



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**MORTE, INFÂNCIA E CULTURA: UM OLHAR SOBRE A ABORDAGEM
DA MORTE EM OBRAS INFANTIS BRASILEIRAS**

JAINÉ DE SOUSA BARBOSA

JOÃO PESSOA
JUNHO - 2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JAINE DE SOUSA BARBOSA

**MORTE, INFÂNCIA E CULTURA: UM OLHAR SOBRE A ABORDAGEM
DA MORTE EM OBRAS INFANTIS BRASILEIRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Letras da UFPB como requisito necessário para
obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Leituras Literárias

Orientadora: Prof^a Dr^a Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA
JUNHO - 2024



ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)

JAINÉ DE SOUSA BARBOSA

Aos vinte e sete dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e quatro, às nove horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada “Morte, infância e cultura: um olhar sobre a abordagem da morte em obras infantis brasileiras”, apresentada pelo(a) aluno(a) Jaine de Sousa Barbosa, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Daniela Maria Segabinazi (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Renata Junqueira de Souza (PPGL/UFPB), Marinês Andrea Kunz (PPGL/UFPB), Clarice Lottermann (UNIOSTE) e Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **Aprovada**. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Daniela Maria Segabinazi (Secretária ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 27 de junho de 2024.

Parecer:

A tese atende os critérios do programa e está muito bem elaborada. É um grande contribuição para os estudos literários, em particular, para a discussão dos temas sensíveis – temática da morte. A banca recomenda que as orientações sejam atendidas e parabeniza a candidata, sugerindo a publicação.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



Profa. Dra. Daniela Maria Segabinazi
(Presidente da Banca)

Profa. Dra. Marinês Andrea Kunz
(Examinadora)

Profa. Dra. Renata Junqueira de Souza
(Examinadora)

Profa. Dra. Clarice Lottermann
(Examinadora)

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
(Examinador)

Jaine de Sousa Barbosa
(Doutoranda)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B238m Barbosa, Jaine de Sousa.

Morte, infância e cultura: um olhar sobre a
abordagem da morte em obras infantis brasileiras /
Jaine de Sousa Barbosa. - João Pessoa, 2024.
266 f.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Morte. 2. Morte infantil. 3. Literatura infantil
brasileira. I. Segabinazi, Daniela Maria. II. Título.

UFPB/BC

CDU 612.67-053.2(043)

JAINÉ DE SOUSA BARBOSA

**MORTE, INFÂNCIA E CULTURA: UM OLHAR SOBRE A ABORDAGEM
DA MORTE EM OBRAS INFANTIS BRASILEIRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Data de aprovação:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Daniela Maria Segabinazi
Orientadora (UFPB)

Profa. Dra. Clarice Lottermann
Examinadora Externa (UNIOESTE)

Profa. Dra. Renata Junqueira de Souza
Examinadora Interna (UFPB)

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Examinador Externo (UESPI)

Profa. Dra. Marinês Andrea Kunz
Examinadora Interna (UFPB)

Ao meu esposo e as minhas filhas, que me
mostram todos os dias o quanto viver é bonito.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu auxílio constante, minha rocha de sustentação e meu porto seguro. É por meio dEle, por causa dEle e para Ele que são todas as minhas conquistas.

A Adriano, meu esposo, melhor amigo e companheiro. Sem seu apoio e suporte eu não teria conseguido. Ainda bem que tenho a sorte de dividir a vida com você.

Às minhas filhas, Clarice, Maria e Olívia, por me fazerem entender a importância de vencer cada etapa das nossas vidas em prol de um propósito muito maior. Clarice, minha primeira pequena, obrigada por arrancar de mim tantos sorrisos. Maria e Olívia, vocês ainda não estão aqui comigo, mas são parte também dessa grande conquista.

Aos meus pais, por toda a dedicação e cuidado a mim concedidos ao longo de todos esses anos. Se pude chegar até aqui, com certeza foi porque vocês estiveram ao meu lado.

À professora Daniela Maria Segabinazi, por ser uma profissional de tanta excelência. Ao longo desses oito anos de convivência, entre mestrado e doutorado, só posso agradecer ao Senhor por tamanha bondade em me apresentar a alguém tão competente, honesto, compromissado e inteligente.

Aos amigos que a UFPB me trouxe, os quais levarei comigo por muitos e muitos anos.

Aos professores que se dispuseram a compor a banca desta pesquisa, por terem dedicado parte de seu tempo à leitura deste texto e por contribuírem com a concretização dele.

Ao PPGL, pela oportunidade de poder conhecer um novo universo acadêmico e por ter me proporcionando tantas experiências enriquecedoras.

À CAPES, pelo apoio financeiro que contribuiu para meu crescimento intelectual e pessoal durante esses quatro anos de pesquisa.

Aos que direta e indiretamente auxiliaram na elaboração de meu trabalho, ouvindo, compartilhando experiências, referências e descobertas sobre o universo da morte.

O fechamento de ciclos se demora porque está ligado ao tempo do amor. Dar adeus é um exercício que pede memória, coração e compreensão de quanto somos incertos em nossas certezas. (Teresa Gouvêa)

RESUMO

A presença do tema morte está nos textos destinados à infância há muito tempo; desde os contos clássicos europeus que traziam cenas de falecimento decorrentes da fome, da pobreza, da maldade humana ou como um simples acontecimento. Desse modo, vemos que não há como afastar das crianças aquilo que é comum à natureza humana, mesmo quando o conceito de infância ainda não era bem estabelecido. Com o passar do tempo, através da consolidação desse ideal e de todas as mudanças que isso acarreta, a morte foi sendo higienizada e afastada desse público ano após ano, e na literatura infantil brasileira isso não seria diferente, afinal a relação que se fazia com os textos europeus, por exemplo, ainda era bastante estreita. Foi a partir dos anos 1920, com as obras de Monteiro Lobato, que pudemos perceber a presença efetiva de uma literatura nacional voltada às crianças. As obras do autor abriram espaço para o universo da fantasia e da discussão de alguns temas, como a guerra, a maldade, a pobreza e, inclusive, a morte. A partir de então nossa literatura cresceu, com o surgimento de autores e ilustradores cada vez mais preocupados em valorizar aquilo que era ofertado às crianças através dos livros, abrindo espaço para a criatividade, para o questionamento e também para os temas considerados tabu. Novas obras e autores foram surgindo e continuaram a se expandir até chegarmos aos textos contemporâneos, que são o corpus de nossa pesquisa, cujo objetivo é realizar um mapeamento da produção literária infantil brasileira acerca da temática da morte desde os anos 2000 até 2020, a fim de destacar aquelas em que o morrer é evento central no texto. Cada título foi separado e inserido num bloco de categorias dentro do universo do morrer, tais como Morte de parentes; Morte de animal de estimação; Morte e cultura popular; Morte, infância, medo, amizade e outros temas. A partir desse catálogo, selecionamos quatro livros para estudo aprofundado, a saber: *O avô de Lalá* (2018), de Aglália Tavares; *O problema do Pato* (2007), de Maria Valéria Rezende; *Um dente de leite, um saco de ossinhos* (2004), de Nilma Lacerda e *A colecionadora de cabeças* (2020), de Ana Matsusaki. Nessa análise destacamos alguns pontos importantes conforme eles apareceram nas obras. Esses pontos foram analisados em subcategorias que foram divididas em enlace narrativo, abarcando literariedade: o espírito criativo e questionador da obra; elementos da narrativa que são utilizados para atrair a atenção do leitor e os modos de representar a morte; a materialidade do livro, trazendo aspectos do projeto gráfico e do design que compõe a obra; as ilustrações, atentando para as cores, o tipo de desenho e o ritmo que eles conferem aos textos; e, por último, os elementos paratextuais e como eles influenciam na construção do texto através das capas e demais partes. Esse mapeamento foi feito a partir das premiações, obras de referência no âmbito da Literatura Infantil, em acervos pessoais, pesquisas em sites e através de buscas em bancos de teses e dissertações. Nesse processo compreendemos como se dá a construção das representações da morte na literatura infantil brasileira, tomando como base os textos de autores renomados na área, tais como Arroyo (2011), Coelho (1993/ 1985), Zilberman e Magalhães (1982); bem como aqueles que dedicaram suas pesquisas ao estudo sobre a morte numa perspectiva sócio-histórica, tais como Ariès (2012), Rodrigues (1983) e Elias (2001). A presente tese, como pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo, foi organizada em quatro capítulos, os quais discutiram, em primeiro momento, a morte sob um viés social, histórico e também filosófico; em segundo, como ela é abordada na literatura infantil brasileira; em terceiro, com o processo de construção do catálogo das obras escolhidas e as categorias de análise; e em quarto, com a análise das obras selecionadas. Através dos estudos realizados ao longo desse trabalho, pudemos perceber que os escritores de literatura

