguém escorregar e morrer” (LACERDA, 2011, p.10).
19	MULHER	Presença feminina bem marcante na narrativa. A protagonista Anita, sua mãe, suas tias e as comadres de suas tias e a Morte. A protagonista vive em um universo basicamente feminino e acostuma-se a ele. Conversas sobre novelas, fofocas, constantes visitas e cafés com bolinhos. Até que, com a proximidade e vínculo com a comadre Morte, começa a inteirar-se de um universo mais eclético, e até proibido, pois a morte fala de assuntos e usa um vocabulário que é julgado como impróprio para crianças. “Mas dava boas risadas, dizia palavras cabeludas, bobagens das mais grossas, dizia raivas e porcarias que nem de longe permitiriam a ela, Anita, pensar. Era divertido demais tomar café com leite e bolinhos com a comadre Morte” (LACERDA, 2011, p.19). Ou seja, a

		comadre Morte, lhe apresentou a vida sob uma perspectiva menos preconceituosa e clichê.
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não há representação significativa na obra em relação à esses temas.
21	FAMÍLIA	O relacionamento familiar é marcado pela presença de mulheres na vida da protagonista. Porém a criança, ainda não entende bem essa convivência. “Algumas tias moram na casa de Anita, ou Anita mora na casa delas, isso nunca fica muito claro” (LACERDA, 2011, p.8). Não há menção ao pai, somente aos tios, ao jardineiro, e um amigo. Devido a isso, acredita-se que a mãe de Anita é solteira.
22	ESCOLA	Não há presença marcante da escola, na narração. O único momento em que ela é mencionada é quando os pensamentos de Anita se voltam à Morte no caminho da escola. “Vai para a escola, fica procurando tiro escondido no ar, (...)” (LACERDA, 2011, p.10).
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	

11ª GRADE

ESTRELA DE RABO E OUTRAS HISTÓRIAS DOIDAS

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Estrela de Rabo e outras histórias doidas . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2005
3	GÊNERO	Narrativas curtas sociais e históricas
4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>A obra é dividida em três histórias curtas, sendo a primeira: <i>As paredes têm ouvidos</i>, que narra a história de amor de Fausto e Letícia, dois escravos negros que viviam em uma fazenda de garimpo. A mulher trabalhava na casa, era considerada privilegiada por não ficar no serviço pesado. O homem era trabalhador do garimpo e sofria as agruras deste ofício árduo. Os dois se conheceram quando Fausto servia de vigia da casa grande e tornaram-se amantes.</p> <p>Fausto era um escravo diferente dos demais, era alfabetizado e ensinou sua namorada a desvendar os mistérios das palavras. Devido a uma fuga de escravos, o negro enamorado foi acusado de encobrir os companheiros e foi violentamente torturado e morto pelo patrão. Sofreu uma morte lenta e dolorosa ao ser emparedado na sala de jantar da família.</p> <p>Letícia foi obrigada a assistir sua morte e a partir daquele momento, tomada de dor, usou a força das palavras como uma forma de vingança. Contava histórias sobre a morte injusta de seu namorado e as punições que seus agressores poderiam sofrer. Logo seus patrões Leôncio e Luísa sentiram na escrava uma grande ameaça e resolveram puni-</p>

		<p>la. Além de servir como objeto sexual do patrão foi destinada à ação de estupro por vários homens, inclusive Jonas, um escravo considerado extramente rústico e violento. No entanto, Letícia acabou seduzindo o negro com suas histórias, tornando-o seu aliado na empreitada de mudança.</p> <p>Um quilombo invadiu o garimpo de Leôncio e dizimou tudo, o patrão foi morto pelas mãos de Jonas e a patroa fugiu levando o pouco que lhe restava, alforriando os últimos escravos.</p> <p>Letícia e Jonas passaram a perambular pelo mundo, conquistando novos leitores, alfabetizando as pessoas e levando histórias ao povo.</p> <p>A segunda história intitula-se <i>Que história mais doida, essa!</i> que narra o cotidiano de Marquinhos em uma favela do Rio de Janeiro, chamada Vila Cruzeiro. Um episódio veio marcar a vida do protanista e seus três inseparáveis amigos, Zé Maria, Nando e Pinguim. Ao fugirem de um tiroteio entre polícia e bandidos na favela, se esconderam na casa de Dona Ceixa, uma cigana que tirava o baralho e via a sorte das pessoas. Naquele dia, além de acolher os meninos a noite toda, também tirou uma carta para Marquinhos que foi a do <i>Enforcado</i> que segundo a tradição mística, não trazia bons presságios. Após esse dia fatídico, Marquinhos que era apelidado de Chulé, passou a ser o Enforcado.</p> <p>Para tentar defender a irmã de más influências, acabou se envolvendo com traficantes perigosos que prometeram o enforcar, já que seu novo apelido sugeria isso. O protagonista, fadado ao seu destino cruel, resolveu enfrentar logo de vez seu momento fatal e passou a corda em seu próprio pescoço e ao olhar para o céu, vislumbrou as diferentes tonalidades do pôr do sol e pediu ao seu carrasco para ir embora e pintar o teto de sua casa daquela cor. O momento baseou-se em um verdadeiro humor negro, diante da morte, o garoto foi tomado de uma ideia original e prontamente foi atendido. Ao voltar para casa e preparar os materiais de pintura, convidava os membros da comunidade para seu enterro, o que acabou gerando grande repercussão em seu meio e as pessoas simpatizaram muito com o convite.</p> <p>O chefe da facção ao saber dos boatos, pediu para um capanga verificar o serviço de pintura do rapaz e se tivesse mesmo bom, era para lhe oferecer uma vaga de emprego de pintor.</p> <p>Todo esse enredo tornou-se cômico e lendário e no futuro, Marquinhos tornou-se pintor profissional, professor de pintura e artista plástico.</p> <p>A terceira e última história, <i>Estrela de Rabo</i>, narra a vida de Jonhyston com sua família em um lixão. O garoto</p>
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>trabalhava com Rode sua mãe que chamava de avó, Astolfo, seu pai ou avó, seus tios, tias e primos na imundície do lixo depositado pela cidade e lá colhia o sustento da casa. Nunca deixa de se dedicar aos estudos e trabalha com grande amor e orgulho ao lado dos seus.</p> <p>Geralmente preferiam trabalhar nas noites de lua cheia, pois o sol escaldante e as moscas atrapalhavam a garimpagem de metal, plásticos e alumínio. Devido a isso, trocavam a noite pelo dia. Em uma dessas noites, ao vislumbrar uma estrela cadente no céu, a vó Rode contou a verdadeira origem de Jonhyston.</p> <p>Relatou emocionada que em uma noite igual àquela, inquieta em seu barraco e tomada de uma emoção inexplicável, decidiu garimpar sozinha, levando apenas o cachorro Tobe para lhe acompanhar. Depara-se com uma estrela de rabo, forma que a avó encontrou para nomear as estrelas cadentes e cometas e saiu correndo atrás dela, até que a mesma caiu e Rode também caiu de cara em um embrulho macio no chão, era ele que havia sido largado no lixão ainda bebê.</p> <p>O garoto parecia acreditar que era filho de uma estrela de rabo e que a mesma o deu de presente para ser criado por uma mãe (avó) da terra. Essa revelação proporcionou ao garoto uma série de reflexões e aumentou ainda mais seu amor e gratidão pela família.</p> <p>Porém, a harmonia dos membros foi quebrada quando alguns homens de negócio decidiram desapropriar o lixão e ofereceram aos moradores casa e dinheiro.</p> <p>Inicialmente, a família decidiu negar a oferta e preferiram ter uma fonte de renda e sustento, a uma pequena casa na cidade. No entanto, ao acusarem a vó Rode e o avó Astolfo de exploração de trabalho infantil, a justiça tirou o garoto de seu lar. A família decidiu ceder e resgatar sua tão amada criança do abrigo para menores.</p> <p>Adquiriram uma minúscula casa, um mísero dinheiro e perderam a fonte de renda de todos. A fome e a miséria trouxeram desespero e desesperança a todos, até que o protagonista, ao ver o lixão ainda desocupado, decidiu convocar a família e voltaram a procurar naquele reduto, grandes preciosidades em meio à sujeira e podridão.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra é dividida em três pequenas narrativas nomeadas como: <i>As paredes têm ouvidos</i> ; <i>Que história mais doída, essa!</i> e <i>Estrela de Rabo</i> . Cada história subdivide-se em pequenos capítulos.
6	FINAL DA NARRATIVA	O final da primeira narrativa conta a liberdade dos escravos da fazenda de garimpo e as viagens de Letícia e Jonas pelo mundo, levando alfabetização e histórias ao povo pobre e ignorante. A segunda narrativa termina com Marquinhos incentivando as pessoas de uma comunidade pobre a ter uma vida distante do crime e dentro da arte, organiza uma

		escola de pintura e proporciona aos menos favorecidos chances de encontrarem-se na cultura artística. A terceira narrativa encerra-se com a família adotiva de Jonhyston ainda mais unida após uma crise financeira, termina com o menino, que pensava ser filho de estrela de rabo, garimpando o lixo em busca de tesouros iluminados desvendados à luz da lua.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	<i>As paredes têm ouvidos:</i> Leticia e Fausto <i>Que história mais doida, essa!:</i> Marquinhos <i>Estrela de Rabo:</i> Jonhyston e Rode
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	<i>As paredes têm ouvidos:</i> Jonas, senhor Leôncio e dona Luisa. <i>Que história mais doida, essa!:</i> os melhores amigos de Marquinhos, Zé Maria, Nando e Pinguim. Sua mãe, sua irmã e seus irmãos. <i>Estrela de Rabo:</i> os tios, tias e primos de Jonhyston
9	TEMPO HISTÓRICO	<i>As paredes têm ouvidos:</i> época da escravidão negra no Brasil. <i>Que história mais doida, essa!:</i> Momento contemporâneo. <i>Estrela de Rabo:</i> Momento contemporâneo
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	<i>As paredes têm ouvidos:</i> O tempo transcorrido deve ter sido alguns anos, pois temos alusão ao tempo que os enamorados ficaram juntos: “O fato é que Leticia e Fausto tiveram muito tempo para se amar, tempo em que ele ensinou a ela o quanto se podia fazer com o conhecimento da letra (...)” (LACERDA, 2005, p.20). <i>Que história mais doida, essa!:</i> O tempo parece ser apenas alguns dias entre o tiroteio com a polícia e o encontro com a cigana e o dia em que o protagonsita enfrentou a morte. <i>Estrela de Rabo:</i> o tempo também se passa no transcorrer de alguns meses.
11	ESPAÇO MACRO	<i>As paredes têm ouvidos:</i> Brasil <i>Que história mais doida, essa!:</i> Brasil, cidade do Rio de Janeiro <i>Estrela de Rabo:</i> Brasil.
12	ESPAÇO MICRO	<i>As paredes têm ouvidos:</i> fazenda de garimpo e casa da cidade: “Leticia era a mucama preferida na casa da cidade, Fausto fiva mais no garimpo” (LACERDA, 2005, p.17). <i>Que história mais doida, essa!:</i> Vila Cruzeiro. “Só que a Vila Cruzeiro não era um mar de rosas – o que tinha ali de espinho! (LACERDA, 2005 p.37). <i>Estrela de Rabo:</i> Lixão de uma grande cidade. “O que não ia ter que aguentar se o pessoal soubesse que eu vivo no lixão” (LACERDA, 2005, p.55).
13	VOZ	<i>As paredes têm ouvidos:</i> Narrador onisciente que conhece o que se passa no íntimo das personagens e todos os fatos da história, também percebe-se um tom irônico do narrador em relação a alguns fatos como, por exemplo, o fato de a escrava ser estuprada por seu dono e essa atitude parecer natural: “É verdade que não havia sérias punições para

		<p>Letícia, a não ser o corpo de Leôncio em cima dela na hora em que ele quisesse” (LACERDA, 2005, p.18).</p> <p><i>Que história mais doida, essa!:</i> narrador onisciente que consegue perceber as atitudes e pensamento das personagens, capta inclusive os pensamentos de cada uma delas: “Marquinho vivia agoniado com aquela história de sorte tirada nas cartas, doideira de Enforcado que dona Ceixa inventou para cima dele!” (LACERDA, 2005, p.36).</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> o narrador é Jonhyston, protagonista da história, ele conta os fatos de acordo com sua visão de mundo como, por exemplo, a concepção de sua origem: “Não quero sair daqui. Não sei por quê, talvez porque foi aqui que a mãe estrela me pariu, a mãe mulher me encontrou” (LACERDA, 2005, p.71).</p>
14	FOCO NARRATIVO	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> Terceira pessoa do discurso.</p> <p><i>Que história mais doida, essa!:</i> Terceira pessoa do discurso.</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> primeira pessoa do discurso.</p>
15	LINGUAGEM	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> Linguagem simples, porém bem elaborada, por vezes poética, sempre que traz voz para as personagens, reflete o falar de um Brasil da época escravocrata: “Então ainda por cima me tomava a negra? Pois que venha assistir à morte do amante” (LACERDA, 2005, p.22).</p> <p><i>Que história mais doida, essa!:</i> Linguagem coloquial, envolvida por gírias e vocabulário típico de moradores de favelas. “Que porra! Finjo que não ligo senão é pior, mas eu sempre tomei o maior cuidado com cheiro do corpo, não é justo me chamarem de Chulé. Lavo a meia todo dia, mas grudou, tá grudado. Apelido aqui não sai nem com lixa” (LACERDA, 2005, p.38).</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> Apresenta uma linguagem simples, coloquial e, por vezes, poética. Por estar em primeira pessoa do discurso, percebemos na voz do narrador protagonista suas impressões de mundo. “Ela é quem guia a gente, dá ordem, ensina remédio, exige escola pra todo mundo. Mas eu senti que todo mundo pensou, era melhor ele continuar pensando que era filho dela, que chamava de vó porque as outras crianças todas chamavam, mas que era filho mesmo, de verdade” (LACERDA, 2005, p.62).</p>
16	TEMÁTICA CENTRAL	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> Sofrimentos causados pela escravidão no Brasil e a busca pela mudança por meio do conhecimento. “É pouco provável. O ciclo da vida nas casas da cidade, o cômodo grande ao fundo do terreno para acomodar os escravos, as duas cozinhas, uma de brancos, outra de pretos, ao lado uma da outra, criavam uma vida de meia-parede, dando a segredos e mentiras, ora valor de pepita, ora valor de cascalho” (LACERDA, 2005, p.18).</p> <p><i>Que história mais doida, essa!:</i> A vida de pessoas em comunidades pobres entregues ao tráfico de drogas, clima envolto por violência e insegurança. Mas com criatividade</p>