infantil brasileira têm se empenhado, em sua maioria, não apenas a discutir o tema da morte com crianças, mas principalmente contribuir para a construção do imaginário desses leitores no que diz respeito ao assunto. Além disso, na variedade de obras analisadas, destacamos que há uma predominância dos subtemas falecimento de avó/avô e de animais de estimação como forma de introduzir o morrer na vida das personagens e também das próprias crianças, que se deparam tanto com a partida de um bichinho quanto de um familiar próximo. Quanto às questões estéticas, observamos também que tem havido uma intensa preocupação com a materialidade do livro enquanto objeto que traz consigo não apenas ilustrações com grande qualidade, mas todo um projeto gráfico que influencia em seu conteúdo.

Palavras-chave: Morte; Literatura Infantil Brasileira; Materialidade do livro; Linguagem visual; Enlace narrativo.

ABSTRACT

The presence of the theme, death, is in the texts directed to childhood a long time ago. Since the European classic short stories which brought with it some death scenes caused by hunger, poverty, human wickedness, or, yet, as a simple event. Therefore, we noticed that there is no way to keep away from children what is common to human nature, even when the concept of childhood was not well established, yet. Over time, through the consolidation of this ideal and all of the changes it causes, the death was being cleaned and removed from this public year after year. In addition, in Brazilian childhood literature this could not be different, after all, the relation between these texts and the European texts, for instance, was narrow. It was in the beginning of 1920, with Monteiro Lobato works we could realize the effective presence of a national literature aimed at children. The works of the author made room for the universe of fantasy and discussion of some themes, such as, war, evil, poverty, and especially death. Since then, our literature has grown, with the emergence of authors and illustrators increasingly concerned with valuing what was offered to children through books, making room for creativity, for questioning and also for the topics considered taboo. New works and authors were emerging and they continued to expand until we arrived in the contemporary texts, which are the *corpus* of our research, whose aim is mapping the Brazilian children's literary production on the theme of death from the years 2000 to 2020, in order to highlight those in which to die is the central event of the text. Each title was separated and inserted in a category block in the universe of death, such as relative's death, the pet death, death and popular culture; death, childhood, fear, friendship, and other themes. From this catalogue, we selected four books for in-depth study, namely: *O avô de Lalá* (2018), by Aglália Tavares; *O problema do pato* (2007), by Maria Valéria Rezende; *Um dente de leite, um saco de ossinhos* (2004), by Nilma Lacerda, and *A colecionadora de cabeças* (2020), by Ana Matsusaki. In this analysis, we will highlight some relevant points as they appear in the works. These points were analyzed in subcategories that will be divided into narrative links, encompassing literarity: the creative and questioning spirit of the work; narrative elements which are used to attract the attention of the reader and the ways of representing death; the book's materiality, bringing aspects of the graphic project and the design which compose the work; the illustrations, paying attention to the colors, the type of drawing and the rhythm they confer to the text; and, at last, the paratextual elements, and as they influence in the construction of the texts through the book covers and other parts. This mapping was made from the awards, reference works in the field of Children's Literature, in personal collections, searches on websites and through searches in banks of doctoral thesis and master dissertations. In this process, we understand that the construction of the representations of death in the Brazilian Children's Literature, based on the texts of the noted authors in the area, such as Arroyo (2011), Coelho (1993/1985), Zilberman and Magalhães (1982); as well as those who dedicated their researches to the study about the death in a social and historical perspective, for instance Ariès (2012), Rodrigues (1983) and Elias (2001). This thesis, as a bibliographical research of qualitative-interpretative nature, was organized into four chapters, which will discuss, at first, death under a social, historical and also philosophical bias; secondly, as it is approached in Brazilian children's literature; thirdly, with the process of building the catalog of the chosen works and the categories of analysis; and finally, with the selected work analysis. Through the studies carried out during this work, we could realize the writers of Brazilian children's literature have been engaged, in their majority, not only discuss the topic of death with children, but mainly contribute to the construction of the imaginary of these readers with regard to the

subject. Moreover, in the variety of analyzed works, we highlighted that there is a predominance of the subthemes death of grandmother/grandfather and pets as a way to introduce dying in the lives of the characters, and also, of the children themselves, who are faced with the departure of both a pet and a close relative. In relation to the aesthetic questions, we also observe that there has been an intense concern with the materiality of the book as an object that brings with it not only illustrations with high quality, but a whole graphic project, that sometimes, influences in its content.

Keywords: Death; Brazilian Children's Literature; Materiality of the book; Visual Language; Narrative Link.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Capa da obra Eu vi mamãe nascer (1977)	106
Figura 2: Capa da obra Contos de morte morrida	123
Figura 3: Elementos paratextuais da obra Contos de Morte Morrida (2007)	124
Figura 4: Capa da obra As lendas urbanas da morte (2015)	125
Figura 5: Caracterizações da Morte	126
Figura 6: Capa da obra Contos de enganar a morte (2003)	127
Figura 7: Exercício de compreensão do tema	148
Figura 8: Trecho em que a mãe de Pedro explica a morte	149
Figura 9: Ilustrações sobre a morte	150
Figura 20: Capas da obra O problema do Pato (2007).....	188
Figura 21: Elementos paratextuais da obra	189
Figura 22: Índice da obra	190
Figura 23: Renata e Rodrigo choram a morte de Amarildo	193
Figura 24: Ritual de morte indiano	195
Figura 25: Edifício de gelo	197
Figura 26: Explicando a Criogenia	198
Figura 27: Celebração do Dia dos Mortos	200
Figura 28: Renata e a outra dimensão.....	203
Figura 29: Conhecendo o Xingu	204
Figura 30: Ritual final.....	205
Figura 31: Capas da obra analisada	210
Figura 32: Ilustração de Anita.....	212
Figura 33: Caracterização das tias de Anita.....	213
Figura 34: O sonho de Anita.....	216
Figura 35: Giardino.....	220
Figura 36: Representação do Preto-Velho	220
Figura 37: Anita organiza o chá.....	221
Figura 38: Representação da Morte	223
Figura 39: A queda da Morte.....	226
Figura 40: A morte, o vento e as conchas	227
Figura 41: A saída de casa	228
Figura 42: Os novos sonhos de Anita	229
Figura 43: Capas da obra A colecionadora de cabeças (2020)	231
Figura 44: Capas da obra analisada	232
Figura 45: Cabeça da ilustradora	233
Figura 46: Primeiras páginas do miolo	234
Figura 47: Apresentação de Rosália	235
Figura 48: Primeiro par de cabeças.....	236
Figura 49: Segundo par de cabeças.....	237
Figura 50: Cabeça da criança e da madame	237
Figura 51: Terceiro par de cabeças	237
Figura 52: Quarto par de cabeças.....	237
Figura 53: Quinto par de cabeças.....	237
Figura 54: Representação do leitor	237
Figura 55: Representação de Rosália	237
Figura 56: Representações da morte e coleção de cabeças	237
Figura 57: Faces da morte.....	237

Figura 58: Morte e acidentes.....	237
Figura 59: Explicação do nome Rosália	237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. COMPREENDENDO A FINITUDE	22
1.1 Como enxergamos a morte, o luto e as perdas?	24
1.2 Entendendo o luto e a dramaticidade da morte ao longo do tempo: aspectos históricos e suas influências na contemporaneidade	32
1.3 Representações da morte na literatura infantil ocidental	48
2. A LITERATURA INFANTIL COMO UM CAMINHO PARA ENTENDER A MORTE.....	66
2.1 Uma breve história da literatura infantil brasileira.....	69
2.2 O “boom literário” a partir da década de 1970: temas e autores	87
2.3 A literatura infantil brasileira atual: novas discussões e novas produções	113
3. A MORTE NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA: LEVANTAMENTO DE OBRAS	131
3.1 Premiações, Bibliotecas e Acervos: a construção do catálogo.....	132
3.1.1 Percurso traçado para a construção do catálogo de obras	133
3.2 A morte e o morrer nas obras: categorias de análise	144
3.3 Breves considerações sobre as subcategorias de análise.....	153
4. O QUE OS LIVROS COMUNICAM SOBRE A MORTE: ANÁLISE DO CORPUS	169
4.1 A depressão e a morte em: <i>O avô de Lalá</i> , de Aglália Tavares	170
4.2 Cultura e diversidade em <i>O problema do Pato</i> , de Maria Valéria Rezende	187
4.3 Medo e amizade em <i>Um dente de leite, um saco de ossinhos</i> , de Nilma Lacerda	208
4.4 Criatividade e mistério em <i>A colecionadora de cabeças</i> , de Ana Matsusaki	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS	252
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	257

INTRODUÇÃO

A literatura infantil brasileira não tem uma história tão longa. No entanto, apesar de breve, conforme destaca Zilberman (2003), ela nos trouxe mudanças que revelaram importantes avanços na arte literária, principalmente porque ofereceu às crianças não apenas a possibilidade de conhecer um novo universo de personagens e histórias, mas sobretudo a oportunidade de compreender o mundo ao seu redor através da ficção e da fantasia.

Segundo Arroyo (2011), o surgimento desse gênero aqui no Brasil está intimamente ligado aos livros escolares, a princípio destinados ao ensino da leitura. Esses livros foram publicados entre o final do século XIX e início do século XX e eles consistiam, em sua maioria, de traduções portuguesas feitas a partir de obras infantis europeias que já eram consideradas clássicos literários para crianças. Esse quadro, no entanto, sofreu muitas alterações logo após o estabelecimento da República, quando surgiu um forte movimento em favor do nacionalismo e da valorização das raízes brasileiras. Essa nacionalização, que ocorreu na última década do século XIX, resultou na publicação das primeiras traduções brasileiras dos livros infantis advindos da Europa, e não apenas isso, mas abriu espaço para o lançamento de obras originais e produzidas por autores nacionais.

No século XX a literatura infantil brasileira sofreu novas transformações e essas mudanças foram essenciais para seu desenvolvimento e consolidação artística. O ano de 1920, principalmente com as obras de Monteiro Lobato, marcou sobremaneira essa nova fase para a produção nacional. Sua vasta obra, precursora de ficção, traz em sua composição uma linguagem simples, de fácil compreensão aos pequenos leitores, contribuindo para a construção de indagações que não apenas podem auxiliá-los na compreensão do mundo que os cerca, mas também no processo de absorção de conhecimentos acerca desse mundo, sejam eles voltados à história, à ciência e à sociedade como um todo, através das aventuras e da fantasia que permeiam suas obras.

Outro período marcante foi a década de 1970, especialmente porque o olhar dos autores da época voltou-se para as realidades cotidianas e para as temáticas que as perpassavam. As obras valorizavam também a fantasia, a aventura das personagens, a imaginação e a liberdade que é própria desse gênero. Nessa época, conforme ressalta Paiva (2011), a literatura desassocia-se do compromisso pedagógico e passa a ressaltar a importância da criatividade e da consciência crítica. É por essa razão que muitas das obras dessa época começaram a tratar de temas em torno da realidade do mundo.

Foi nesse período que surgiram livros que abriam mais espaço para os assuntos considerados tabu ao universo infantil, tal qual a morte, que é o tema da nossa pesquisa¹. Os muitos autores que a tomaram como ponto de partida de suas obras ou que inseriram o tema em suas narrativas, mesmo que não de forma central, compreendiam não somente que as crianças poderiam ler e discutir sobre aquilo que também faz parte de sua natureza, mas principalmente enxergavam na literatura um caminho possível para a discussão dessas questões; principalmente porque ela oferece ferramentas essenciais para tratar sobre a realidade da morte, contribui para que as crianças compreendam o morrer como parte natural do ser humano e entendam que todos os conflitos enfrentados ao longo da vida nos trazem muitas lições.

Na maior parte das vezes, as crianças foram e são privadas de narrativas sobre a morte não por não serem capazes de aprenderem essas lições, mas principalmente porque os mediadores, pais, professores ou responsáveis, acreditavam e, por vezes, ainda acreditam que seria inadequado falar de algo tão denso e complexo quanto a morte. No entanto, a criança deve ter o direito à tristeza e, assim como destaca Calligaris (2004), quando afirma que “uma criança tem o direito de estar triste, porque ela não é apenas um boneco cuja euforia deve nos consolar das perdas e danos de nossa existência; [mas] ela tem vida própria.” (Calligaris, 2004, p. 12). Não podemos negar que a morte também é parte da trajetória dos pequenos leitores, afinal ela é um momento da vida que chega para todos, mas podemos apontar os caminhos para que eles possam compreender a tristeza, a dor e os sentimentos envolvidos quando se perde alguém.

Certamente muitos de nós, enquanto crianças, ou muitos daqueles que conhecemos, vivenciaram momentos de perda e luto, seja através da morte de um animal ou de um ente querido, e é por essa razão que se torna ainda mais importante permitir e possibilitar que a literatura esteja presente para entender essas fases da vida. E foi pensando nessa presença na literatura infantil brasileira que essa pesquisa surgiu. É sabido que em muitos outros países tem-se falado de morte desde muito, e apontaremos brevemente algumas considerações a respeito ao longo da pesquisa. No entanto, nosso interesse no presente momento é conhecer como os autores brasileiros construíram ao longo de alguns anos obras que estreitassem a relação entre o tema e o universo infantil.

¹ É válido mencionar que o tema da morte esteve presente desde muito tempo nos livros literários, principalmente nos contos provenientes da literatura popular e oral, no entanto, com uma nova concepção de infância, o assunto recebeu um olhar mais atento e diferenciado, adequando-se ao público ao qual destinava-se.

Apesar de reconhecermos a importância que o século XX teve para a produção infantil brasileira, principalmente com o “boom literário” sofrido nas décadas de 70 e 80, seria uma missão praticamente impossível conseguirmos coletar todas as obras que tratavam da morte e circularam nesse período. Por essa razão, optamos por iniciar nossa pesquisa a partir de 2000 até 2020, apesar de citarmos e analisarmos algumas obras relevantes anteriores a esse ponto de partida.

Nesse sentido, pensamos na importância de observar como essa literatura nacional trata o morrer em seus personagens e histórias através de uma pesquisa que tem como principal objetivo realizar um mapeamento da produção literária infantil brasileira acerca da temática da morte nos anos acima delimitados, a fim de destacar aquelas em que o morrer é evento central na obra.