		<p>e arte, podem transformar essa realidade. “A escola virou ateliê, e começou a ter exposição de trabalho da garotada, o povo orgulhoso de ver as filhas e os filhos indo por caminhos bonitos, em que ninguém tinha pensado antes” (LACERDA, 2005, p.50).</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> A vida das pessoas que vivem no lixão, o desperdício cometido pela sociedade e o descaso político com os mais pobres. “É um trabalho duro, tem vezes que a gente vara a noite encurvado porque de dia o sol tá batendo na moleira, as moscas estão insuportáveis, então a gente troca o dia pela noite” (LACERDA, 2005, p.50).</p>
17	TEMAS COMPLEMENTARES	
18	MORTE	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> A morte tem presença impactante e fundamental na narrativa, registra as crueldades sofridas pelos negros, na época da escravidão do Brasil. A narrativa descreve uma prática de tortura muito utilizada para graves infrações cometidas pelos escravos, o emparedamento. Esse tipo de morte cruel teve início na Idade Média e persistiu entre as práticas aplicadas aos negros. “À frente de Fausto começa a ser levantada uma outra parede que vai subindo até a altura do queixo dele. (...) Ao contrário dos outros que assim morriam, não cortou a noite em fatias com seus uivos, não mandou para os pratos dos senhores a iguaria de seu suplício. (...) Morreu de olhos abertos, pegando a visão do nada” (LACERDA, 2005, p.22-23).</p> <p><i>Que história mais doída, essa!:</i> Nesta narrativa, a morte migra do trágico, para o cômico. Ao resolver enfrentar a morte logo de vez, como os bandidos haviam prometido a ele, no momento fatal, olha o céu e contempla: “Tava maluco, só podia estar, quem não está maluco com uma corda no pescoço? Mas não é que olhou pro céu, sem querer, e viu aquele rajado doído, violeta quase roxo, passando pro azul, passando pra verde, passando pra abóbora, passando pra rosa, como se fosse um mar e cada onda viesse na sua cor e fosse se juntando uma na outra, sem linha entre elas, um mar de cor, no céu” (LACERDA, 2005, p.46). Diante de extasiante contemplação pede para ir embora e pintar o teto de sua casa da cor que desponta no céu, como uma espécie de último pedido: “Mas enquanto ia pra casa, procurava broxa e tinta com um e outro, dava um último beijo na mãe que gritava feito louca, ia convidando o povo pra ir ao velório dele e não é que – sabe-se lá por quê – as pessoas foram aceitando o convite?” (LACERDA, 2005, p.48).</p> <p>Diante disso, observamos que com coragem, criatividade e boa dose de bom humor, Marquinhos enfrentou a morte iminente. Com sua atitude despojada de deixar a vida, acabou intimidando a turma do tráfico, livrou-se da morte</p>

		<p>e ainda recebeu uma proposta de emprego: “Agradeceu o emprego, queria terminar os estudos, mas ficou tão feliz com a história de pintar que foi essa a profissão que escolheu quando terminou a escola” (LACERDA, 2005, p.49).</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> Nesta narrativa a morte não se faz presente em seu sentido denotativo, real e concreto. Mas de modo conotativo, podemos perceber um momento de perda de força vital, poder que dinamiza a vida, metaforicamente na figura de vó Rode. Pela visão do narrador protagonista, constatamos que a avó é a força propulsora da família, uma mulher valente e feliz, apesar de viver em miséria econômica. Todos os dias usava uma fita de diferente cor no cabelo, adornando a finalização de suas trança. “É assim, eu fico pensando como que pode no meio do lixão, o cheiro mau que quase mata em certos tempos, a vida dura, o corpo curvado, e a vó todo dia arruma o cabelo, naquela trança lá dela, e põe uma fita colorida na ponta?” (LACERDA, 2005, p.57).</p> <p>Quando dona Rode se vê ameaçada a ficar sem seu filho querido, filho doado pela estrela de rabo, perde sua força vital e pela primeira vez, sente uma espécie de morte ou luto. “Foi o primeiro dia na minha vida que vi a vó sem fita na ponta da trança” (LACERDA, 2005, p.72).</p> <p>A falta de esperança e o medo de perder sua jóia preciosa colhida no lixão, levou as trevas para o coração daquela forte mulher.</p>
19	MULHER	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> A mulher ocupava um papel coadjuvante na constituição social. Vítima de preconceito e machismo era obrigada a aceitar as decisões masculinas: “Leôncio calou a mulher com uma bofetada” (LACERDA, 2005, p.24).</p> <p>A mulher negra e escrava sofria ainda mais o preconceito e a violência social: “Era parte do que reservava a ela: tomava-a para si dia sim, dia não, e nos dias não ia dá-la a qualquer dos negros que tivesse à mão. Em Jonas adivinhava-se a escuridão do espírito, a coisa de bicho em corpo de gente. Começar por ele era bom para quebrar qualquer imagem de orgulho que a negra pudesse conservar” (LACERDA, 2005, p.26).</p> <p><i>Que história mais doida, essa!:</i> A mulher mais uma vez é vítima do ambiente social. A mãe de Marquinhos é solteira e cuida dos filhos sozinha, a irmã, prestes a se render à vida bandida, a cigana era pobre e se via obrigada a cobrar por um dom, segundo ela, dado por Deus. “Ler a sorte nas cartas é um dom que eu tenho, não devia nem cobrar por isso, mas é meu ganha-pão (...)” (LACERDA, 2005, p.40).</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> Nesta história, apesar de a mulher ser apresentada em condições subumanas de vida, é concebida</p>

		<p>como forte, guerreira e batalhadora, até masculinizada por fazer trabalhos pesados: “É trabalho de macho, mas também é de mulher. Mulher forte que nem a minha avó, mulher trabalhadeira que nem as minhas tias. Olho para elas e penso que são todas macho” (LACERDA, 2005, p.56).</p>
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> A alfabetização e a leitura é a grande chave para esta história, pois enfatiza que apesar da dura vida que o negro levava, saber ler apesar de perigoso, poderia abrir-lhe o mundo, diferenciá-lo do animal e dos outros homens que não sabiam utilizar esse conhecimento. “Se nem o senhor sabia ler muito bem, como é que um escravo se atrevia a tanto? ‘Foi o diabo que me ensinou.’ – ele dizia quando Letícia lhe perguntava.”</p> <p>Entre um segredo de amor, existia entre Lecítia e Fausto um segredo de letramento, ou seja, ela a ensinava a ler as escondidas. “O amor lhe deu coragem para aceitar a tentação e começar a andar por aqueles caminhos de riscos e sinais miúdos, traços escuros em papel claro. Aprendia ler com Fausto, talvez ansiando por encontrar nas letras aquela outra vida de que falava o namorado e por, assim, fugir na hora da punição” (LACERDA, 2005, p.18).</p> <p>Enfim, esta história ainda conta com o poder humanizador da literatura e as transformações que esta arte pode trazer para o espírito humano: “Não ficavam muito tempo no mesmo lugar, apenas o suficiente para contar uma mesma história, que repetiam de muitos jeitos, em muitas versões. Uma história falando de ouvidos atrás das paredes, de umas artes do diabo que botam a vida em sinais escuros sobre papel claro” (LACERDA, 2005, p.29).</p> <p><i>Que história mais doida, essa!:</i>Essa narrativa não conta necessariamente com a presença das letras, mas com a arte plástica, que mudou a vida de Marquinhos e de sua comunidade de origem.</p> <p>Um ponto que pode ser considerado é o da oralidade. As histórias orais são difundidas pelas pessoas e, muitas vezes alteradas com a situação, conveniência e intenção do falante. O fato de Marquinhos enfrentar a morte e divulgá-la, espalhou-se por todos, dando força ao poder imaginário que acabou sustentando a vida real e dando suporte para o protagonista vencer seus desafios. “A essa altura, Buriti tava de ouvido fervilhando. Que história mais doida, essa!? Não tinha nada que enforcar o garoto, um susto bastava, quem foi que inventou isso?” (LACERDA, 2005, p.49).</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> Na terceira narrativa a valorização do texto escrito é fundamental. Quando a família encontra material escrito e artístico no lixo, julga ser um grande disparate da sociedade, despediçar objetos tão preciosos. “A gente acaba perdendo coisa que é boa, embora não tenha</p>

		<p>serventia pra venda, que nem a bandeira do Brasil, os livros, os cartazes e o quadros que a gente encontrou e trouxe pra barraca” (LACERDA, 2005, p.65).</p> <p>Em outro momento fica claro a valorização do empreendimento de pessoas tão pobres em livros, como o caso do tio de Jonhyston que comprou livros para os filhos: “Pouco depois, tio Eduardo comprou uma coleção de livros de histórias pros meninos dele, mas levou pra barraca em que ele vive com a tia Vera, não fico na barraca de vó Rode e vô Astolfo” (LACERDA, 2005, p.66).</p>
21	FAMÍLIA	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> A constituição familiar nesta narrativa é de ordem patriarcal e machista. O homem toma as decisões da casa e impõe as mesmas, para as mulheres e filhos com violência física e psicológica.</p> <p><i>Que história mais doída, essa!:</i> A constituição familiar é distinta nesta narrativa. A história apresenta uma mãe solteira que cria os filhos sozinha e crianças e adolescentes sem apoio familiar e social para viver em uma comunidade violenta.</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> Na terceira história, a presença da família é crucial ao desenvolvimento do indivíduo. O que algumas famílias julgam lixo e estorvo, como, por exemplo, uma criança recém-nascida, outras acolhem como um grande presente descido do céu, como foi o caso do protanista. Achado no lixo por vó Rode, foi criado pela família adotiva com muito amor e carinho. A presença da união familiar fica evidente em algumas passagens: “A família então resolveu ficar, não se deixa um membro pra trás assim” (LACERDA, 2005, p.72).</p>
22	ESCOLA	<p><i>As paredes têm ouvidos:</i> Não há menção da escola nesta narrativa.</p> <p><i>Que história mais doída, essa!:</i> A escola e os amigos de classe são concebidos de modo bem positivo na narrativa, aliás como um meio para mudar uma dura realidade. “Quando um fraquejava e queria largar os estudos, os outros seguravam a barra e tinham arranjado tão bem aquela parceria que um era bom na matemática, outro no português e nas ciências, outro curtia história e Geografia, outro arrebentava no inglês. Tempo de fim de ano, essa história de recuperação, era tempo de um dentro da casa do outro, ajudando e sendo ajudado, e estudo ali não se fazia por paixão, gosto mesmo da coisa, não. Parecia assim uma porta de saída, quando o circo pega fogo” (LACERDA, 2005, p.42).</p> <p><i>Estrela de Rabo:</i> A escola é citada em alguns momentos da história, para enfatizar o quanto Jonhyston é assíduo e dedicado, para falar de preconceito que o jovem sofreria se</p>

		os colegas de escola soubessem de seu verdadeiro ofício, também para uma nova perspectiva de vida. “‘Como tem gente que desperdiça.’ – eu falo às vezes na escola, quando tem um assunto que dá pra falar assim” (LACERDA, 2005, p.58).
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	<i>As paredes têm ouvidos:</i> Crítica ao preconceito racial e à escravatura de negros a qual foi por muito tempo apoiada e exercida no Brasil: “Quando as forças militares, atemorizadas com a ousadia da ação e acrescidas por reforços, partiam para encontrar o quilombo, e dar combate a ele, ele já seguia longe na sua marcha, (...)” (LACERDA, 2005, p.27). <i>Que história mais doída, essa!:</i> Crítica ao poder político e social que entregam as pessoas que habitam regiões pobres nas mãos dos bandidos. A falta de justiça, iguade social e violência da polícia: “A polícia subia o morro, pesada de arma e raiva; o Movimento esperava no morro, armado de peso e morte” (LACERDA, 2005, p.35). <i>Estrela de Rabo:</i> Crítica ao descaso social e político em relação ao aumento avassalador de lixo no mundo, práticas de reciclagem ainda pouco desenvolvidas, falta de oportunidade de empregos para as pessoas: “Não vejo nada disso, no chão não costumam aparecer estrelas. Aparecem outras coisas além de lixo, é claro: Bíblia, por exemplo, mochila de criança, pé de sapato bom perdido do seu par, envelope de carta com selo e carimbo. Já apareceu caixinha de música quase nova, embora sem bailarina (...)” (LACERDA, 2005, p.59).
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Recebeu recomendação em <i>Nuevas Hojas de Lectura de Fundalectura</i>

12ª GRADE

PENA DE GANSO

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Pena de Ganso . São Paulo: DLC, 2005.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2005
3	GÊNERO	Narrativa social e psicológica
4	RESUMO DA FICÇÃO	A narrativa retrata a vida de Aurora, uma menina que deseja intensamente aprender a ler e escrever, porém não possui o direito nem mesmo de ir para a escola como seus irmão mais velhos. Aprendia apenas os afazeres domésticos, cuidava da criação de galinhas com sua mãe e fazia entregas dos ovos e frangos nas casas das clientes. Sua mãe esforçava-se muito para manter os filhos homens na escola, enquanto Aurora nem informalmente podia ser alfabetizada, pois os pais acreditavam que a mulher não

		<p>poderia se dar o luxo de parar de trabalhar em casa e estudar.</p> <p>Aurora vive fascinada pelo mundo da escrita e tem a oportunidade de molhar o dedo na tinta quando seu irmão derruba o tinteiro na mesa. A partir deste momento, a menina decide que seu grande objetivo de vida seria buscar seu letramento.</p> <p>Entre as clientes de sua mãe, está a Dona Henriqueta, uma mulher que teve a oportunidade de estudar ainda antes de casar e que largou a carreira acadêmica por imposição do marido e dos padrões sociais da época. Tem um filho chamado Francisquinho, um garoto frágil e doente que se mostra interessado na amizade de Aurora. Confiando em seu mais novo amigo, a garota pede para que ele a ensinasse a ler e escrever, porém ele chantageia Aurora em troca de míseros momentos de alfabetização, pede à menina que traga os livros de Ciências de seu irmão mais velho para que ele pudesse ver as imagens de conteúdos julgados impróprios para sua idade como, por exemplo, o aparelho genital feminino, masculino, entre outros.</p> <p>Aurora convence sua mãe a criar gansos para ter a oportunidade de usar a pena para o processo de escrita. Dona Henriqueta quando descobre o interesse da menina, procura oferecer ajuda, porém seus pais não aceitam e quando o pai de Francisquinho descobre a existência do livro de Ciências em sua casa, acaba julgando a menina por mau comportamento e as chances de ela conseguir seu objetivo, configuram-se nulas. Acaba seguindo o destino das mulheres de sua época, casa-se e torna-se uma mulher amarga e sofrida.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	<p>A narrativa passa por dois grandes momentos: o primeiro relata a infância de Aurora e os dissabores pelos quais passou tão como a grande frustração por não ter a oportunidade de ler e escrever. Um segundo momento, titulado “Posso escrever”, é metalinguístico, existe uma reflexão sobre o processo da escrita da obra literária, questões relacionadas às palavras impressas e à constituição de uma narradora que se manifesta como sobrinha de Aurora e que decide contar a história da tia, como uma história do papel feminino no mundo e suas limitações em uma sociedade machista.</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	<p>Ao final da narrativa a narradora revela que a tia Aurora tinha se tornado uma mulher muito amarga e frustrada e que após sua morte, recebeu como lembrança simbólica uma caixa de papelão contendo um tecido bordado com as seguintes palavras: “EU SOU AURORA” (LACERDA, 2005, p.139). Diante disso, podemos notar que a triste menina tinha conseguido realizar uma parte de seus sonhos, por meio de um bordado.</p>

7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Aurora
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A mãe de Aurora, Estefânia, seu pai Oswaldo, os irmãos Augusto e Péricles, a Dona Henriqueta, Francisquinho, o marido de Dona Henriqueta.
9	TEMPO HISTÓRICO	De acordo com o contexto da obra, a história ocorre em 1929, período da quebra de bolsa em Nova York.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	A narração inicia-se com a infância de Aurora e prolonga-se até sua morte, já bem idosa.
11	ESPAÇO MACRO	A história se passa no Brasil.
12	ESPAÇO MICRO	Cidade do Rio de Janeiro.
13	VOZ	<p>A voz que narra a história é de uma sobrinha de Aurora, que decide contar a história da tia e revelar à sociedade os preconceitos sofridos pela mulher no Brasil daquele momento. “Aurora, nome bonito, um tanto fora de moda nos dias de hoje, mas alegre e cheio de promessas. O rosto de minha tia não mostrava promessa, futuro ou beleza. Não era bonita e não fazia nenhum esforço para se enfeitar” (LACERDA, 2005, p.116).</p> <p>No segundo momento da narrativa, a narradora se revela como escritora e tece considerações sobre o próprio processo da escrita. “Estou bem perto de acabar esta história. Vou trabalhando até tarde da noite, acordo cedinho, para pegar logo a escrita no computador, a revisão. Às vezes, chego a passar a noite toda escrevendo. Porque não vivo só de escrever. Faço algumas outras coisas, todas elas ligadas à leitura, à escrita e ao ensino” (LACERDA, 2005, p.138).</p>
14	FOCO NARRATIVO	<p>O foco narrativo está na terceira pessoa do discurso, ou seja, a narradora que relata a história de Aurora sabe e sente tudo que acontece à protagonista e principalmente o sentimento de dor e frustração que lhe toma a alma: “Precisa recusar, da mesma forma, o que a família quer para ela, e como fazer isso sem contradizer a todos, sem gritar e exigir seu direito – como os irmãos – de aprender a ler e a escrever? Como, como, como?” (LACERDA, 2005, p.85).</p>
15	LINGUAGEM	<p>A presença metalinguística na construção da narrativa se faz de forma intensa e o leitor, muitas vezes, se vê diante de situações em que necessita assumir uma postura ativa na elaboração do sentido e da construção do próprio texto. Como podemos comprovar vários momentos da obra: “Estou aqui dando aulas, explicações de História, e nem é isso que você espera ler neste livro, nem é isso que eu espero escrever. É uma sensação enorme de falta, isso que me leva a enfrentar os vazios dentro de mim – dentro da história que me contaram -, para construir uma outra história sobre alguém que me foi querida, uma história que só agora posso ver. Escrever é doloroso, e como encontramos situações para fugir desse encontro com a</p>

		letra, esse encontro que vai dizer o real, que vai buscar preenchê-lo dessa forma simbólica, ocupando o lugar do que aconteceu”(LACERDA, 2005, p.126).
16	TEMÁTICA CENTRAL	<p>A temática central da obra é o processo de escrita, apresentando reflexões sobre a linguagem e o processo de escolarização no Brasil, que ainda privava as mulheres de participação igualitária. “Ela gostaria de ter os deveres de escola para fazer, ainda que pudessem ser bem mais cansativos e difíceis que as tarefas dela, como Pericles assegurava e Augusto desmentia: é só uma questão de aprender, como você aprendeu a fazer tudo isso que fazem em casa, Aurora, ele dizia; mas escola é coisa difícil, não é coisa para meninas (...)” (LACERDA, 2005, p.27).</p> <p>Em alguns momentos, assume um tom de ensaio ficcional, pois mescla questões sobre a vida real da escritora/narradora e da história de Aurora. “Atravessando a noite, terminando de escrever a história dela, lembro-me de tudo isso, eu que não pude ver Aurora doente, que não consegui abraçá-la antes de morrer” (LACERDA, 2005, p.138).</p>
17	TEMAS COMPLEMENTARES	
18	MORTE	<p>A presença da morte também é relevante na narrativa, embora ela aconteça apenas no final, com a morte de Aurora, já idosa. Este momento se transfigura como um elemento transformador para a sobrinha escritora, que além de perder uma tia, sabe que um coração sedento pela palavra, deixa o mundo. “Coloquei em volta do rosto de Aurora, com uma ternura que não consegui ter por ela quando viva, uma coroa de margaridas. E chorei, muito. Foi um dos enterros mais emocionantes da minha vida” (LACERDA, 2005, p.138).</p>
19	MULHER	<p>Tratar da questão feminina é outra vertente importante da narrativa. No Brasil, a conquista pela educação e direito igualitários, ainda era um objetivo a ser conquistado. “- Algumas entendem. São poucas, é verdade, porque não permitem à mulheres saberem o tanto que os homens sabem. Para isso, controlam a ida das meninas à escola, e muitas têm de aprender as coisas às escondidas, como criminosas, merecendo por isso ser queimadas na fogueira, como antigamente, na Inquisição (...)” (LACERDA, 2005, p.100).</p>
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p><i>Pena de Ganso</i> é uma obra altamente metalinguística e além de abordar o próprio fazer literário, também retrata a busca de uma menina pelo direito de ler e escrever. Aurora elabora estratégias para conseguir atingir seu objetivo, desde o processo mais legítimo, que seria sua entrada na escola, até recorrer a seus irmãos, amigo, Dona Henriqueta para alfabetizar-se. A única forma mais próxima que conseguir chegar do traçado das letras foi na</p>

		aula de bordado, momento em que teve a oportunidade de registrar sua presença no mundo em material escrito: “EU SOU AURORA” (LACERDA, 2005, p.138).
21	FAMÍLIA	Nitidamente a base familiar é de ordem patriarcal e machista. A sociedade concerne ao homem direitos que deveriam estender-se a todos. A família de Aurora é a representação típica desta constituição familiar, em que o homem trabalha fora e garante o sustento da casa, a mulher trabalha incansavelmente no lar e com as atividades exercidas dentro de casa para complementar a renda, no caso da mãe de Aurora, a criação de frangos e ovos. Os filhos homens preservados de quaisquer atividades domésticas, destinados ao trabalho fora de casa ou para os mais providos de suporte financeiro são incentivados ao estudo. As meninas, quando provenientes de famílias abastadas, estudam em escolas, porém não são incentivadas a usarem dos conhecimentos acadêmicos, e as mais desvalidas não possuem direito algum. São destinadas aos afazeres domésticos e a servirem aos homens da casa. “Ora! Que pergunta, rapariga. Não vês que és mulher como eu, que somos necessárias a esse serviço de casa? Pois se não somos ricas, não podemos pagar quem faça as coisas para nós?” (LACERDA, 2005, p.27).
22	ESCOLA	A escola é concebida como um artigo de luxo. Lugar que exigia muito financeiramente e cognitivamente. Somente os muito estudiosos, sem atividades extra poderiam atender as exigências das inúmeras tarefas de casa. A concepção de ensino tradicional e as técnicas de repetir e decorar eram efetuadas. “Está certo que os irmãos precisavam fazer os deveres de escola todo o dia. (...) Péricles disse que só se repetia o que era importante gravar. E Aurora, sem saber por que, ficou com essa palavra na cabeça. Gravar” (LACERDA, 2005, p.36).
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	A narrativa Pena de Ganso, ao fazer alusão a um objeto que era utilizado no ato de escrever, procura refletir o próprio “se fazer” da escrita. Aurora, a menina de família humilde e que sonhava aprender a ler e escrever, simboliza todas as meninas que compartilharam das mesmas limitações e sonhos. Que por questões sociais, culturais e até mesmo religiosas, não tiveram acesso ao universo acadêmico e, conseqüentemente, ficaram restritas na busca pelo conhecimento. As poucas mulheres que conseguiram empreitar viagem na carreira acadêmica enfrentaram grandes preconceitos e suas conseqüências. Como dona Henriqueta, que foi abandonada pelo marido por decidir usar de seus conhecimentos escolares e arrumar um trabalho intelectual. Tornou-se redatora oficial de um jornal carioca e usou de sua principal arma,

		a palavra, para lutar pelos direitos da mulher em um país ainda tomado pelo machismo. “O artigo vem num momento oportuno e ganha ampla repercussão. No número seguinte, um outro articulista escreve sobre o mesmo tema, e as cartas de leitores e leitoras elogiam a forma corajosa e clara com que Henriqueta tratou do assunto” (LACERDA, 2005, p.108).
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Finalista do prêmio Jabuti

13ª GRADE

BÁRBARA DEBAIXO DA CHUVA

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Bárbara debaixo da chuva . Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2010
3	GÊNERO	Narrativa social
4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>A história conta a vida de uma menina chamada Bárbara, filha de colonos de uma fazenda. Tinha dois irmãos mais novos e vivia uma vida simples, mas feliz em Quicés. Gostava de observar as flores e tomar banho de chuva. Vivia intensamente sua leitura de mundo, sabia a época em que as frutas ficariam boas para colher, conhecia a reação dos animais diante de tempestades, conhecia a fisionomia das pessoas, reconhecia com precisão cheiros e aromas, ou seja, era uma criança que vivia intensamente suas experiências.</p> <p>Porém, um acontecimento veio mudar sua vida, a fazenda Quicés foi vendida para o Seu Nunes e dona Vânia, sua filha. Prometeram modificar a rotina dos moradores dali, regularizariam a situação funcional de cada trabalhador, construiriam casas novas para as famílias, fariam sistemas de saneamento básico e o maior projeto de dona Vânia: seria dar oportunidade de estudo para todas as crianças da fazenda.</p> <p>Bárbara julgou a ideia interessante no início, porém, ao entrar na escola, experimentou grandes frustrações. Não conseguiu entender o processo da escrita, lia com tanta facilidade o mundo, era tão esperta e criativa na vida cotidiana, mas na escola era considerada uma criança problema. Não aprendia com o método usado pelo professor, o tradicional de alfabetização. Gastava horas maçantes com repetições de letras e números. Para o mundo daquela criança, nada que via na escola, parecia fazer sentido. “Aquela chatice de escola, aquela droga de escola! Números, vogais, <i>o vave vi vo vu. – Vivi, vovô, uva, ova – papepipopu; ma me mi mo mu; babe bi bobu, da de di do du</i>. A mão dura, deixando garrancho na folha,</p>