Sendo assim, fizemos um levantamento histórico e bibliográfico dos textos que circularam entre o público durante esse espaço de tempo e que foram encontrados em acervo pessoal, bibliotecas, livrarias, premiações – tais como a FNLIJ, o Prêmio Jabuti e o Prêmio Literário Biblioteca Nacional –; em obras de referência no âmbito da Literatura Infantil e através de pesquisas em bancos de teses e dissertações; para que fosse construído um catálogo com os títulos que foram encontrados, sobre o qual discorreremos mais adiante.

É importante destacarmos que enquanto esta tese estava sendo escrita o mundo todo viu a morte bem de perto, e isso foi um fator importante não apenas para as discussões, mas principalmente porque nesse momento da história passamos a refletir mais sobre o morrer e também sobre o viver. Assim que iniciei o doutorado, no ano de 2020, fomos surpreendidos por uma pandemia. Um vírus se instalou em todos os países, transformando a realidade de milhares de pessoas. As ruas ficaram vazias e os hospitais e cemitérios superlotados.

As doenças e pestes, obviamente, existem há muito tempo, e, embora elas tenham dizimado grandes quantidades de pessoas, na maior parte das vezes isso aconteceu em um país específico, parte de um continente, talvez, mas não em todo o mundo de uma só vez, e foi isso que aconteceu com a propagação da Covid-19.

As pessoas passaram a conviver com a sua maior inimiga cara a cara. Os jornais, como grandes filmes de terror, noticiavam a morte de centenas e milhares por dia. Profissionais de saúde precisavam optar por quem deixar viver; filhos eram impossibilitados de estarem juntos dos pais, tios e avós; houve distanciamento físico, emocional, no âmbito do trabalho, da escola e da vida como um todo. Era a certeza da morte cada vez mais perto. Falava-se mais sobre a brevidade da vida, mostrava-se mais a necessidade de pensar no outro, de refletir sobre as próprias ações. Passamos a temer ainda mais o fim e o luto, principalmente porque

aqueles que perderam familiares, amigos e conhecidos para a Covid-19, não tinham direito a um enterro caloroso e solidário, como é comum, pois o risco de contaminação era alto e o medo estava à solta.

Vimos imagens de cemitérios superlotados, milhares de covas abertas, profissionais cansados, pessoas morrendo por falta de oxigênio, a dor instalada nos olhares dos parentes saudosos, as histórias de artistas que partiram, dos jovens que se foram precocemente, dos descasos com a saúde pública. Vimos, no fim de tudo, a brevidade da vida, brevidade essa que se estendeu não apenas por 2020, nos mostrando a importância de compreender a presença real da morte em nosso meio, mas principalmente de entendermos a necessidade de valorização da vida. Desde o dia em que me propus a estudar o fim dela, tenho conseguido absorver os tantos sentidos que a morte tem e os muitos outros que a vida nos dá através das histórias, das artes e principalmente da literatura.

Eu não poderia dizer que esta tese foi escrita em um momento “oportuno” porque a morte de tantas pessoas no Brasil e no mundo não é motivo de inspiração, também porque esse projeto é anterior aos últimos acontecimentos, mas foi inevitável refletir sobre a importância de tratarmos de um assunto tão denso e, principalmente, parte da vida das crianças, que também estiveram presentes em todas essas circunstâncias.

É bem verdade que o morrer não é algo do nosso tempo, mas os últimos anos têm aberto novas possibilidades de discussão na literatura. Os “temas fraturantes” têm estado cada vez mais presentes nas editoras, livrarias, prateleiras, na vida dos leitores. E, para mim, não há nada que nos fracture tanto quanto a morte. Ela nos fere, nos ensina, nos aproxima das pessoas que ficaram e nos relembra as que partiram. Através da literatura, então, essa temática chega até os leitores de inúmeras formas e dentro do universo infantil isso não seria diferente. O projeto gráfico, as ilustrações, a própria narrativa, a forma como as personagens são descritas, tudo contribui para que nos aproximemos daquela perda e de tudo o que ela traz consigo.

Sabendo dessas novas discussões que têm sido cada vez mais presentes em nossos meios comunicativos, fizemos a análise de algumas das obras selecionadas ao longo da nossa pesquisa, principalmente daquelas que tratam da morte não somente como um evento que não influencia o desenrolar da narrativa, mas como algo essencial a ela e à disposição das personagens; como parte central para a construção do texto. Essa escolha se dá, principalmente, porque muitas obras podem apenas mencionar o fato de alguém ter falecido, sem adentrar nos detalhes e em como esse acontecimento marcou e/ou afetou a vida das personagens envolvidas. Por essa razão, detivemos nosso tempo àquelas em que o morrer recebe um olhar mais atento e capaz de influenciar toda ou a maior parte da construção da

narrativa; muito embora em nosso levantamento tenhamos listado outras que tratam do tema de forma indireta, mas que estão dentro do período escolhido para a análise.

Cada título foi separado e inserido num bloco de categorias dentro do universo do morrer, tais como Morte de parentes; Morte de animal de estimação; Morte e cultura popular; Morte, infância, medo, amizade e outros temas. Nessa análise destacaremos alguns pontos importantes conforme eles aparecerem nas obras. Esses pontos foram analisados em subcategorias que serão divididas em Enlace narrativo, abarcando Literariedade: o espírito criativo e questionador da obra; Elementos da narrativa que são utilizados para atrair a atenção do leitor e os Modos de representar a morte; a Materialidade do livro, trazendo aspectos do projeto gráfico e do design que compõe a obra; as Ilustrações, atentando para as Cores, o Tipo de desenho e o Ritmo que eles conferem aos textos; e, por último, os Elementos paratextuais e como eles influenciam na construção do texto através das capas e demais partes.

No que diz respeito à organização das abordagens por época, após a seleção das obras vimos quais livros, pertencentes a cada década, demonstraram semelhanças quanto à representação da morte. Levando em conta o maior número de obras, consideramos quais as abordagens repetem-se com frequência e, a partir daí, pudemos traçar o perfil da década em que elas estão inseridas. Os critérios para a seleção das obras de análise deram-se após a leitura pormenorizada daquelas que já possuíamos e das que foram adquiridas durante a construção do catálogo, baseando-se na escolha dos livros que trouxessem todos os requisitos já mencionados anteriormente.

No que se refere aos prêmios literários mencionados, reconhecemos que eles são uma real oportunidade de divulgação da literatura nacional dos temas aqui discutidos e dos novos escritores e obras que têm surgido com o passar dos anos, no entanto não nos prendemos apenas a eles para recolher as obras. Isto porque nem todas as produções receberam premiação, então optamos por utilizar como ponto de partida pesquisas individuais em banco de teses e dissertações, meu acervo pessoal de obras, as pesquisas avulsas em sites e blogs, e assim sucessivamente.

A fim de fundamentarmos a presente pesquisa, recorreremos a algumas obras que nos trazem importantes considerações acerca da morte em uma perspectiva histórico-cultural, uma vez que compreendemos o morrer, também, como um fenômeno social e cultural que é influenciado diretamente pelos contextos em que se desdobra, assumindo muitas facetas que explicam ou servem como parâmetro para o comportamento de cada grupo perante o evento. Para tanto, alguns dos autores em quem nos embasamos nesse primeiro momento foram Ariès

(2012), que nos traz um panorama de como a morte é entendida no Ocidente e por quais mudanças ela tem passado ao longo do tempo. O autor nos mostra em seus estudos o quanto a morte e seus ritos sofreram mudanças com o passar dos séculos e, nesse processo, a postura do homem também teve alterações significativas, saindo da aceitação à repulsa.

Além de Ariès, Rodrigues (1983) também traz, embora mais resumidamente, um apanhado histórico sobre o estudo da morte e suas representações socioculturais, simbólicas e espaciais. O autor discute uma antropologia da morte, tomando-a como caminho para se compreender a própria vida. Semelhantemente, Elias (2001) também aponta considerações sobre o modo como as sociedades têm encarado o morrer, e em parte de sua pesquisa, a que por nós foi utilizada, ele trata da relação existente entre morte e infância. Sobre esse viés, Azevedo (2003), que direciona nosso olhar aos contos populares e ao impacto que eles têm diante dos pequenos leitores. Em uma perspectiva folclórica o autor traz contos que usam a morte como mola propulsora das narrativas. Outros nomes importantes para as pesquisas em torno da morte e da literatura infantil são os trabalhos de Clarice Lottermann (2009), que nos mostra como o morrer pode estar presente em textos destinados às crianças e jovens; e Paiva (2011).

Posteriormente, lemos sobre a literatura infantil brasileira, e para aprofundarmos a discussão, recorreremos a autores como Arroyo (2011), que contribuiu para que pudéssemos compreender, nesse primeiro momento, o panorama de obras e autores da literatura infantil nacional desde o seu surgimento; Coelho (1993/ 1985) e Zilberman e Magalhães (1982), que também nos trouxeram considerações acerca do contexto histórico da mesma e a concepção de leitura destinada à criança; e Colomer (2017), que traz um estudo sobre a literatura infantil apontando a relação que há entre ela e o leitor; além de outros nomes que compuseram esse primeiro planejamento para a pesquisa.

A presente tese está organizada em quatro capítulos; sendo o primeiro deles “Compreendendo a finitude”, com três tópicos, a saber: “Como enxergamos a morte, o luto e as perdas?”; “Entendendo o luto e a dramaticidade da morte ao longo do tempo: aspectos históricos e suas influências na contemporaneidade” e “Representações da morte na literatura infantil ocidental”. Todo o capítulo traz um apanhado histórico e reflexivo sobre a morte e suas transformações ao longo do tempo e da história, seguidos de sua influência que o tema exerce nos textos dedicados à infância.

É sabido que cada povo vive a morte a sua própria maneira, dependendo de suas crenças pessoais, religiosas, culturais ou sociais. Desde muito, o homem tem levantado questionamentos sobre sua origem e seu destino e, justamente para tentar responder a essas

perguntas, tentamos atribuir à morte personificações, qualidade e formas (Kovács, 1992, p. 2). No percurso realizado no primeiro capítulo, vimos como o homem traçou seus caminhos em busca da compreensão do fim da vida e como essas formas de pensar não estão isoladas dos muitos contextos aos quais somos inseridos ao longo de nossa trajetória.

Depois de abordarmos a morte propriamente dita, em suas facetas filosóficas, históricas e sociais, nos detivemos à análise dessa temática dentro do contexto da literatura e de como o morrer tem sido abordado ao longo de algumas obras infantis ocidentais. Antes de adentrarmos nessas questões, gostaria de mencionar, também, a escrita da minha dissertação *A morte e o morrer em contos de Perrault, Irmãos Grimm e Andersen* (2019). De forma detalhada, o texto traçou um percurso histórico não apenas sobre a representação da morte na sociedade ocidental como um todo, mas também como ela foi encontrada e caracterizada nos textos de autores consagrados no universo dos contos maravilhosos, a saber Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen. Sendo assim, e principalmente pelo objetivo da tese, apontei algumas reflexões sobre o assunto, abordando-o de forma mais extensiva ao utilizar como corpus os livros nacionais.

O último tópico já introduz o capítulo subsequente, intitulado “A literatura infantil como um caminho para entender a morte”, que traz os seguintes subtópicos: “Uma breve história da literatura infantil brasileira; “O ‘boom literário’ a partir da década de 1970: temas e autores”; “A literatura infantil brasileira atual: novas discussões e novas produções”. Aqui as discussões estarão plenamente voltadas ao contexto nacional e às principais influências que esse cenário exerceu sobre essas obras. Nas explanações elencadas, detalhamos como as décadas de 70 e 80 do século XX foram importantes no que diz respeito à abertura para a discussão dos temas fraturantes, ou seja, daquelas temáticas que, durante muito tempo, foram afastadas das crianças sob o pretexto da proteção e da imaturidade que eles teriam de ler sobre determinados assuntos, tais como a morte. Além dessas questões, discutimos também como a literatura infantil brasileira desenvolveu-se até chegar à contemporaneidade, através de seus avanços, dos muitos investimentos nos projetos gráficos, na valorização das ilustrações e dos elementos paratextuais, entre muitas outras transformações relevantes.

Em seguida, discutimos de forma mais detalhada no capítulo três algumas das obras selecionadas para análise a partir de nossa catalogação. Intitulado “A morte na literatura infantil brasileira: levantamento de obras”, o capítulo traz os tópicos “Premiações, Bibliotecas e acervos: a construção do catálogo” e “A morte e o morrer nas obras: categorias de análise”, apontando não apenas o processo de escolha e seleção das obras, mas a categorização utilizada nessa atividade. É importante mencionar que mesmo com a construção de um

catálogo, sabemos que certamente não encontraremos todas as obras que tratam do assunto, uma vez que temos consciência de que alguma poderá passar despercebida a nossa vista.

Por último, temos o quarto capítulo, intitulado “O que os livros comunicam sobre a morte: Análise do *corpus*”, que trouxe as devidas análises dos livros selecionados a partir de cada categoria e observados a luz das subcategorias elencadas, a fim de destacar os modos de representação da morte nos textos, a construção da literariedade nas narrativas, a estruturação do projeto gráfico e suas influências sobre cada uma das obras escolhidas.

Nessa análise destacamos alguns pontos importantes conforme eles aparecerem nas produções, tais como a literariedade; o espírito criativo e questionador da obra; a materialidade do livro; as ilustrações; a postura das crianças diante da morte enquanto narradoras e enquanto personagens e os subtemas. É importante enfatizarmos que não pontuamos de forma estanque todos esses “tópicos” em cada obra escolhida. Nosso objetivo foi, de forma fluida, enfatizar aquilo que, por si só, já é perceptível no conjunto da obra dando apenas mais destaque e visão crítica. Além disso, atentamos para o fato de como o narrador desses livros se dirige a esse leitor infantil; bem como observamos os elementos narrativos utilizados por ele para atrair a atenção desse leitor, tais como as estratégias narrativas e de ilustração que demonstram não apenas o que é dito, mas como isso é feito. Por ser uma pesquisa de cunho interpretativo e bibliográfico, a análise foi baseada no que estudiosos da literatura infantil como da morte afirmaram a respeito do tema, construindo pontes com o que apreendemos acerca do mesmo durante os anos de pesquisa.

Ao longo dos capítulos, e em todo o processo de escrita da tese, pudemos perceber a importância de considerarmos a morte como um fenômeno que será compreendido por cada pessoa de modo bastante único e particular, afinal, experimentar um momento de morte, e todos sentimentos que isso nos traz, nos mostra muito sobre a efemeridade da vida, com suas inúmeras e constantes particularidades. Além disso, fica claro o quanto essas formas variadas de viver o momento ou de compreendê-lo foram influentes para a literatura infantil, que traz a nós, leitores, uma infinidade de personagens e tramas que contam com a presença da morte em suas possíveis facetas, como foi demonstrado ao longo do texto.