		<p>o professor mandando repetir, o caderno suado, rasgado” (LACERDA, 2010, p.48)</p> <p>Apesar das dificuldades, do grande número de alunos por sala, do descaso governamental, da falta de verbas, materiais, Bárbara julgava o professor bem dedicado com as crianças, como pode-se observar em: “A turma era grande, o professor não dava conta sozinho. Mas não era afobado, não. E prestava atenção de verdade nos alunos e alunas, mas se alguém não conseguia entender logo o que ele explicava, dizia, o Henrique ou a Isaura vem te ajudar depois” (LACERDA, 2010, p.42).</p> <p>Mas todo este esforço, não vencia a dificuldade de Bárbara em ser alfabetizada, até que seu Rui passou a dar-lhe castigos por não conseguir fazer as lições, como ficar sem o recreio, repetir as lições já feitas até ficar melhor, e ainda o mais drástico, comparar Bárbara a um caranguejo, que só anda para trás, não progride. “Já era tempo, Bárbara, de não trocar os números, de conseguir escrever algumas palavras, de ler as sílabas e as palavras curtas. Em vez disso, você anda para trás como um caranguejo. E eu não me conformo, você parece tão inteligente” (LACERDA, 2010, p.60,61).</p> <p>Ao que parece, na narrativa o professor Rui não conhecia ou entendia outro método de ensino- aprendizagem, fora formado para lecionar o método tradicional, não conseguia entender que a leitura da palavra, deveria proceder a leitura do mundo, conceito muito difundido por Paulo Freire. Alguns questionamentos partiam da própria criança, como este: “Ler não era ir pelo caminho, poder responder ao que cada pedaço de terra pede, saber os perigos escondidos, saber as coisas boas também? Ela sabia fazer isso, não se perdia em lugar nenhum da fazenda, sabia onde tinha perigo, onde tinha um bom pé de fruta, onde a maritaca e o bem-te-vi faziam ninho; sabia quando vinha a cheia, e o riacho virava um rio perigoso. Então, como é que não lia?” (LACERDA, 2010, p.61).</p> <p>Ir à escola passou a ser um grande drama na vida de Bárbara. Tentou falar para os pais, mas o sonho de sua mãe, era vê-la alfabetizada, estudada, como pode-se notar em: “Bárbara vê que a escola acende alguma coisa lá dentro da mãe. Aquele dia de tirar uniforme do embrulho fora de hora, querer que a filha experimentasse, era isso. A mãe esperava não sabia o quê da escola, mas esperava. Bárbara se pergunta como poderia lutar contra isso” (LACERDA, 2010, p.64).</p> <p>O professor Rui, apesar de perder a paciência em alguns momentos, não desiste de Bárbara e ao conversar com a diretora da escola, consegue iniciar uma releitura de seu método de ensino, claro que com inúmeras resistências.</p>
--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>“- Quem sabe mudando o método, deixando a cartilha de lado? Podia escolher uma história, trabalhar com as palavras, e não com letras ou sílabas. Fica mais fácil, muito mais fácil para a criança gravar – dona Marta sugeriu” (LACERDA, 2010, p.62).</p> <p>Em meio a esse dolorido processo escolar, Bárbara e sua família constroem, com a ajuda do senhor Nunes, uma nova casa na fazenda, um de seus irmãos fica doente, sofre de bronquite, mas logo recebe tratamento adequado, sua mãe ganha um novo bebê e ela continua sem entender para que serve a escola. Até que revê um senhor chamado Nedil. Um ancião que mora em uma região bem afastada da sede da fazenda, em meio a mata, e é conhecido por ser o avô de todos. O senhor Nedil revela que Bárbara nasceu em suas mãos em noite de lua cheia. “Ô, menina, cê cresceu como vara na beira do rio. E que bonitinha tá! Sabe que eu vi ocê nascer? Era uma noite linda, de lua cheia, estrela de se acabar no céu” (LACERDA, 2010, p.67).</p> <p>Ela e o ancião, iniciam uma amizade de compreensão mútua, a menina revela ao amigo o quanto a escola é um peso em sua vida e que o professor a chamou de caranguejo, que só andava para trás. Mas o Senhor Nedil, reverte toda a impressão que Bárbara tem de tal comentário, conta-lhe que o caranguejo na verdade não anda para trás, anda para os lados, na tentativa de persuadir seus inimigos. Como pode-se notar em: “ – É mesmo? Me admira esse moço ser professor. Caranguejo não anda pra trás, anda de lado. É bicho de mar, você não vai ver por aqui. Mas é bicho finório, esperto, por isso mesmo, porque anda de lado e engana o perseguidor” (LACERDA, 2010, p.72).</p> <p>E a partir daí, em uma noite a beira de uma fogueira, resgata as lendas de tradição oral, muito comuns entre povos mais antigos e que naquele momento em que estavam vivendo, ficavam esquecidas e até mesmo, rejeitadas pelas novas gerações.</p> <p>Bárbara e o senhor Nedil, criam laços de carinho, respeito, admiração e amizade. O velho incentiva a menina a não desistir da escola ao contar a história do surgimento da mesma. “E as coisas pra serem ensinadas crescem num tamanho muito grande, chega um tempo em que a tribo não dá mais conta de ensinar tudo o que tem pra ensinar, precisa inventar um lugar de ensinar. Esse lugar é a escola.”</p> <p>Dona Vânia, filha do dono da fazenda, a grande incentivadora da escola e quem Bárbara julgava a causadora de seus fracassos e humilhações escolares, teve que fazer uma operação de emergência na coluna e ficar um grande período longe da fazenda, seu pai acompanhou</p>
--	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>o tratamento, deixando seu outro filho na administração de Quicés, o senhor Gustavo, que não pareceu ter a mesma dedicação que o pai e a irmã para lidar com as terras e seus trabalhadores. “Seu Gustavo nem bem chegou e já vinha arrogante, mandando, desmandando, desfazendo o que dona Vânia fez” (LACERDA, 2010, p.89).</p> <p>Apesar de Bárbara sempre tentar acusar dona Vânia de suas angústias, sentiu grandemente sua ausência e não conseguia entender como uma mulher tão ativa e disposta teria ficado doente.</p> <p>Muitas coisas na vida da menina, pesavam demais para ela, as mudanças acontecendo, seu mundo sendo retirado de qualquer zona de conforto, como pode-se verificar em: “A trouxa pesando, o caranguejo passando cada vez mais devagar, de lá pra cá, de cá pra lá. Na cabeça, as perguntas se encaminhando pra uma resposta. Contando com o cansaço da mãe, a indiferença do pai, a decepção de seu Rui, o “estou me lixando” do seu Gustavo, deixar de ir à escola era uma possibilidade cada vez maior” (LACERDA, 2010, p.92).</p> <p>Algo impactante então ocorreu, seu grande amigo, senhor Nedil morreu em decorrência de uma gripe forte, transformada em pneumonia. “A natureza não falha se incomoda com o que a gente está sentindo. Vem como tem que vir. Foram as amendoeiras que deram coragem a Bárbara para suportar uma dor que ela nem pensava que podia sentir, com a morte de seu Nedil” (LACERDA, 2010, p.98).</p> <p>Esse episódio trouxe a Bárbara profunda tristeza fato este, que agravou seu descontentamento com a escola ainda mais. “Bárbara segurava o papel com as mãos duras, os olhos vermelhos de tanto fixar nas letras. Gaguejou, embolou, trepou uma sílaba na outra, desabou as mãos em cima da mesa, teve uma crise de choro, soluçou alto, sentida. (...) – Me diz, seu Rui: quando é que eu vou conseguir ler e escrever? – perguntou” (LACERDA, 2010, p.99). E a partir daquele momento, Bárbara pediu licença e começou a contar as histórias que havia aprendido com o senhor Nedil, e segundo o professor, com graça e detalhes.</p> <p>Ao saber do ocorrido, a diretora procurou incentivar a menina a contar suas histórias no horário do recreio para outras crianças ouvirem, destacou o valor das histórias orais, dizendo: “A palavra tem música – dona Marta continuou. – Tem tanta coisa, a palavra. Somos humanos, e precisamos da palavra. Com ela, podemos trazer para bem perto as situações mais distantes, podemos pintar os quadros que quisermos. Porque a palavra é imagem, também” (LACERDA, 2010, p.101).</p>
--	--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>Bárbara conseguiu enfrentar seus desafios, seus problemas, o que fica claro em: “Bárbara tinha ensinado muitas coisas para seu professor, mas ele ainda não tinha se dado conta disso. Ela, sim, estava se dando conta, resolvendo a trouxa pesada na cabeça, acertando as contas com o caranguejo dentro dela” (LACERDA, 2010, p.100).</p> <p>E como toda grande mudança na vida de Bárbara vinha anunciada pela chuva, aquela mudança não seria diferente. Uma tempestade anunciava-se no céu ainda no horário de aula, e quando a chuva começou, a menina foi correndo tomar aquele banho de lavar a alma, aquela chuva de reconciliação com o mundo e consigo mesma: “Bárbara debaixo da chuva, coisa mais linda de se ver. A chuva é água, pingo, fio, cordão. Ela cai no corpo e lava a alma. É uma roupa nova para o mundo: faz brotar o verde, faz o rio engrossar. A gente pode adivinhar tudo de bom que vem pela frente: flor, fruto, semente, bicho cruzando, passarinho no ninho, filhote de montão” (LACERDA, 2010, p.108).</p> <p>E ao entrar na sala de aula, ainda molhada pela chuva, escreve sua primeira palavra: “<i>Extraordinária</i>”.</p>
	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	<p>A narrativa é organizada em capítulos, divididos em estações do ano, da seguinte forma: <i>A primavera, antes daquele verão; O verão, em seu tempo; O verão, um dia; O verão acabando; Outono; Inverno; Inverno, ainda; Primavera</i>. Cada momento das estações citadas, referem-se a um estágio da vida de Bárbara.</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	<p>Ao final da narrativa, Bárbara descobre que pode ler o mundo e a palavra, consegue perceber que a palavra é a personificação das coisas e dos sentimentos. Porém, para conseguir internalizar isso, precisou das histórias do senhor Nedil, que a auxiliou em seu processo de letramento da palavra-mundo. Entendeu que escrever, podia ser fonte de prazer e descobrimentos. “Escrever, que prazer! A palavra tem um corpo, eu pego o corpo dela. A palavra é um barco, um cavalo, a palavra! Um cavalo, a palavra, no barco em que eu nunca andei. A chuva é prata, a chuva é verde, a chuva é vida, a chuva é lua, a chuva! É extraordinária, a chuva!” (LACERDA, 2010, p.108).</p> <p>Aprendeu grandes lições, com o senhor Nedil, um homem sábio pelo conhecimento de mundo. Um homem que não teve a oportunidade da formação letrada, mas que sabia o verdadeiro valor da aprendizagem. “Além do caranguejo, havia outras histórias a acertar, histórias antigas, reveladas a ela numa tarde de frio no fundo da fazenda, por um homem que era chamado de avô de todos e que morreria logo depois” (LACERDA, 2010, p.100, 101).</p>

7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Bárbara, senhor Nedil
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A família de Bárbara, dona Vânia, professor Rui, a diretora Marta.
9	TEMPO HISTÓRICO	<p>Não há uma marcação precisa de tempo histórico, pode-se perceber que a história foi ambientada no Brasil em uma fazenda em momento mais contemporâneo, como observa-se nos comentários em relação à escola. “A escola repetia muito as coisas, como se Bárbara não fosse capaz de guardar o que foi ensinado. E não era mesmo. Precisava ficar repetindo exercícios, enchendo folha atrás de folha” (LACERDA, 2010, p.43).</p> <p>Outro momento de indicação temporal é quando Bárbara ouve no rádio, uma música que a atrai muito, assinada por Tom Jobim, lançada em 1972: “É pau, é pedra, é o fim do caminho/ É um resto de toco, é um pouco sozinho/ É um caco de vidro, é a vida, é o sol” (LACERDA, 2010, p.49).</p> <p>Uma outra indicação de marcação temporal, é observar o cenário político-econômico do país. O descaso pela educação se faz presente, juntamente com a desilusão do povo em acreditar em seus representantes políticos. “O prefeito disse que o problema foi o prefeito anterior, que deixou os cofres limpos. Outro dia falei com ele na rua, ele prometeu... – Pois é: prometer, prometer. Eles só sabem prometer” (LACERDA, 2010, p.63).</p>
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	Provavelmente a ação dura por volta de um ano. Já que os capítulos se dividem em estações do ano, temos no início o capítulo <i>A primavera, antes daquele verão</i> , e no final, o capítulo <i>Primavera</i> .
11	ESPAÇO MACRO	Brasil
12	ESPAÇO MICRO	Fazenda Quicés
13	VOZ	<p>A voz presente na obra é de um narrador onisciente e onipresente, conhece a ação e o que se passa com cada personagem. Como pode observar-se em: “Parecia que a mãe esperava alguma coisa, que Bárbara não conseguia ter ideia do que era. O uniforme provado, inclusive as meias e os sapatos, voltou tudo dobradinho pro pacote, no alto do armário. Bárbara voltou para o terreiro, meio inquieta porque o potrinho estava demorando demais a se recuperar, e a mãe dele perdia a paciência com essa demora” (LACERDA, 2010, p.24).</p> <p>Essa voz narrativa não é de um narrador alheio ao ambiente, à linguagem, ao pensamento das pessoas que habitam o campo, mas reflete um vocabulário e uma linha de pensamento bem próximos ao das pessoas que pertenciam a Quicés. “O verão fustigava gente, planta e bicho, quando as aulas começaram, um pouco antes do carnaval. Bárbara achava que o verão era a estação mais comprida, por causa do calor, dos dias maiores, da vida que ficava esticada, a claridade no céu alumando o</p>

		<p>brinquedo no terreiro, de noitinha” (LACERDA, 2010, p.27).</p> <p>Por vezes, parece que a narração ganha uma entrada sutil de discurso indireto livre, em que a personagem Bárbara, parece narrar alguns fragmentos da história, com seu vocabulário e visão de mundo. “A mãe não percebe que aquilo de escola não adianta nada, não resolve nada. A mãe estava esperando menino de novo (ou será que era uma menina?), ia precisar da ajuda dela, que nem tinha sido com o José” (LACERDA, 2010, p.58).</p>
14	FOCO NARRATIVO	<p>O foco narrativo está em terceira pessoa do discurso, existe um narrador que conta a história de Bárbara: “Como todo mundo, Bárbara gostava muito de fruta, mas diferente de todo mundo, gostava mais ainda de flor, de ver florzinha miúda, dessas que ninguém presta atenção pelo caminho” (LACERDA, 2010, p.13).</p> <p>O narrador também concede voz aos personagens, por meio do discurso direto. “- Essa chuva tá antecipando o verão – o pai disse -, ele deve vir terrível, continuou” (LACERDA, 2010, p.24).</p>
15	LINGUAGEM	<p>A linguagem trazida ao texto é mais coloquial, ambientada na forma de falar das pessoas da zona rural. Como fica claro em: “- Vai brincar, vai, menina. Mas diz pro teu pai aparecer contigo no meu rancho pra gente prosear um pouco” (LACERDA, 2010, p.68).</p> <p>Porém esse coloquialismo é elaborado de forma natural, tanto quanto o esforço das pessoas em reconhecer seus limites linguísticos e tentar romper algumas barreiras trazendo palavras mais elaboradas para seu discurso, como fica claro na voz da mãe de Bárbara. “A mãe gostava dessa palavra, pormenor. Usava muito quando conversava com as comadres, ou quando fazia para o marido um resumo do dia e queria destacar um fato importante. Bárbara, no seu canto, considerava que a palavra certa não era pormenor. Era <i>pormaior</i>” (LACERDA, 2010, p.82).</p> <p>A linguagem utilizada pelo professor e pela diretora foi elaborada de modo mais formal, condizente com sua formação escolar, porém em momento algum, percebe-se que a distinção dessa linguagem atrapalha ou provoca reação incômoda dos ouvintes ou falantes. “- Deve ter começado como gripe, Bárbara, mas em pessoa idosa, ou numa pessoa debilitada, a gripe pode virar uma pneumonia muito rapidamente, e a pessoa vir a morrer – seu Rui conversou com ela, na hora do recreio” (LACERDA, 2010, p.98).</p> <p>Porém, a linguagem coloquial e o desconhecimento de alguns termos, levam alguns personagens a sentirem vergonha de sua condição, como ocorre com o pai de Bárbara ao explicar a causa da morte do senhor Nedil. “É,</p>

		<p>mais deu ... neu... neumonia – falou envergonhado, por não conseguir lidar com a palavra” (LACERDA, 2010, p.98).</p>
16	TEMÁTICA CENTRAL	<p>A temática central da obra se baseia no processo de ensino-aprendizagem da escrita no sistema educacional brasileiro. Bárbara como tantas crianças negras, pobres, que habitam a zona rural e iniciam sua carreira escolar, sente grandes dificuldades no processo de letramento. Nem todas as formações pedagógicas contemplam o aluno como um leitor de mundo, que não é apenas uma página em branco, mas sim, ao adentrar no universo escolar, já está repleto de repertório de mundo, o que deveria ajudar-lhe na aquisição da leitura da palavra, mas a metodologia tradicional não contempla essa possibilidade. Como nota-se na fala do professor Rui. “- Por que tudo tão grudadinho? E o sete? Não é pra esse lado, e depois do oito vem o nove, não é o seis que foi se olhar no espelho, Bárbara! Você precisa prestar atenção, é tão simples. Tão simples, é só copiar” (LACERDA, 2010, p.39).</p> <p>O professor não conseguia associar as vivências dos estudantes à leitura da palavra. Bárbara refletia sobre o que sentia e via, mas seu professor não conseguia ver. “O que sabia é que o caderno ficava parecendo um monte de coisas que ela pensava que era e, quando via, não era. Como explicar isso? Como dizer que a mão dela queria ir pela folha de papel como se fosse a folha do abacateiro, para sentir como era lisa, o verde tão brilhante, escuro, diferente da carne da fruta, quase amarela quando estava bem madura? (...) Bárbara olhava o caderno, o trabalho na frente dela e, de repente, o olhar estava lá fora, vendo tudo isso” (LACERDA, 2010, p.36).</p> <p>A menina não entendia o motivo de ir à escola, sofria tanto que imaginava ser um grande castigo frequentar as aulas e deixar suas atividades do dia a dia de lado. “Ela já estava sendo castigada e não sabia por quê. Então não era castigo ficar indo à escola, deixando de fazer tudo do que ela mais gosta, só pra repetir, repetir, repetir e ainda nem saber ler ou escrever?” (LACERDA, 2010, p.57).</p> <p>No momento que ouviu uma conversa da diretora com seu professor, sentiu que a escola poderia ter algum significado na vida dela. “Foi assim que ouvir dona Marta dizer que estudar é como lavrar um campo. Não acreditou. Ia perguntar ao pai, que lavrava campo pra plantar café. Seu João nunca tinha estudado, mas sabia preparar a terra” (LACERDA, 2010, p.56).</p> <p>Porém seu professor, mesmo com as palavras da diretora, conseguiu entender como poderia se dar esse processo para a criança.</p>

18	MORTE	<p>A morte é tema também relevante na história. Logo no início da narrativa, Bárbara reflete a simbologia da chuva para ela, alega que esse fenômeno sempre trazia notícias de acontecimentos ou alterações de vida, relata que quando a avó morreu, a chuva veio preceder a notícia. “... a avó foi embora pro hospital e nunca mais voltou, num dia de muita chuva” (LACERDA, 2010, p.18).</p> <p>Porém a morte, realmente impacta a vida da garota, quando o avô de todos, o senhor Nedil, ancião que vivia na fazenda Quicé, morre. Bárbara e o senhor Nedil, haviam estabelecido uma relação de amizade e cumplicidade. Ele, por meio de histórias orais, transmitia sua herança cultural para a menina, aconselhava-a sobre algumas questões que para ela, ainda eram enigmas, como por exemplo, o fato de o professor dizer que ela parecia caranguejo, que só andava para trás. “Ele terminou a história, ficou calado. Caranguejo tinha a ver com a vida dela, com a vida dela na escola, Bárbara pensou. Mas não queria ter que andar de lado. O melhor era abandonar de vez esse caminho” (LACERDA, 2010, p.73).</p> <p>Ela, por meio de seu entusiasmo, paciência e vontade de aprender, resgatava naquele senhor a vivacidade e vontade de poder transmitir seus conhecimentos às futuras gerações. Como fica claro em: “Seu Nedil tinha feito uma fogueirinha de nada nos fundos da casa, que a noite estava fria e também ficava cada vez mais fácil pra ele pitar o cachimbo. E devagarinho, bem devagarinho, foi acontecendo de ele voltar ao tempo em que contava histórias pros filhos e netos e pra quem mais estivesse em volta e quisesse escutar. Hoje em dia, os filhos dos netos e o filho da bisneta visitam-no muito de vez em quando, mas não pedem histórias, e ele fica sem jeito de oferecer” (LACERDA, 2010, p.72).</p> <p>Bárbara recusava-se a entender a morte do senhor Nedil, julgava que ele não poderia morrer apenas em decorrência de uma simples gripe. Porém o pai e o professor explicaram a ela que a gripe agravou-se e o fato de ser muito idoso e debilitado fisicamente, transformou a gripe em pneumonia. “Bárbara conhecia seu Nedil desde pequenina, ele a amparou quando nasceu, e agora que estava morto via a importância dele na vida dela” (LACERDA, 2010, p.98).</p> <p>O senhor Nedil, com suas histórias, transformar a vida de Bárbara, que sentiu imenso luto com a presença desta morte. “A natureza não falha nem se incomoda com o que a gente está sentindo. Vem como tem que vir. Foram as amendoeiras que deram coragem a Bárbara pra suportar uma dor que ela nem pensava que podia sentir, com a morte de seu Nedil” (LACERDA, 2010, p.98).</p>
----	-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>As amendoeiras, segundo a própria menina, trocavam de roupa na primavera, se renovavam cobrindo-se de flores, tão apreciadas por Bárbara. A morte chegou para o senhor Nedil ao mesmo tempo que a renovação chegou para amendoeira da fazenda.</p> <p>Essa renovação também aconteceu com Bárbara, vivendo ainda a dor do luto, repleta de frustrações com suas tentativas de aprendizagem, tomada pela dor da cobrança social em ter a obrigação de saber ler e escrever, lançou a derradeira pergunta ao seu professor, deixando-o perplexo com a mais dura realidade: “- Me diz, seu Rui: quando é que eu vou conseguir ler e escrever?” (LACERDA, 2010, p.99).</p> <p>Esse questionamento de Bárbara suscitou uma reação inesperada à todos, ela simplesmente começou a contar histórias, as mesmas que tinha ouvido do seu Nedil. Tais histórias ajudavam a criança a lidar com seus problemas, com as questões que lhes pesavam a cabeça. “Bárbara tinha ensinado muitas coisas a seu professor, mas ele ainda não tinha se dado conta disso. Ela, sim, estava se dando conta, resolvendo a trouxa pesada na cabeça, acertando as contas com o caranguejo dentro dela” (LACERDA, 2010, p.100).</p> <p>Diante disso, a presença da morte de alguém tão querido e próximo a ela desencadeou uma reação de transformação interior, de mudança e aquisição de coragem para enfrentar seus medos e angústias. Pode-se dizer também que as histórias do seu Nedil foram o veículo condutor para este importante passo na vida de Bárbara.</p>
19	MULHER	<p>A obra apresenta uma protagonista feminina, Bárbara, uma menina simples, pobre, negra, cheia de vida e esperta que vive na fazenda Quicés com seus pais e irmãos. “A pele negra, negra, de Bárbara brilhava debaixo da chuva, os cabelos muito crespos, de fios juntinhos, ficavam cobertos de lantejoulas. Bárbara podia ficar paradinha, podia girar como um pião, podia pular cheia de prazer, e era uma coisa linda de se ver, Bárbara debaixo da chuva” (LACERDA, 2010, p.17).</p> <p>Desde o início da narrativa, ficam bem claros os grandes gostos de Bárbara, o de apreciar flores e de tomar banho de chuva. “Além das flores em que ninguém prestava muita atenção, tinha uma outra coisa que deixava Bárbara apaixonada pela vida – o caminho da chuva. Podia sentir de longe o cheiro da chuva vindo lá da serra, trazendo água e verdura. (...) vinha para enfeitar a vida de Bárbara de cheiros, de frios e de água” (LACERDA, 2010, p.17).</p> <p>A mãe de Bárbara era criticada pelas comadres por ter colocado o nome da menina, como o nome da Santa padroeira da chuva: Santa Bárbara. Mas dona Diva</p>

		<p>conhecia o amor da criança pela chuva e não a impedia de curtir esse momento. “... a chuva era, assim, uma outra mãe de Bárbara” (LACERDA, 2010, p.17).</p> <p>Essa menina tão simples, porém, autêntica, busca lidar com os problemas que lhe são apresentados pela vida, recorrendo as suas ricas leituras de mundo e ao final, descobre-se imensamente forte a até ousada para condição de criança pobre, interiorana, mulher e aluna. Tal fato evidencia-se em alguns momentos da narrativa como, por exemplo: “Nunca pensei que aquela menina pudesse contar coisas daquela maneira, com uma graça enorme, sem perder nem um detalhe. E disse que era pra eu prestar bem atenção, veja só” (LACERDA, 2010, p.100).</p> <p>Outro momento que remete à defesa feminina é quando cobra do seu Nedil, ao contar uma história, o uso do feminino e masculino, quando remetia-se ao ser humano em geral: “Qualquer outro bicho de Deus ensina sempre a mesma coisa ao filho, e o filho já nasce sabendo muito. Filho de homem, não. Bárbara se achou no direito de interromper. – De homem e de mulher. E pode ser filha, também. Seu Nedil, avô de todos, achou aquilo um pouco de atrevimento, mas achou que era certo” (LACERDA, 2010, p.74).</p>
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p>A narrativa trata de maneira especial a leitura e a escrita. Levanta questionamentos sobre o processo de alfabetização no Brasil e retrata por meio da própria protagonista, a riqueza da leitura de mundo, processo preconizado pelo educador Paulo Freire e que a educação brasileira, nem sempre aproveita desta rica matéria prima. “Era estranho o que acontecia, a chuva caía dentro. Caía dentro, se esparramava em cima da tristeza que falava pra ela que aprender a ler e a escrever é coisa de muito sofrimento” (LACERDA, 2010, p.51).</p> <p>Muitos questionamentos parecem que brotam da própria menina no processo de frustração escolar, como pode-se perceber em: “Ler não era ir pelo caminho, poder responder ao que cada pedaço de terra pede, saber os perigos escondidos, saber as coisas boas também? Ela sabia fazer isso, não se perdia em lugar nenhum da fazenda, sabia onde tinha perigo, onde tinha um bom pé de fruta, onde a maritaca e o bem-te-vi faziam ninho; sabia quando vinha a cheia, e o riacho virava um rio perigoso. Então, como é que não lia?” (LACERDA, 2010, p.61).</p>
21	FAMÍLIA	<p>A família de Bárbara era composta por seu pai, mãe, um irmão e uma irmã mais nova. Retratavam a típica família interiorana brasileira de trabalhadores rurais, colonos de uma fazenda, que trabalhavam duro na terra. “A fazenda precisava de todos os braços adultos, e mesmo de braço</p>

		de criança maior, muitas vezes. As mulheres saíam com o os maridos para plantação, para os afazeres do gado, os irmãos maiores olhavam os pequenos” (LACERDA, 2010, p.15).
22	ESCOLA	<p>Como já mencionado anteriormente, a escola e o sistema educacional brasileiro são os principais focos da presente narrativa. No início da história, as crianças que moravam em Quicés, nem mesmo frequentavam uma escola, moravam longe demais da sede escolar mais próxima. Porém, a fazenda foi vendida para o senhor Nunes e Dona Vânia, a grande incentivadora da escolarização das crianças daquele lugar, também tinha ideais de trabalho e moradia dignos para todos os trabalhadores da fazenda, o que contrastava com os padrões dos antigos donos de Quicés. “Dona Vânia era cheia de ideias, Bárbara foi logo vendo – e gostando dela também por isso. Era o pai dela que havia comprado a Quicés, e ela ia ajudá-lo a cuidar de tudo. Começou a dizer que fariam casas decentes para os trabalhadores, com esgoto, água encanada e uma boa instalação elétrica, não esse amontoado de fio feito de qualquer maneira. Continuou dizendo que todo mundo ia ter situação de trabalho regularizada, e Bárbara achou essa palavra legal, embora não soubesse o que era. E depois chegou a um ponto que ia demorar um pouco pra acontecer, porque era setembro, e dona Vânia disse que escola começa em fevereiro” (LACERDA, 2010, p.14).</p> <p>Mesmo com todo esforço e dedicação do professor, Bárbara não conseguia ser alfabetizada, mas o problema não estava na protagonista ou em qualquer outra criança com as mesmas dificuldades que as dela, a grande questão estava no processo metodológico utilizado pelo professor. “Na frente de Bárbara, as linhas se estendiam como minhocas compridas, o <i>quaquequiquo</i> escorregava por elas, sumia por trás da folha. Bárbara sacudia a cabeça, fazia força, voltava pro caderno, <i>quatroqueijoquiaboquota</i>. A mão doía espiava o resultado” (LACERDA, 2010, p.60).</p> <p>A questão dessa ineficiência estava no próprio método utilizado pelo professor, que apesar de esforçado e dedicado com os alunos, não atingia os objetivos com êxito. “</p>
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	As principais críticas são direcionadas à escola brasileira, em especial, ao método tradicional de alfabetização. Na narrativa Bárbara até reconhece o esforço que seu professor empenha em ajudar os alunos no processo de ensino- aprendizagem, elogia sua boa vontade e paciência com os alunos, no entanto, a história acaba constatando que a educação brasileira sofre enorme déficit por ainda não adotar um método que valorize a visão e leitura de

		<p>mundo que o aluno traz para o ambiente escolar. Fica evidente o tom freireano nas sugestões da diretora da escola de Bárbara, momentos em que ela sugere ao professor, procurar incentivar os alunos, partindo de suas experiência de vida. “– Quem sabe mudando de método, deixando a cartilha de lado? Podia escolher uma história, trabalhar com palavras, e não com letras ou sílabas. Fica mais fácil, muito mais fácil, muito mais fácil para a criança gravar – dona Marta sugeriu” (LACERDA, 2010, p. 62).</p> <p>O professor mostra-se despreparado e inseguro em mudar sua metodologia de ensino e queixa-se de condições difíceis de trabalho, como salário atrasado, um número alto de alunos por sala, falta de estrutura no prédio escolar e até mesmo, falta da merenda que foi prometida pelo governo. “-É verdade que estou nervosa. Isso de ficar sem salário é desagradável demais. Quem paga as minhas contas, dona Marta? Estou cansado de ficar explicando às pessoas que o prefeito está atrasando o pagamento, elas balançam a cabeça, dizem “é o diabo”, mas...” (LACERDA, 2010, p.62).</p>
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	Altamente Recomendado para Jovem pela FNLIJ.

14ª GRADE

SORTES DE VILLAMOR

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Sortes de Villamor . São Paulo: Scipione, 2010.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2010
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: narrativa de memórias. Narrativa social Narrativa histórica
4	RESUMO DA FICÇÃO	Branca de Villamor, como ficou conhecida, foi deixada na porta de Ismê Catureba. Ainda menina, foi a única sobrevivente de um naufrágio sofrido pelo navio que trazia Branca e sua família da França, para o Brasil. Sofria terríveis pesadelos durante a noite e apenas gritava “ <i>Jemanvé!</i> ” que em português significa “Vou m` embora!” Ismê Catureba era uma ex escrava, praticava o calundu, que segundo a narração, seria o dom de “ouvir os ventos”. Como no fragmento: “O Calundu de Ismê não se dava em terreiro fechado, mas em um canto recolhido da praia, com