1. COMPREENDENDO A FINITUDE

A morte é vivida, assim como a cotidianidade da vida, na singularidade, na dimensão própria de cada alma. (Nelly Nucci)

Ao longo de nossas vidas provamos das diversas experiências de perda que se iniciam desde o nascimento e vão até a velhice. Ao nascermos, perdermos o espaço natural com o qual estávamos acostumados; na infância, quando nos deparamos com a morte de animais de estimação, com a separação, a perda de um ente querido ou até mesmo de um objeto, também lidamos com a quebra de alguns vínculos. Na idade adulta, então, isso é ainda mais frequente, uma vez que nos deparamos com diversos tipos de rompimento. De modo geral, todo ser humano, em qualquer fase da vida, pode vivenciar alguns lutos e quando esse sentimento está diretamente atrelado à morte, é necessário que se tenha em mente uma grande verdade; a de que, tal qual afirma Rodrigues (1983, p. 17), “no conjunto das transformações que a humanidade tem sofrido no correr de sua história, duas ao menos permaneceram constantes, opostas, constituintes e complementares: os homens nascem, os homens morrem”.

Ao contrário de um objeto, que pode facilmente ser recuperado ou substituído, diante de uma perda para a morte não há restituição daquilo que se foi. Um elo foi quebrado e nada poderá mudar esse fato, mesmo que aprendamos a lidar com a situação – o que, durante muito tempo, não nos foi ensinado. Por termos consciência dessa luta já vencida, e por muitos outros fatores que serão explanados ao longo dos capítulos que virão, passamos a negar a morte e a considerá-la como a grande vilã das nossas histórias. Só algo muito ruim e cruel poderia ser capaz de levar de nós um ser amado e não nos garantir a chance de devolutiva.

Ao enxergarmos o fim da vida dessa maneira, ao longo de muitos anos de história, passamos, principalmente no contexto da cultura ocidental, também a temê-lo, a rejeitá-lo. O que antes era próximo, familiar, enquanto as pessoas faleciam dentro de suas próprias casas e tinham a chance de viver seus últimos segundos em companhia da família, passou a ser distanciado, solitário, vazio, sobretudo quando, com o advento da tecnologia e com o avanço dos hospitais, o corpo morto passou a ser objeto de distanciamento. Não se podia mais conviver com a morte e assim seguimos durante muitos anos ao longo de nossa existência. Sem falar no fato de que estamos cercados por um grande número de tentativas de driblar esse fato.

Na mitologia, os heróis buscavam a imortalidade; na religião, as crenças dão indícios da vida após o fim; na ciência, busca-se, a todo custo, retardar o morrer; na literatura, alguns

personagens retornam, depois de anos, de sonos profundos ou depois de um beijo apaixonado. Isso nos revela o que Kovács (1992, p. 2) destaca sobre o fato de não suportarmos viver sob a esmagadora "presença" da morte. É por essa razão que existem várias possibilidades de ocultá-la, seja por meios culturais ou psicológicos, e é por isso que negamos, intelectualizamos e deslocamos a morte. Para a autora,

desde todos os tempos em busca da imortalidade, o homem desafia e tenta vencer a morte. Nos mitos e lendas essa atitude é simbolizada pela morte do dragão ou monstro. Os heróis podem conseguir tal façanha, mas os mortais não. E o homem é um ser mortal, cuja principal característica é a consciência de sua finitude - isso o diferencia dos animais, que não têm essa consciência. Portanto, obnubilar, apagar essa consciência, não seria um retrocesso? (Kovács, 1992, p. 2).

Talvez sim. Hoje, ainda tememos a morte? Ainda a enxergamos como uma inimiga pronta a atacar, inclusive sem aviso prévio? O que todas as vivências históricas em torno do assunto nos ensinaram no modo como concebemos a ideia da morte e do morrer na atualidade? Essas e outras questões serão respondidas ao longo desse capítulo, uma vez que ele trará reflexões acerca da experiência da morte que marcaram e influenciaram não apenas a cultura brasileira, mas também a história de modo geral, destacando alguns períodos como a Pré-História, a Idade Pastoril e Campesina, as representações ocidentais sobre o assunto até chegarmos ao que nossa cultura compreende e/ou vivencia acerca da morte na contemporaneidade.

Organizado em três tópicos, o primeiro deles elencará considerações pessoais, científicas, filosóficas, religiosas sobre como enxergamos a morte, o luto e as perdas. Aqui, discutiremos sobre a importância de enxergarmos o morrer como parte da vida e como uma grande influenciadora da nossa forma de viver. Trataremos da educação para a morte, da nossa tendência a evitá-la, temê-la, da nossa fragilidade diante dela e de como todas essas formas de enxergá-la contribuem para o modo como nos apropriamos do fim último do homem e de sua incapacidade de fugir dele.

O segundo tópico, intitulado “Entendendo o luto e a dramaticidade da morte ao longo do tempo: aspectos históricos e suas influências na contemporaneidade”, deter-se-á a estudar a relação entre a morte e a história, atentando para o fato de que o evento em si e as formas como o compreendemos estão diretamente ligadas às questões sociais, políticas e econômicas que permeiam as sociedades há séculos. Sendo assim, refletiremos sobre as representações da morte, desde os primórdios da humanidade, analisando sobre como as evoluções históricas também afetaram o modo como o homem passou a encarar o fim da vida; refletiremos sobre

como os avanços europeus no tratar da morte influenciaram a cultura brasileira; abordaremos sobre como o Brasil oitocentista afetou a nossa maneira de lidar com as perdas na atualidade e, por fim, exporemos como a cultura brasileira tem, de modo geral, enxergado a morte ao longo dos anos.

Em última instância, no tópico “Representações da morte na Literatura Infantil Ocidental”, abrimos as considerações sobre a morte no âmbito da literatura, nosso interesse principal com a pesquisa. O objetivo dessa tese não é fazer mais uma discussão sobre a morte de forma isolada, uma vez que, para isso, já existem muitos autores que desenvolveram ao longo de anos pesquisas na área. O alvo central desta pesquisa é trazer essas ponderações em torno do tema para o universo da literatura infantil brasileira. No entanto, até que cheguemos a esse ponto, são necessárias algumas discussões introdutórias acerca da presença da morte nos textos destinados às crianças, expondo a forma como algumas obras e autores apresentam o tema.

1.1 Como enxergamos a morte, o luto e as perdas?

A morte chega para todos e isso não é surpresa para nenhum de nós. Convivemos com ela desde a mais tenra idade, conscientes ou não desse fato, e continuaremos dividindo espaço com essa que, na maioria das vezes, é considerada uma grande intrusa entre os homens, embora todos já saibamos de sua inevitabilidade e de sua capacidade de chegar até nós de forma desavisada, às vezes esperada e em grande parte assustadora. É por essa razão que Elias destaca que “podemos tentar evitar a ideia da morte afastando-a de nós tanto quanto possível – encobrimo e reprimindo a ideia indesejada – ou assumindo uma crença inabalável em nossa própria imortalidade” (Elias, 2001, p. 7); o fato é que não há como fugir: cedo ou tarde todos nós a encontraremos.

Responder à pergunta que abre este tópico é, sem dúvidas, uma tarefa a muitas mãos. Não há como afirmarmos, afinal de contas, que todos nós enxergamos os momentos de morte e de perda da mesma forma. Seria errôneo de nossa parte imaginar que todas as culturas – embora cada uma delas ocupe um lugar específico do mundo – e que todas as pessoas vivenciam semelhantemente uma experiência tão particular e individual; há uma pluralidade nessas vivências, pois

não só meios de comunicação ou padrões de coerção podem diferir de sociedade para sociedade, mas também a experiência da morte. Ela é

variável e específica segundo os grupos; não importa quão natural e imutável possa parecer aos membros de cada sociedade particular: foi aprendida. (Elias, 2001, p. 11).