		<p>cerca baixa de bambu e no abrigo da vegetação. Ismê não cobrava nada pelas curas ou adivinhações, porque era um dom ouvir os ventos, conhecer os males do mundo e as ervas para curá-los” (LACERDA, 2010, p.61).</p> <p>Viviam em uma casa que servia de acolhimento para crianças órfãs ou rejeitadas socialmente. Ismê nunca casou ou teve filhos, sua vida, desde a alforria, foi dedicada a recolher essas crianças e ensinar ofício e vida dignos. Entre eles, existia Caim de Node, o preferido de Ismê, um negro que foi educado como um branco da época, pois segundo sua mãe adotiva, deveria tornar-se escrivão da irmandade. “Quando alcancei idade me levou à casa de um mestre-escola, disse a ele: ‘É para ensinar o menino com o que de melhor vosmecê sabe das artes da leitura e da escrita. Pago bem e quero um bom trabalho. Esse menino vai ser secretário da irmandade’” (LACERDA, 2010, p.28).</p> <p>Ismê Captureba ensina para Branca, todo seu conhecimento sobre ervas, curas, afazeres domésticos, cuidar das crianças mais novas, queria que a moça aprendesse tudo, para que a substituísse um dia. Porém, Branca nutria a esperança de voltar à França, rever suas raízes, talvez algum parente ainda vivo e decidiu juntar dinheiro para a passagem de navio, vendendo o que chamava de sortes. “Iria escrever pequenas frases ou poemas muito curtos em pedaços de papel, que seriam vendidos às pessoas, como lembretes felizes, bons anúncios para o dia ou um conselho para a vida. Ia chamá-los de papéis da sorte” (LACERDA, 2010, p.57).</p> <p>Mesmo contra vontade de Ismê, as sortes de Branca começaram a ser divulgadas por Caim. Branca julgava seus escritos assim: “Não tenho nada de novo para entregar às pessoas. Vou escrever com o que já li, quero ajudar os gentes a entender sua vida e inventar a maneira de viver” (LACERDA, 2010, p.65).</p> <p>As sortes de Branca gradativamente começaram a fazer sucesso na Bahia, “Logo, logo, tinha muita gente que vinha pegar sua sorte, deixar uma moeda, pedir que eu lesse uma e duas e três vezes as palavras de sorte” (LACERDA, 2010, p.72).</p> <p>Apesar de Ismê Captureba, ter o dom de ouvir os ventos, era Branca que previa a sorte de sua mãe negra. Seus sonhos indicavam que Ismê teria um futuro de intenso sofrimento, pois viviam em uma época de muito preconceito em relação às crenças africanas. “O sonho acontecia como sempre, mas Branca precisava contá-lo de novo. Contava-o mais uma vez para mim. Lá estavam a luz vermelha, as coisas sangrando, as cinzas caindo e sufocando os viventes que dormiam. Lá estava o buraco no telhado, o morto que saía por ele, as bruxas entrando nos corpos dos gatos, gatos que não eram mais gatos, eram mulheres na dança do</p>
--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>inferno” (LACERDA, 210, p.75). Crença muito associada à Idade Média, em que a Igreja Católica condenava mulheres e homens acusados de bruxaria.</p> <p>O temor de Branca realmente aconteceu, Ismê Catureba, foi levada à prisão sob acusação de heresia. Sofreu terríveis torturas e somente conseguiu voltar para casa, com uma carta elaborada por Caim e Branca em sua defesa.</p> <p>Caim vivia infeliz com seu destino, nunca quis ser escrivão de irmandade, e sim, ser guerreiro de seu povo, lutar em defesa dos negros ainda escravos, nos quilombos. “Respirei aliviado. Ali estava minha mãe de criação, generosa e imperativa. Ali estava eu, um filho que cumpre o seu papel, devolvendo em trabalho e cuidado o que a mãe emprestou para vida, e tendo coragem de deixar a casa para mostrar, na vida, que era bom o tronco de onde havia saído” (LACERDA, 2010, p.112).</p> <p>Caim de Node seguiu seu caminho, embrenhou-se na mata e seguiu para um quilombo, Branca de Villamor, conseguiu viajar para sua terra Natal. Descontenta-se em ver as consequências não tão positivas assim do Iluminismo:” O Iluminismo é uma coisa boa, o problema é a distância entre a ideia e a ação” (LACERDA, 2010, p.128).</p> <p>Viveu como professora algum tempo, mas julgou que Troyes, na França, não era mais a mesma, e decidiu voltar ao Brasil, onde foi recebida de braços abertos por Ismê Catureba, e montou uma escola para ensinar todos os tipos de crianças.</p> <p>Enquanto isso, Caim lutava em nome de seu povo, passava por inúmeras provações. “E aprendi ali que a luta não era só de lança, arcabuz e faca, mas de abrir corrente, guiar o fugido, costurar ferida” (LACERDA, 2010, p.117).</p> <p>Mas Caim de Node sonha muito com sua mãe e se vê extremamente envolvido pela saudade, resolve retornar a sua antiga casa para rever sua mãe e irmãos adotivos, inclusive Branca, sua amiga e confidente. “Dei de ficar meio banzo. Sofria com as batalhas, tinha saudades da casa de Ismê. Os papéis em que escrevera a história de Branca vieram comigo, e quando a saudade apertava demais, quando as perguntas me comprimiam a cabeça até doer, lia um pedaço aqui, outro ali” (LACERDA, 2010, p.121).</p> <p>Ao retornar a casa de Ismê, Caim constatou que sua mãe já havia falecido, ficara fraca após a prisão e tortura. Reencontrou seus irmãos mais velhos e Branca, soube de sua trajetória ao país de origem e seu regresso ao Brasil. Soube também que sua mãe o abençoara antes de morrer e ganhou de Branca, seu primeiro livro, “Aventuras de Diófanes”, de Teresa Margarida da Silva e Orta. Aproveitou o momento que estava em casa e terminou o livro que estava escrevendo sobre a vida de Branca de Villamor e sobre sua própria vida. “Tomei gosto por essa</p>
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>tarafa, e a história de Branca se contou, misturada a outras histórias, à minha própria história” (LACERDA, 2010, p.134).</p> <p>Após finalizar sua obra, o narrador dessa história, decide voltar ao quilombo levando Malvina como esposa e deixa para Branca seus manuscritos. “Antes de partir, quero deixar estas páginas com Branca. Direi a ela: Estas páginas pertencem a vosmecê. São um pouco da vossa vida e de todos nós, que vivemos nesta casa. Um dia, quem sabe?, talvez possa publicá-las, realizando o provável sonho de seu pai: ser livreiro impressor no Brasil. Acho que é uma história memorável, feita de trabalho, de alguns livros, e passada em reino que é por muitos considerado um reino estranho” (LACERDA, 2010, p. 135).</p>
	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	<p>A obra é dividida em 6 partes, tituladas como <i>Livro</i>, possui também um prólogo e um epílogo. Antes do prólogo, a autora faz um aparte titulado <i>Conversa ao pé da letra</i>, e ao final, após o epílogo, há uma finalização com contextualização histórica do momento em que se passou a narrativa: <i>O encontro com a História</i>. Após essa retomada histórica, a própria autora faz um término, intitulado <i>Com o mar na boca</i>, momento em que relata um pouco de sua própria história.</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	<p>O final é marcado pelo retorno de Caim de Node à casa de Ismê, com a entrega dos manuscritos a Branca de Villamor, que finalmente sente-se em sua casa depois de ter tido a experiência do regresso à pátria.</p>
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	<p>Branca de Villamor, Caim de Node e Ismê Catureba.</p>
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	<p>Malvina, Beja, Candinho.</p>
9	TEMPO HISTÓRICO	<p>A obra marca encontros e desencontros entre Blanche de Villemaur, Caim de Node e Ismê Catureba na era colonial brasileira.” A prisão de Ismê acontecia num momento de grande exibição do poder da Coroa. Não fazia muito tempo que Tiradentes tinha sido executado na província do Rio de Janeiro, com grandiosidade e horror” (LACERDA, 2010, p.96).</p>
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	<p>A narrativa se inicia com a chegada de Branca ainda criança ao Brasil, após o naufrágio: “Se conhecíamos o que ia por dentro dos sonhos dela, pouco sabíamos da estrangeira, que chegou aqui com a alma meio fora do corpo, disputada ainda pelas profundezas, naquele naufrágio que tinha jogado o navio nos arrecifes e toda a gente, menos ela, no fundo do mar” (LACERDA, 2010, p.19). E termina, com sua idade adulta, professora de uma escola na casa de sua mãe adotiva. “Levantou-se, me deu um abraço apertado, um aperto de mão e um olhar que não vou esquecer, o olhar dos estrangeiros que se reconhecem irmãos em outras pátrias” (LACERDA, 2010, p.134).</p>

11	ESPAÇO MACRO	Brasil colonial.
12	ESPAÇO MICRO	Cidade de São Salvador.
13	VOZ	O discurso foi elaborado em primeira pessoa, sendo Caim de Node um personagem da história, a contá-la: “As primeiras conversas entre nós eram cheias de silêncios, de paradas para buscar as palavras” (LACERDA, 2010, p.22).
14	FOCO NARRATIVO	O ponto de vista assumido, foi o de Caim de Node, irmão adotivo de Branca. Rapaz negro, que possuía estudo básico, conhecia o ofício das letras e que era destinado a ser escrivão de irmandade, como era vontade de Ismê Captureba, sua mãe adotiva. “Pensei na minha vontade de ir embora também, viver meu destino no quilombo. Tanta coisa dentro do meu sonho, o vazio da história de minha mãe, de meu pai, a vontade de viver experimentando um jeito diferente de montar o mundo” (LACERDA, 2010, p.82)
15	LINGUAGEM	<p>A linguagem utilizada por Caim de Node na narração é simples com alguns traços de regionalismos, porém bem elaborada, o que corresponde à formação nas letras que recebeu: “Sou jovem, eu já vi um bocado de coisa neste mundo, algumas extraordinárias, outras nem tanto, outras ainda, desprezíveis. Um livro é uma coisa extraordinária” (LACERDA,2010, p.135).</p> <p>Mas o narrador não esquece de, por vezes, dar voz às personagens, atribuindo-lhes assim, características linguísticas bem particulares. Observa-se na fala de Ismê Captureba uma fala mais coloquial: “Quero ensinar a vosmecê uma coisa muito importante, muito importante, o poder mesmo desta casa, e vosmecê não quer aceitar” (LACERDA, 2010, p.49).</p> <p>A fala de Branca, por vezes ainda carregada de palavras em francês ou um português ainda em construção: “A língua de <i>meu</i> terra se mistura com a língua deste Brasil. Precisa escrever em bom português para vender meu, minha sortes. Eu invento sorte <i>novo</i> para mim, por que novo para mim, por que não posso dar isso para outras gentes?” (LACERDA, 2010, p.56,57). Em outro fragmento: “Então, dentro de mim acontece uma tempestade, como essa lá fora, cheia de <i>éclair</i>, de <i>foudre</i>, de <i>tonnerre</i>” (LACERDA, 2010, p.55,56).</p>
16	TEMÁTICA CENTRAL	A principal temática são os encontros e desencontros da vida de Blanche de Villamour, Caim de Node e Ismê Captureba. Todos estrangeiros em terra brasileira, que buscam se encontrar e encontrar sua identidade e verdadeiro dom e sentido para vida.
17	TEMAS COMPLEMENTARES	História do Brasil colonial: “Não tínhamos ainda nossa Conjuração Baiana, e, embora o tribunal do Santo Ofício não nos visitasse havia quase vinte anos, um caso para Inquisição era sempre a oportunidade para um grande teatro, ainda mais se a acusada fosse uma pessoa conhecida

		<p>como Ismê” (LACERDA, 2010, p.96). História Geral, com destaque para Revolução Francesa e o Iluminismo: “Vi os ganhos da Revolução, soube de muitos horrores” (LACERDA, 2010, p.128). A obra também traz questões abolicionistas muito marcantes, principalmente no desejo de Caim, de lutar pelo seu povo, em sofrer com a injustiças sofridas pelos negros no Brasil, a escravidão e violência contra seu povo. Podemos verificar em alguns fragmentos: “Fui o primeiro filho de minha mãe. Não tive irmão, não sei nada do meu pai, negro tem esse direito? Sei que a mãe não viveu muito depois que nasci, e vim parar na casa de Ismê Captureba, onde vivo, estrangeiro de mim” (LACERDA, 2010, p.28).</p> <p>“Os brancos não consideram que nós, os de pele negra, tenhamos nossas histórias d’além mar, sequer consideram que sejamos d’além mar. Na ideia deles viemos para cá sem raízes, que plantas não somos. Mas o corpo está plantado na terra, de todo jeito, e é lá que procura o sustento da alma, a música para acompanhar o trabalho, a dança que a natureza desenha” (LACERDA, 2010, p.27).</p> <p>“Somos almas arrancadas do corpo. Deixamos para trás o corpo da mãe, a África que nos deu a negrura da pele, esse nariz tão largo, o colchão de ar nos cabelos, e fomos depositados em terras que não careciam de filhos como nós. Somos estrangeiros em trânsito, dispersos pelo mundo, vagando por terras alheias, sabendo que não voltaremos a nosso lugar de origem” (LACERDA, 2010, p.27).</p>
18	MORTE	<p>O tema morte se faz muito presente nesta obra. Ela ocorre em um primeiro momento na narrativa, com o naufrágio e morte da família de Blanche de Villemour, “Com a perda da família no naufrágio, ela era a última descendente do marquês de Villemaur” (LACERDA, 2010, p.23). Outro momento, de forma metafórica com a prisão e tortura de Ismê Captureba. “Ismê se recuperava, embora não mostrasse o mesmo vigor de antes” (LACERDA, 2010, p.111). E por fim, ocorre com a morte propriamente dita de Ismê. Porém ao chegar perto desse momento, ela percebe que realmente não poderia ditar o destino de seus filhos, principalmente de Caim e Branca, que eram espíritos livres e deveriam fazer suas próprias escolhas. “Mas não se bota vento em gaiola, ela disse, no serão, para todo mundo” (LACERDA, 2010, p.129).</p>
19	MULHER	<p>Na obra, existem vários momentos em que a figura feminina ganha um maior enfoque. A própria figura de Branca, uma criança estrangeira, que naufragou, tornou-se órfã, que soube aproveitar a educação e cultura recebidas dos pais na França, conquistou sucesso com seus escritos, ou “sortes”, resistiu à vontade de sua mãe, seguiu seu próprio destino, voltou à França, trabalhou, viveu novas</p>

		<p>experiências, retornou ao Brasil e abriu sua escola, destinada a ensinar crianças pobres e rejeitadas socialmente. Podemos perceber sua luta pela vida logo na infância: “Para Branca, não havia cavalo magro de passo cansado, na vida que começava em São Salvador. Era uma criança que aprendia a conhecer o universo em volta dela, a dar nomes às coisas, e essa vitalidade ajudou-a a se integrar à terra” (LACERDA, 2010, p.21,22).</p> <p>Depois na idade adulta, quando toma decisão de viver suas escolhas, sua própria sorte: “Isto, isto! <i>Meu</i> sorte, <i>meu</i> sorte <i>conduzido</i> para dentro desta terra!” (LACERDA, 2010, p.54).</p> <p>Outra figura feminina forte na narrativa é Ismê Catureba. Sua imagem, desde o início, retrata as raízes da África. Sua força como mulher: “Ismê é uma pessoa especial, e não é mãe da gente” (LACERDA, 2010, p.28).</p> <p>Sua determinação como cidadã alforriada e mãe: “Mulher sem marido, a liberdade permitiu a ela conseguir a casa em que vive, onde acolhe, governa, reparte, premia e castiga quem vive aqui com ela, debaixo do mesmo teto. Faz as vezes de mãe e pai, não admite que suas crianças roubem, não quer encrencas com a polícia, bastam as que temos por ser negros e pobres, diz sempre” (LACERDA, 2010, p.37).</p> <p>Retrata também sua força como religiosa de sua cultura africana: “Os ventos de adivinhar abriam-se como um presente do mar que separava os dois mundos, o mar entre o Brasil e África. A voz de nossa mãe chegava, firme e baixa, no meio do destino de quem estava na frente dela”(LACERDA, 2010, p.43).</p>
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p>O tema voltado a ler, escrever e literatura é também uma constante na narrativa. O próprio Caim de Node recebeu uma educação privilegiada para um negro da época, sua mãe adotiva fez questão de que a tivesse. Além do trabalho que executava em sua banca, o de escrivão de receitas, cartas e orações, ele começou a escrever a história da vida de Branca. Nas noites em que acordava com os pesadelos da moça, dedicava-se a contar a história de Villemour, porém, misturada a sua própria história e a de Ismê Catureba.” A noite estava perdida, não ia conseguir dormir mais. Fui até o meu canto, peguei as coisas de que precisava, levei para a mesa do alpendre. Acendi a vela, desenrolei os papéis, molhei a pena no tinteiro” (LACERDA, 2010, p. 11).</p> <p>A força da palavra se faz presente também na produção da carta ou pasquim que Branca e Caim elaboraram para convencer as pessoas da inocência de Ismê: “Minha inteligência começou a acompanhar os caminhos por onde ia a mente de Branca. Íamos produzir uma espécie de pasquim, era isso? Depois, colar nos lugares de costume, muros das casas, de igrejas, chafarizes. Também podíamos</p>

		<p>jogar nos adros das igrejas, no meio do mercado” (LACERDA, 2010, p.98).</p> <p>A literatura mundial também ganha a obra, nas “sortes” escritas por Branca. Como a moça dizia que não tinha nada de novo para entregar às pessoas, então escreveria as coisas que já havia lido. Podemos verificar que, mesmo sem atribuir os fragmentos aos devidos autores, Branca de Villamor, retoma grandes nomes da literatura universal, e cumpre sua promessa de levar às pessoas, novas formas de interpretar o mundo. Branca julgava que as palavras tinham poder de mudar o destino de alguém, como mudou o seu destino, o destino de Ismê, que somente conseguiu sair da prisão pelo poder das palavras de Branca e Caim por meio do pasquim; mudou o destino de Caim, que ao ler sua própria sorte, despertou-se para decisões e resolveu seguir seus sonhos.</p> <p>A presença do livro é constantemente citada na obra, principalmente quando Branca de Villamor relata a intenção que seu pai tinha em vir para o Brasil, a de tornar-se livreiro. “Vendeu o que achou interessante vender, empregou o dinheiro em livros. Eram proibidos pela Coroa Portuguesa, iam obter alto preço junto aos letrados da terra. Teve de camuflá-los em meio a roupa de cama e ao bacalhau que comprou para garantir a subsistência dos primeiros tempos” (LACERDA, 2010, p.25).</p> <p>Segundo os relatos de Branca, seu pai era um apaixonado por livros, pela literatura, que passou a ser seu material de alfabetização:”Era um homem que amava os livros e lamentou profundamente essa perda.(...) Foi nessas obras que Branca aprendeu a ler, seguindo com o pai histórias fantásticas em meio a uma natureza feroz, em um mundo fascinante de terras e gentes estranhas” (LACERDA, 2010, p.24).</p> <p>O Brasil, na época em que a história foi contextualizada, era muito desprovido de cultura letrada. Poucas pessoas tinham acesso ao material escrito e o livro era peça extremamente rara. Podemos perceber na atitude de Caim, ao receber seu primeiro livro, dado por Branca: “Sou jovem, e já vi um bocado de coisa neste mundo, algumas extraordinárias, outras nem tanto, outras, ainda, desprezíveis. Um livro é uma coisa extraordinária” (LACERDA, 2010, p.135).</p>
21	FAMÍLIA	<p>O conceito de família é bem peculiar nesta obra. Não temos, nesta história, o conceito de família tradicional, muito pelo contrário. Temos uma ex-escrava negra, solteira, calundeira, que decide recolher crianças que ficavam à margem da sociedade naquele momento histórico, como filho de negras usadas como ama de leite, retirados das mães para que as mesmas tivessem mais leite para amamentar os filhos de seus senhores, crianças</p>

		<p>abandonadas pelos pais, enfim, vítimas sociais. A casa de Ismê Catureba era vista pelo narrador, como uma verdadeira comunidade, em que todos os membros se ajudavam e Ismê, uma mãe carinhosa, que amava e lutava por seus filhos, porém exigente, desejava que todos eles tivessem destinos melhores do que já tiveram até aquele momento.” Mulher sem marido, a liberdade permitiu a ela conseguir a casa em que vive, onde acolhe, governa, reparte, premia e castiga que vive aqui com ela, debaixo do mesmo teto. Faz as vezes de mãe e pai, não admite que suas crianças roubem, não quer encrencas com a polícia, bastam as que temos por ser negros e pobres, diz sempre. Não deixa de dar ofício a cada um, ensina a ser gente, e é severa, bota para fora que não obedece às regras que dita” (LACERDA, 2010, p.37).</p> <p>Porém, apesar de apresentar essa visão comunitária de família na casa de Ismê Catureba, isso parecia ser uma exceção na época, as famílias pobres e negras eram totalmente desprotegidas socialmente, destruídas e coisificadas, como podemos perceber no fragmento: “Ismê recolheu alguns filhos de escravas alugadas como amas de leite. Terê, Malvina, Beja, Tião Grande e Geraldo Magro eram desses, teriam morrido de fome porque o leite da mãe não era para eles, era para o lucro dos donos” (LACERDA, 2010, p.39).</p> <p>O conceito de família se expande no decorrer da narrativa, pois a medida que as personagens Caim e Branca, desvinculados de suas famílias de origem, lutam para mudar seu destino, percebem também que apesar de retomarem suas origens, algo mais próximo a sua família original, (Caim vivendo no quilombo e Branca voltando para França), são filhos da mesma nação, da mesma mãe. Buscam então aceitar, internalizar e sentir dentro de seu ser, essa descoberta: a de que a família pode ser construída, conquistada e cultivada, como foi com eles: “A presença de Ismê com sua sabedoria, sua bondade e seu vigor se impunha entre nós” (LACERDA, 2010, p.129).</p>
22	ESCOLA	<p>Pelo momento histórico em que a narrativa foi escrita, a escola não era popular no Brasil, estudavam apenas crianças de famílias mais abastadas. Porém, por vontade e desejo de que Caim tivesse um futuro melhor, Ismê Catureba, pagou-lhe aulas particulares com um professor. “Quando alcancei idade me levou à casa de um mestre-escola, disse a ele: É para ensinar o menino com o que de melhor vosmecê sabe das artes da leitura e da escrita. Pago bem e quero um bom trabalho. Esse menino vai ser secretário da irmandade” (LACERDA, 2010, p.28).</p> <p>A presença da escola fica em grande evidência quando Branca regressa ao Brasil e pede para sua mãe, para criar uma escola no quintal da casa deles. “Me levaram ao</p>

		<p>terreiro para ver a sala de aula onde estudavam em média 15 crianças. Malvina acrescentou, tão orgulhosa como se fosse obra dela mesma: Aqui estuda criança de todo o tipo, negra, branca, parda, índia. Meninos e meninas. E o nome da escola é Ismê Catureba”(LACERDA, 2010, p.130).</p>
23	OUTROS	<p>A narrativa apresenta alguns momentos simbólicos importantes e, talvez, reveladores para toda a trama.</p> <p>Branca, desde que chegou à casa de Ismê Catureba, tinha pesadelos terríveis, tais pesadelos perseguiram a moça durante grande parte de sua vida, e em sua língua materna, sempre gritava: “Mas em horas em que não esperávamos, os gritos recomeçavam, aterradores, <i>jemanvé!.jemanvé!</i>”</p> <p>Esses pesadelos deixavam Branca totalmente transtornada, como podemos observar nos seguintes fragmentos: “Tinha medo do pavor que continuava lá: os olhos viam para dentro, só podia ser, as mãos apertavam a roupa do corpo, o corpo encolhia, fugindo, fugindo” (LACERDA, 2010, p.15).</p> <p>“Os sonhos de má sina, vindos da barriga das trevas, recomeçavam a quebrar a paz noturna de nossa casa” (LACERDA, 2010, p.53).</p> <p>Tais momentos pareciam prenunciar algum acontecimento ruim, na visão de Branca e Caim. Podemos observar nas palavras de Caim: “Mas não era só a paz noturna que estava sendo quebrada. Durante o dia, começou a circular por dentro da casa uma brisa que irritava a pele, deixava o olhar esaldando. As crianças andavam acuadas, tinha uma excitação, um medo sem nome no ar” (LACERDA, 2010, p. 53).</p> <p>“Branca me explicou que tinha medo, <i>lapeur, lapeur</i>. Não queria ser como Ismê, na terra dela muita gente era queimada na fogueira porque mexia com essas coisas. Não acreditava em bruxas, <i>lessorcières</i> eram apenas mulheres que sabiam dos segredos da natureza e os usavam para curar uns males, para causar outros, talvez” (LACERDA, 2010, p.49). Este fragmento comprova o medo que Branca tinha de sua mãe ser punida pela prática de bruxaria, devido aos seus conhecimentos sobre as funções terapêuticas das ervas e sobre a prática do Calundu, e não desejaria herdar tais conhecimentos e também ser julgada e condenada socialmente.</p> <p>Ao final da narrativa, Branca revela a Caim que desde a prisão de Ismê, ela nunca mais tivera seus pesadelos, parecia que tais pesadelos anunciavam o acontecimento negativo e talvez até, era uma forma de prepará-la para o que viria. “Acredito que nos sonhos me preparei para defender Ismê, para cuidar da casa de Ismê, a meu jeito” (LACERDA, 2010, p.134).</p> <p>Caim também sofreu com pesadelos quando estava no quilombo: “Tinha muitos pesadelos, era preso e torturado</p>

		<p>para delatar Ismê ou para entregar a localização do quilombo. Acordava suando, e no dia em que um companheiro de albergue, no arraial de Bom Jesus da Lapa, me disse de manhãzinha: Arre, companheiro, vosmecê deve ter o Cão por companheiro nos sonhos, tamanha é a força de seus grito quando dorme” (LACERDA, 2010, p. 124).</p> <p>Os pesadelos parecem ser tanto para Branca, quanto para Caim, avisos de acontecimentos negativos ou até mesmo, uma preparação para tais acontecimentos.</p> <p>Outro elemento simbólico na narrativa é o raio, chamado pelos personagens de <i>corisco</i>, na linguagem popular. Em um primeiro momento, quando Branca e Caim conversam no quintal, um raio cai diante deles e esse fenômeno é interpretado por Branca como um sinal para a tomada de uma decisão importante. “E de repente como se o corisco a tivesse atingido, falou: Isto, isto! <i>Meu sorte, meu sorte</i> conduzido para dentro desta terra!” (LACERDA, 2010, p.54).</p> <p>Em outro momento, quando Caim estava no quilombo, um raio também caiu diante dele e ele vislumbrou a figura de Ismê Catureba enviando-lhe um recado. “Lute com o que você já tem” (LACERDA, 2010, p.122.) E a partir desse momento, Caim empreitou viagem de volta a sua casa. Porém os pesadelos continuaram lhe atormentando até chegar em São Salvador.</p>
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	<p>A narrativa <i>Sortes de Villamor</i> é permeada por uma linguagem poética, entrelaçada à fala colonial, por vezes simples e natural, com tom sutilmente musical. Pelo fato de a história envolver a paisagem marinha, temos a impressão de que a narrativa também incorpora o movimento das ondas, o movimento dos ventos, o pulsar do coração estrangeiro em terras brasileiras. A questão da pura literaridade das sortes de Branca, trazidas de fragmentos de grandes textos da literatura universal para o ambiente provinciano, popular e oral reaviva a função modificadora e emancipadora da literatura. As possibilidades interpretativas das sortes, de acordo com o contexto e características de quem a tirou, atribui à arte literária esse tom humanizador e multifacetado, não esquecendo também do cumprimento ou rompimento do horizonte de expectativa das próprias personagens e do leitor.</p> <p>Caim sempre questionava como Branca conseguia escrever para cada leitor que tirasse a sorte, questionava como ela poderia adivinhar o que cada um necessitava ouvir, mas Branca mesmo sabia que não tinha poder premonitório ou mágico, ela sabia apenas que a literatura, que a arte das palavras tinha esse poder e que por meio delas, poderia conquistar sua própria sorte.</p>

25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	1º Prêmio Brasília de Literatura 3º Lugar com o Prêmio Jabuti
----	-------------------------	------------------------------------------------------------------

15ª GRADE

ÁGUA DE ANIL

1	OBRA	LACERDA, Nilma Gonçalves. Água de Anil . São Paulo: Editora DSOP, 2014.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	2014
3	GÊNERO	Narrativa social
4	RESUMO DA FICÇÃO	<p>Água de Anil retrata a história de Rosalvo, um político famoso que relembra toda sua trajetória de vida até chegar a um alto cargo no sistema político do Brasil.</p> <p>Era proveniente de família humilde, sua mãe era lavadeira, muito honesta e trabalhadora que educava os filhos com severidade e amor. Aprendeu a ler muito cedo, antes mesmo de entrar para escola, queria ler o rol de roupas para mãe, como as crianças mais velhas. Este trabalho dava privilégios e status às crianças.</p> <p>Rosalvo convenceu a mãe a deixá-lo estudar e continuar além do Ensino Fundamental. Era reconhecido na escola como um aluno exemplar e lutava por causas nobres, em especial, pela ecologia. Como filho de lavadeira, que conviveu em meio à natureza e às águas, defendia a importância da água para manutenção da vida. Fez carreira acadêmica e ingressou na faculdade, contrariando os pais, que temiam pelo futuro do filho. Ingressou também na carreira política e de vereador tornou-se deputado federal e foi morar em Brasília, também contrariando a vontade da mãe, que mesmo analfabeta e humilde, entendia da corrupção que infesta o meio político.</p> <p>Tornou-se um político medíocre, contrariando todos os objetivos que um dia prometeu atingir, corrompeu-se com jogos de interesses políticos e transformou sua vida em um verdadeiro tormento entre o que achava certo fazer e o que realmente fazia.</p>
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	<p>A narrativa apresenta uma organização peculiar. Inicia com uma espécie de lista de roupas, chamada rol: “ROUPA DE CAMA E BANHO</p> <p>1 lençol de casal 6 lençóis de menino 8 fronhas 1 colcha de cobrir 1 colcha de enfeitar” (LACERDA, 2014, p.7).</p> <p>Após o rol, o capítulo 2 é nomeado de BATALHAS, sendo constituído de parágrafos convencionais. “O zelo começava por aí. Conferir o rol, porque roupa aceita pela lavadeira era coisa dada em confiança, podia rodar pelo rio</p>

		<p>não, nem parar no meio de trouxa alheia” (LACERDA, 2014, p.9). O capítulo 3 apresenta-se diferente dos demais, uma mistura de ata de reunião em estrutura teatral; e no lugar de parágrafos temos estrofes compostas por versos: “Um vídeo da turma 3013 – Colégio Brasil.</p> <p>EXT. RIO VERMELHO – DIA O rio Vermelho, Goiás, pouco abaixo da casa de Cora Coralina. Foco no curso das águas.</p> <p>INT. CASA DA DINALVA – DIA Casa pobre, mobiliário básico.</p> <p>NARRADOR (OFF) Rosalvo nasceu aqui. Filho de Dinalva, lavadeira do rio Vermelho. Ainda não tinha alcançado os oito anos, idade em que menino de lavadeira em geral ia para a escola e ficava lá dois ou três anos, quando veio mostrar à mãe que já sabia ler (LACERDA, 2014, p.15-16).</p> <p>O capítulo 4, PISADEIRA, foi construído por parágrafos convencionais. O capítulo 5 intitulado SER VERDE é construído sem o uso convencional de parágrafos, inicia somente o primeiro, sem letra maiúscula e agrupa todas as orações corridas no mesmo. Nesse capítulo, a voz do narrador não é a mesma que do restante da narração, temos um jovem crítico que de modo exasperado e questionador, invade o texto como um ato de protesto: “(...) Não deixa de ter um pouco de sentimentalismo esse negócio de extinção de espécie, eu por exemplo se pudesse extinguiu político corrupto e demagogo sem menor dor na consciência, mas voltando às espécies naturais, elas se adaptam, transformam-se conforme as circunstâncias de alimentação, meio ambiente etc., e o bicho de hoje não é o bicho de alguns mil anos atrás, elementar; meu caro Darwin?” (LACERDA, 2014, p.44).</p> <p>O capítulo 6 ÁGUA TORPE, volta para o estilo ata, mesclado à estrutura teatral, como no 3: “Vídeo da turma 3011- Colégio Brasil.</p> <p>EXT. BRASÍLIA/CONGRESSO NACIONAL – DIA Brasília, Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. Grande panorâmica, lago, gramado, passarela.</p> <p>INT. GABINETE DEPUTADO ROSALVO SILVA – DIA O deputado chega, manda entrar os jornalistas que esperam por ele. Pede que sentem, e faz o mesmo” (LACERDA, 2014, p.51).</p> <p>E enfim, o capítulo 7, nomeado ANIL, volta à construção do parágrafo convencional.</p>
6	FINAL DA NARRATIVA	A narrativa se encerra com a busca de Rosalvo por entender o que se passou com ele ao longo de sua trajetória política,