E essas apreensões nos levam a crer que também seria utópico acreditar que conseguiríamos, em tão poucas linhas (mediante toda a profundidade do tema), abarcar as concepções e as representações do morrer para todas as sociedades, uma vez que as crenças, as “práticas e os ritos funerários operam dentro de um campo semântico. Mas este campo está longe de ser o mesmo segundo as culturas, os grupos sociais e os diferentes momentos históricos de uma sociedade.” (Rodrigues, 1983, p. 26). É por essa razão que nos delimitaremos a tratar sobre esse evento dentro da perspectiva brasileira e das influências que outras culturas, como a europeia, exerceram sobre nossa forma de enxergar a morte.

Antes de determos o nosso olhar à historicidade do tema, partamos do pressuposto geral do termo. A morte pode ser vista sob alguns prismas, e o primeiro deles é o conceito dado ao termo em si, no qual ela é considerada o fim da vida, a ideia de término, a cessação definitiva da vida humana. Se passamos anos e anos adquirindo e compartilhando conhecimento, com o morrer tudo se encerra, ao menos numa visão concreta da situação. Não há respostas, não há explicações, só temos conhecimento até certo ponto. Além dessa forma, contudo, em uma perspectiva metafórica, a morte é o fechamento de um ciclo e o início de outro para muitas religiões e algumas correntes de pensamento, como a psicanálise, principalmente. Para os que creem assim, uma outra vida continua depois que essa acaba; de alegria, para alguns, de tormento, para outros. Nosso objetivo com essa pesquisa, no entanto, não é apontar o que é verdadeiro ou não para cada forma de enxergar e vivenciar os períodos de morte e luto, mas apenas constatar que são essas experiências que motivam as crenças e que organizaram os modos de vivenciar um evento tão marcante para o homem.

O que se sabe, no fim das contas, é que precisamos falar sobre a morte e não somente para compreendermos a história das civilizações ao longo dos séculos, mas principalmente para apreendermos melhor sobre a vida como um todo. Para Schmitti (2010, p. 21), “a morte constitui uma experiência de desordem da realidade. Diante dela, os homens reagem.”. Isso acontece não apenas devido ao fato puramente biológico, mas ao que ela representa, uma vez que é a percepção da finitude que leva o ser humano a tentar compreender o sentido de sua existência (Barbosa, 2019). Os ritos de morte, as variadas práticas e manifestações culturais, que serão apresentadas no decorrer dessa pesquisa, não apenas nos mostrarão como os nossos ancestrais há alguns séculos compreendiam do fim de tudo, mas nos farão entender o que eles nos deixaram de tradição a respeito da própria vida.

Quando analisamos esse evento em si fazemos menção, principalmente, à elaboração dos significados para a vida, já que os sentidos atribuídos ao morrer estão necessariamente interligados aos do viver. Todas as discussões aqui elencadas compartilham da perspectiva de que tanto a vida quanto a morte transitam pelas esferas históricas e sociais e somente adquirem sentido preciso a partir de uma definição em dado contexto, seja ele construído pela medicina, filosofia, religião ou até mesmo o puro saber popular, uma vez que são esses conceitos que circundam as sociedades, que constroem as crenças dos povos e que os fazem pensar e refletir na forma que cada sentido foi apreendido ao longo de suas trajetórias.

É por essa razão que afirmamos que este é um trabalho feito a muitas mãos; a mão de quem escreve, de quem orienta, dos autores estudados, dos pesquisadores, de todos aqueles que, direta ou indiretamente, construíram reflexões acerca das representações e experiências da morte ao longo dos séculos. A mão da história e da literatura, que juntas nos auxiliam na compreensão de um tema que continuará fazendo parte da trajetória humana. São as nossas mãos que formam as experiências em torno da morte e da vida, quer queiramos ou não.

É fato que nem sempre há conforto ao tratar desse assunto, justamente porque, na maior parte das vezes, ele não é algo desejado. Sobre isso, Elias pondera que “não é a própria morte que desperta temor e terror, mas a imagem antecipada [dela]. O terror e o temor são despertados somente pela imagem da morte na consciência dos vivos” (Elias, 2001, p. 53). Como essa imagem, com o passar dos séculos, foi construída em torno do pavor e da rejeição, o que se tem na iconografia comum da morte é uma figura pavorosa e esguia pronta a abortar a continuação da vida das pessoas; por essa razão, há um empenho constante em adiá-la, tal qual busca-se adiar a velhice com os mais variados tratamentos estéticos, busca-se também evitá-la com a ajuda da medicina e da previdência na esperança que tais métodos paliativos funcionem.

Tal forma de compreender a morte apenas demonstra que, com o passar do tempo, fomos habituados a temê-la e a rejeitá-la, não apenas por todos os sentidos a ela atribuídos, mas principalmente por sua presença inevitável à vida humana. É como se tivéssemos sido educados a vê-la “[...] como um ascoroso vampiro, em busca de vítimas para imolar, sequioso de luto, apontando a dedo os condenados, indiferentes pelos ricos ou pobres sem uma hesitação, hirto e frio como um cipreste” (Imbassahy, 1998, p. 20). Quando, verdadeiramente, ela é apenas um estágio da natureza humana pelo qual todos nós passaremos.

É sabido que, no século XX, o tema da morte tornou-se indesejado. Ariès, em *O homem diante da morte* (2014) e *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média* (2012) destaca o silenciamento que houve em torno do objeto, sendo banido da comunicação

entre as pessoas. Em contrapartida, a despeito disso, há de se constatar que, de forma cada vez mais intensa, a sociedade tem falado, cada vez mais, do fim da vida. O que antes estava preso ao universo dos adultos, por exemplo, hoje tem povoado também o mundo das crianças, principalmente pelo fato de que a indústria televisiva, cinematográfica, livresca, enfim, tem dedicado mais espaço ao tema. Quando pensamos nos programas de televisão, por exemplo, lembramos das muitas cenas de morte, violência, assassinatos, acidentes, doenças e tragédias que pegam a população de surpresa, dia após dia, e não dão a chance de preparo para o impacto que cada uma dessas informações, direta ou indiretamente, causa em nossas mentes. Sobre essa questão, Menezes pontua que

se prestarmos atenção às matérias publicadas ultimamente na mídia, à produção artística e cultural, ou observarmos o surgimento de inovadoras formas de cuidados de doentes terminais, de mudanças nos ritos, entre outras transformações sociais em torno do morrer, provavelmente chegaremos à conclusão de que a morte não é mais ocultada como antes, sobretudo no século passado. [...] Podemos afirmar que, recentemente, a morte passou a ser posta em discurso. (Menezes, 2014, p. 13).

E cada um desses discursos varia conforme o local de fala dos indivíduos, sua qualidade de vida, suas mundividências. Não podemos afirmar, por exemplo, que um paciente de classe baixa em estado terminal, um morador de rua ou de comunidades carentes experimentam o momento de morte da mesma maneira que um indivíduo de alto poder aquisitivo, que recebe os melhores tratamentos e tem toda assistência necessária no fim da vida. Cada discurso se adequa a uma determinada realidade, embora todas desemboquem no mesmo desfecho. Vendo por essa ótica, da mesma maneira que é interdita, a morte torna-se parte da vida cotidiana, embora também seja considerada sem limites e invasiva; e, apesar de estar tão próxima a nós, ainda há um silêncio que a permeia.

Essa presença da morte cada vez mais palpável, principalmente diante dos últimos anos, com a pandemia da Covid-19² que assolou grande parte da humanidade, nos mostra que, ao contrário da necessidade de ocultamento e de silenciamento em torno do assunto, mais do que nunca precisamos encontrar maneiras de discutir a nossa existência e como ela tem sido vivida ao longo das nossas trajetórias. Para Nucci (2018), isso parte do pressuposto de que não conseguiremos compreender e conhecer o homem se não entendermos também o que a morte significa e representa para ele. Para a autora, “talvez mais do que a vida, é na morte que

² Em 31 de dezembro de 2019, em cidade de Wuhan, na China, foram identificados casos de pneumonia por um novo coronavírus. Rapidamente, pelo fluxo intenso de pessoas pelos aeroportos e cidades, novos casos foram surgindo ao redor do mundo, explodindo consideravelmente em março de 2020. A COVID-19 tornou-se uma pandemia e, graças a sua alta taxa de contaminação e letalidade, muitos vieram a óbito por causa da doença nos anos de 2020 e 2021.

o ser humano se revela, considerando que em suas atitudes e crenças sobre a morte o homem exprime o que, para ele, a vida tem de mais fundamental” (Nucci, 2018, p. 66).