		<p>lembra-se então que a mãe dizia: “Calda de anil em toda casa para tirar energia ruim” (LACERDA, 2014, p.67).</p> <p>Diante disso, decide lavar sua casa e sua alma com anil na tentativa de limpar e tirar coisa ruim de sua vida. “Minha vida tão ligada ao rol de roupa. Minha infância a se admirar da trouxa de roupa suja virando alva e cheirosa. Fico em casa nessa manhã. Preciso buscar esse olhar” (LACERDA, 2014, p.67).</p>
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Rosalvo e sua mãe Dinalva.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	As demais lavadeiras, as irmãs, o diretor da escola, o senhor Herculano, seu primeiro chefe.
9	TEMPO HISTÓRICO	A narrativa acontece no contexto atual, porém retoma as vivências de infância da vida do político Rosalvo.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	<p>A ação parece decorrer de anos, retrata a trajetória de Rosalvo ainda criança, suas etapas de estudo e carreira política. “Cerimônia de formatura. Sol forte, todos de pé, blábláblá do diretor e outras figuras. Rosalvo é chamado para receber o diploma de ensino fundamental” (LACERDA, 2014, p.18).</p> <p>“Rosalvo eleito para a capital, Deputado estadual, (...)” (LACERDA, 2014, p.29).</p>
11	ESPAÇO MACRO	Brasil
12	ESPAÇO MICRO	<p>Infância de Rosalvo: Rio Vermelho -Goiás</p> <p>Vida adulta de Rosalvo: Brasília</p>
13	VOZ	<p>A voz que narra a história é a do protagonista Rosalvo: “O lençol embrulhava a trouxa, as pontas davam os nós. Era abrir a trouxa, o cheiro dava tonteira, os puns guardados lá dentro estouravam de uma vez” (LACERDA, 2014, p.9).</p> <p>No entanto, no capítulo 5 esta voz dá lugar a uma outra, também em primeira pessoa, porém é atribuída a um jovem que escreve para um blog na internet: “Temos uma puta dificuldade com o espelho. Vemos uma coisa, decidimos que ela não é o que é” (LACERDA, 2014, p.43).</p>
14	FOCO NARRATIVO	<p>O foco narrativo foi produzido na primeira pessoa do discurso, ou seja, a personagem que conta a história também participa da mesma. Esse tom pode limitar a narração em relação aos acontecimentos num plano geral, porém, nos dá uma dimensão mais íntima do que se passa com o narrador. “Acontece comigo também? Estou tentando sair do rio, tentando, o mar tão perto já, cama larga e espaiada mandando os lençóis para me embrulhar, quero sair, estou me afogando. Socorro! Socorro, Socorro!” (LACERDA, 2014, p.66).</p>
15	LINGUAGEM	A linguagem que constitui a narração é contemporânea, simples e por vezes poetizada. Somente sofre mudanças no capítulo 3, momento de mudança de narrador, despona-se

		então um narrador jovem, com uma linguagem mais coloquial, tomada por gírias e palavrões. “É assim que funciona, estamos carecas de saber. Mas com tanta porcaria, intervenção desastrada e egoísta, acaba a espécie humana, e o planeta se regenera, você pensou nisso, Darwin?” (LACERDA, 2014, p.45).
16	TEMÁTICA CENTRAL	Crítica intensa ao poder político que corrompe os homens, mesmo aqueles que um dia tiveram boas intenções: “Aliás, lembra bem da decisão do partido na hora de votar esse projeto, hein? Você pode pensar o contrário, mas tem que votar em conjunto. Conserta depois nas emendas” (LACERDA, 2014, p.39).
17	TEMAS COMPLEMENTARES	Crítica a uma sociedade que não tem consciência e atitude diante da devastação, que ela mesma causa para o planeta. “Agora, extinguir porque usamos pesticida a torto e a direito, pescamos em hora errada, caçamos indiscriminadamente, sujamos habitat alheio, interferimos nas sementes, isso, façam-me o favor, é inteiramente evitável e injusto” (LACERDA, 2014, p.44).
18	MORTE	Não há uma configuração de morte explícita na narrativa, temos uma vertente mais de ordem metafórica. Fica evidente no percurso da história que aquele menino, adolescente com verdadeiros desejos e mudança e pronto para lutar pelo bem de uma sociedade mais desfavorecida, morre. No entanto, dá vida a um homem fraco, incoerente e pouco corajoso, que aceita aos poucos, o suborno dourado do meio político: “ROSALVO (PASSA O LENÇO NO ROSTO, DE NOVO) Não mudei de posição. Amadureci, Vi de que maneira lutar para melhor defender esses interesses” (LACERDA, 2014, p.54).
19	MULHER	A figura feminina é evidenciada na obra por meio de mulheres pobres, trabalhadoras e honestas, como a mãe de Rosalvo, que apesar de analfabeta e rígida, apresentava uma intensa sabedoria de mundo: “Dinalva educava bem os filhos, bem dividida e marcada a linha do certo e do errado, no tempo em que castigo vinha a cavalo, nos costumes da época.” (LACERDA, 2014, p.18). “Que isso, seu Herculano? Não quero meu filho metido nessas coisas de política” (LACERDA, 2014, p.24).

20	LER, ESCREVER, LITERATURA	A escrita e leitura ficou por conta dos textos elaborados pelo político Rosalvo, já reconhecido por ter excelente oratória, também publicava textos de cunho ecológico que o tornaram conhecido: “Foco em manchetes de primeira página sobre ecologia, textos assinados por ele” (LACERDA, 2014, p.25).
21	FAMÍLIA	A presença da criação familiar é marcada na narrativa pela criação que Rosalvo e os irmãos recebiam em casa. A família, representada pela mãe Dinalva, era rígida ao exigir honestidade dos filhos. “A palavra dada, a tarefa bem-feita, o seu a sua dona era a cartilha da mãe. Ela não perdoava qualquer falha nessas coisas. Chorei, falei que era uma injustiça. Mas fui castigado como se não fosse” (LACERDA, 2014, p.36).
22	ESCOLA	A escola era vista como artigo de luxo, as crianças pobres apenas deveriam aprender a ler e escrever. Estender os estudos significava status e privilégio que pobre não deveria ter. “Mas, meu filho, como é que olho para seus irmãos que só estudaram até a 3ª série? Você foi ficando na escola, ficando, e olha só, estudou oito anos. E agora quer mais três?” (LACERDA, 2014, p.20).
23	OUTROS	
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	A narração apresenta crítica aos políticos corruptos, que buscam atender interesses pessoais e de seus partidos e não pensam no bem comum para que foram destinados a trabalhar. “JORNALISTA 2 Ao mencionar o valor dos impostos, pode-se deduzir que o interesse da lei é, sobretudo, financeiro” (LACERDA, 2014, p.56).
25	PRÊMIO (S) RECEBIDO (S)	

APÊNDICE B

ENTREVISTA COM NILMA GONÇALVES LACERDA

- 1- Como, quando e por que a senhora começou a escrever?
- 2- A senhora acredita que alguns autores e obras tenham exercido influência marcante na sua produção? Que autores e obras? Que tipo de influências?
- 3- A senhora poderia comentar o seu processo de criação literária?
- 4- Onde a senhora encontra estímulos ou pretextos para escrever?
- 5- Para a senhora, o que é *literatura* e qual o papel da literatura hoje?
- 6- Na condição de professora e pesquisadora que é, acompanha sistematicamente a produção de literatura juvenil? Em caso positivo, como avalia o cenário atual? Pode comentar um pouco as tendências mais significativas que percebe na produção contemporânea e autores e obras que, na sua opinião, se destacam?
- 7- Como vê a produção nacional frente à estrangeira?
- 8- Na sua obra, que relação a senhora mantém com a linguagem, o estilo?
- 9- Em suas obras literárias o uso da metalinguagem é muito frequente. Poderia abordar essa questão e as possíveis implicações desse uso para os leitores?
- 10- Por que escrever literatura juvenil?
- 11- A senhora acredita numa especificidade da literatura juvenil? Quando produz suas obras, a senhora pensa num determinado leitor? É muito diferente escrever para crianças, jovens ou adultos? Por quê?
- 12- Em que medida a senhora acredita que o mercado afete a sua produção literária? No caso da literatura para jovens, essa influência assume características diferenciadas? Por quê?
- 13- Como classificaria seu público dominante? Adulto, jovem, criança? Sua relação com esses públicos é diferenciada? Em que termos?
- 14- Há algum de seus livros que seja o seu preferido? Por quê?

- 15- Qual de seus livros juvenis alcançou recepção mais intensa junto ao público-alvo? A que atribui esse fato?
- 16- Qual de seus livros alcançou maior vendagem (fora compras governamentais)? Que razões teriam levado a isso?
- 17- Como avalia o desafio de escrever para jovens sobre um tema tão complexo como a morte? Pode comentar sua concepção sobre o tema e as soluções literárias que tem buscado para tratar da questão?
- 18- Fala-se muito atualmente numa “literatura feminina”. O que poderia dizer sobre o assunto?
- 19- Na edição de suas obras, você tem podido influenciar a questão do projeto gráfico de cada uma? Tem interferido na escolha dos ilustradores? Como vê a relação escritor/ilustrador? Texto verbal/ilustração? O que gostaria de abordar nesse âmbito?
- 20- É provável que esta entrevista venha a ser lida por especialistas em literatura infantojuvenil, professores e mesmo alunos de Ensino Fundamental e Médio. Há algo em especial que a senhora gostaria de dizer a esses leitores? Gostaria de dar algum depoimento sobre qualquer outro tópico não contemplado pelas questões anteriores?

NO AR QUE ME FALTA*Nilma Lacerda*

Para Juliana Cruz e João Luís Ceccantini

Viver dói e escolhi a literatura para mitigar a ferida. Poderia ter escolhido o bordado, a pintura, a música ou a arte de fazer bolos, mas as palavras sangram. E curam.

Numa família estética que começa pela literatura brasileira, aí pelos 14, 15 anos, sem qualquer precocidade, nem reverência, começo a me reconhecer parte do pensar e do expressar de um grupo. Aos 17, Manuel Bandeira deixou suas marcas. Depois, conforme aumentava a biblioteca, os russos entraram nas minhas referências. Eu já escrevia, quando conheci e li Katherine Mansfield, mas reconheço que ela influenciou minha obra mais que Clarice Lispector; Faulkner tanto quanto Machado de Assis. Mário de Andrade me guiou pelo estudo literário e pelos cuidados com escritores iniciantes, Cecília Meireles ficou mais tarde como modelo de aspiração para a realização feminina e intelectual. Na infância a grande estrela foi a feminista *avant la lettre*, Condessa de Ségur; na maturidade, Lygia Bojunga e Doris Lessing são referências fortes.

Produzo em meio às tarefas profissionais e domésticas. Às vezes, muito às vezes, consigo um tempo separado para escrever literatura. Uma preocupação, a dor mais que o riso, as angústias, a chaga que é este país, a nostalgia do futuro me movem para escrever literatura. Começo como todos, de uma frase, uma síntese, um ruminar. E prossigo.

Onde encontro estímulo para escrever? No ar que me falta.

Literatura é comunicação, é arte. O papel é o mesmo de sempre: partilhar a condição humana, em seus êxtases e perplexidades.

Leio por ofício e por paixão. Diria que a produção atual é vigorosa e demasiada, muitas vezes. Há coisas boas e ruins, misturadamente. Muito, mas muito livro mesmo não vale o papel que gasta. Vivemos em um tempo enriquecedor de ideias que circulam e se publicam, mas também muito complacente com a falta de qualidade do que se publica.

Não vejo diferença de nossa produção em relação à estrangeira, salvo o fato de em países mais conscientes do projeto democrático haver maior número de leitores. E com melhor seleção daquilo que leem.

Tomo a selva e o jardim da língua para transbordar ou selecionar.

Entre selva e jardim, caminho por canteiro e vereda, reparo na vegetação, e procuro notificar minha leitora, meu leitor, sobre este cuidado, as espécies raras, as ordinárias e tão valiosas.

Escrevo literatura sem adjetivos, como diz María Teresa Andruetto, textos que os jovens *também* podem ler. E o faço porque há em mim uma jovem que ainda pede explicações.

Do outro lado de meu texto, me espera uma face humana. Qual a idade dessa face? Não saberia dizer. Já fui face emocionada para *Recordações da casa dos mortos* e para *As meninas exemplares*, para *Guilherme Augusto Araújo Fernandes* e para *Levantado do chão*. Certamente, a face que recebeu o livro de Ségur não teria ainda maturidade para abrigar o livro de Saramago, mas continuou a manter-se igualmente emocionada para continuar a receber Mem Fox quando há muito recebia Dostoievski.

Na medida em que não sou um *bestseller*, e em que não quero ser recebida como *pop star*, o mercado não me afeta. Me afeta quando permite que eu coloque na praça as minhas inquietações. Gosto desse tipo de mercado, não daquele que estimula a alienação com pompas de participação ou mistificação. Os jovens costumam ser mais radicais nas suas manifestações e mostrar-se com mais despudor nas suas exibições de fã clube. Um seguidor ou um fã não é um leitor, bem como não o é um *youtubber* - que isso fique bem claro. Ainda na praça do comércio: aceito fazer livros por encomenda, desde que seja para realizar literatura.

Talvez meu público esteja distribuído de forma equivalente entre adultos e jovens. As crianças me lerão pouco.

Em todos os meus livros escrevo, buscando a máxima de Nietzsche: “Escreve com teu sangue, e será verdade.”

Público, para mim, não é alvo, mas parceiro. Não tenho dados de aceitação de minha obra. Vendi alguns títulos para o Programa Nacional Biblioteca da Escola | PNBE. *Pena de ganso* tem me trazido mais retorno de um público adulto.

Em termos de vendagem, talvez o de mais sucesso seja *Viver é feito à mão / Viver é risco em vermelho*, em edição da Positivo, que tem um sistema forte de venda em colégios.

Escrevo porque sinto, e não me envergonho de sentir. A morte é a questão essencial do ser humano e um tema recorrente em minha obra. Dois leitores me revelam no inesperado de mim, alistando as obras em que a morte se apresenta, embora, como dizem, nem sempre como foco temático principal. Levei um susto, nunca pensei que andasse tanto de braço dado com a morte, ou ao menos que a tivesse ao pé de mim. Em vários dos livros, a morte está presente porque a vida também está lá. Natural, elementar. Em outros, a morte vem inesperada, assassinato, suicídio. Uso as palavras que tenho, coragem e clareza para dizer do desalento que colhe aqueles cujos seres amados cometem o suicídio, e também para dizer que essa é uma opção viável. Vivemos em troca permanente com a morte, e isso também eu digo. Afinal, saber que vamos morrer nos incita a viver.

Qualquer adjetivo para a arte é prejuízo. Não creio em uma literatura feminina. Apenas acredito em mais mulheres escrevendo, externando perspectivas de sentir o mundo que costumava ser rasuradas.

Me fiz designer de algumas de minhas obras, antes de saber, por intermédio de amigos e de uma de minhas filhas, da importância desse profissional. *Dois passos pássaros. E o voo arcanjo, Viver é feito à mão / Viver é risco em vermelho* mostram essa minha incursão no design gráfico, fruto da paixão de fazer livros. Sempre que possível, tento indicar ilustradores, opinar sobre o trabalho realizado. Em geral, tenho êxito. Mas, ao reclamar de trabalho inadequado, tive a publicação de um livro postergada por muito tempo.

Como digo em meu *site*, estou na pele de meus personagens. A crítica literária que também sou costuma habitar em eventos e publicações específicas. Devem ser lançados em breve *Temas polêmicos na literatura*: a necessária presença na escola e *Esses livros sem idade*, o primeiro organizado por mim, o segundo organizado em parceria com Margareth Mattos. As minhas *Cartas do São Francisco*: conversas com Rilke à beira do rio devem ser relançadas como *Literatura: passeios e ponderações*. Meu pensamento crítico anda por essas obras, em inúmeras intervenções, no país e na América Latina.