A partir dessa fala, novamente refletimos sobre relação entre o morrer e o estar vivo e confirmamos a ideia já posta anteriormente de que ambos os estágios caminham juntos. Daí tem-se a certeza de que discutir sobre morte é também atentar para a vida e, ao falarmos disso, revisitamos inevitavelmente a qualidade que temos dado a ela em nossa existência (Kovács, 2003). Para nos aprofundarmos melhor na questão, partimos da ideia de que a forma como entendemos o luto e as perdas está diretamente inter-relacionada ao viver.

Segundo Ariès (2012), nos tratados de espiritualidade dos séculos XVI e XVII, muitos teólogos católicos ensinavam aos seus fiéis que mais importante que preparar os moribundos para a morte, que se fazia cada vez mais próxima, era ensinar os vivos a meditar sobre ela. Tal concepção partia da ideia de que seria vão fazer alguém em estado terminal compreender sobre aquele momento se, durante sua vida, ele ou ela não tivessem refletido sobre a realidade que os esperava. Por partirem de líderes religiosos do catolicismo, percebemos, também pelo ano em que essa ideia surgiu, que esse era um período no qual os preceitos da fé cristã ocupavam lugar de destaque na vida social, inclusive na forma como as pessoas encaravam as perdas. Seja através da indução, da exortação ou simplesmente da participação no imaginário das pessoas; era por meio da fé que muitos aprendiam sobre o tema.

Existiam técnicas para tais ensinamentos, uma educação do pensamento e da imaginação, cujo mestre foi Santo Inácio (1491-1556), com seu texto “Exercícios espirituais” (1948). É significativo observar que, nessa fase, a morte tornou-se pretexto para uma meditação metafísica sobre a fragilidade da vida, com a finalidade de não ceder às suas ilusões e ser apenas considerada como um meio de viver melhor (Rodrigues, 1983). Para o religioso, era necessário, em vida, refletir sobre as ações e os comportamentos humanos, arrepender-se dos pecados e buscar a meditação e o preparo da alma, conforme podemos ver abaixo:

Por este nome, exercícios espirituais, entende-se todo o modo de examinar a consciência, de meditar, de contemplar, de orar vocal e mentalmente, e de outras operações espirituais, conforme adiante se dirá. Porque, assim como passear, caminhar e correr são exercícios corporais, da mesma maneira todo o modo de preparar e dispor a alma, para tirar de si todas as afeições desordenadas e, depois de tiradas, buscar e achar a vontade divina na disposição da sua vida para a salvação da alma, se chamam exercícios espirituais. (Loyola, 1999, p. 5).

Aqui no Brasil, certamente ao longo dos anos, muitos outros clérigos tomaram como exemplo os ensinamentos acima mencionados, no entanto, cremos que não apenas essas

peessoas compactuavam com tais ideias, e uma prova dessa afirmação são os estudos sobre o que conhecemos como Educação para a morte; um movimento proposto por alguns psicólogos e psicanalistas que, apesar de não terem suas bases fincadas na religião, refletiam sob a mesma perspectiva, dadas as suas devidas proporções. Uma dessas estudiosas do tema foi Maria Julia Kovács, professora do Departamento de Psicologia da USP.

Para a autora, nós somos formados por um tecido cultural que influencia de forma determinante a maneira como viveremos e como morreremos. Esses retalhos contribuem para a formação da nossa personalidade e também para a formação da nossa forma de enxergar a morte, um assunto sobre o qual nem sempre se aborda de maneira adequada. Por isso Kovács (2003) propõe uma educação para a morte na tentativa de refletir sobre a busca de sentido que ela pode oferecer à própria vida. Para a pesquisadora, preparar alguém para entender o morrer é, antes de tudo, uma possibilidade de desenvolvimento única e pessoal, à medida em que um indivíduo se propõe a uma mudança interior a respeito do tema ao longo da sua trajetória, algo que também pressupõe uma preparação para a morte (Kovács, 2003). Segundo a autora,

frequentamos escolas por mais de vinte anos de nossa existência e assim nos preparamos para a vida social; da mesma forma, deveríamos também nos preparar, pelos mesmos “vinte anos”, para o fim de nossa existência. Esse desenvolvimento não precisa ser realizado no topo de uma montanha, como ermitãos, ou dentro de casa isolados, e, sim, no seio da sociedade da qual somos membros integrantes. Essa educação envolve comunicação, relacionamentos, perdas, situações-limite, nas quais reviravoltas podem ocorrer durante a vida, como, por exemplo, fases do desenvolvimento, perda de pessoas significativas, doenças, acidentes, até o confronto com a própria morte. (Kovács, 2003, p. 486).

Somente diante dessas situações comunicativas é que estaríamos prontos, ao longo da vida, para entender os mistérios, as dores e as incertezas provenientes das perdas. Para a psicóloga, nessa perspectiva, busca-se a reumanização dessa morte que tornou-se interdita e isso é possível quando colocamos em pauta um tema que gera tantos questionamentos desde a mais tenra idade, até a fase adulta; seja na família, escolas, hospitais ou em quaisquer outros ambientes, uma vez que em todos há pessoas e elas estão sujeitas a viverem essa experiência. E assim, nessas discussões, entrariam em cena a literatura, as palestras, rodas de conversa, exposições, músicas, filmes, que podem auxiliar no processo.

Além da autora supracitada, Nely Aparecida Guernelli Nucci (2018), professora e psicóloga, também propõe reflexões em torno do tema. Para ela, a educação para a morte está diretamente ligada com o sentido de se cuidar da vida, da nossa e da do outro, dentro do que

ela considera ser “uma dimensão mais ampla e abrangente, tais como as ações intrínsecas e essenciais ao ser humano” (Nucci, 2018, p. 65).

Sendo assim, quando se educa para a morte oferecemos ao indivíduo a possibilidade de discutir e refletir em espaços dialógicos e dinâmicos nos quais possamos nos aproximar de maneira mais aprofundada de um tema desconhecido, influenciado diretamente por crenças pessoais, religiosas, por fantasias e preconceitos. Espera-se, com essa abertura ao assunto, que a aproximação traga, antes de tudo, a vida – “esse tempo que nos é oferecido desde que nascemos” (Nucci, 2018, p. 73).

Quando se dialoga sobre o morrer, seja por meio de debates, de pesquisas como essa, dos filmes e, principalmente, da literatura, permitimos que nossa mente absorva a ideia da finitude da vida de modo mais palpável; uma vez que, a partir do momento que colocamos em evidência questões como essa, passamos a torná-la mais real e aceitável, ainda que possam estar diretamente ligadas aos sentimentos e às sensações que, na maioria das vezes, envolvem tristeza e pesar. Sobre isso, Nibert Elias destaca que podemos considerar parte de nossa tarefa “fazer com que o fim, a despedida dos seres humanos, quando chegar, seja tão fácil e agradável quanto possível para os outros e para nós mesmos, e podemos nos colocar o problema de como realizar essa tarefa” (Elias, 2001, p. 8). A resolução desse problema está justamente no centro do processo de educar para a morte.

Mas, como ensinar sobre aquilo que não conhecemos e que tem sido, ao longo dos séculos, um eterno mistério? Há, de fato, alguma forma de refletirmos sobre esse tema tão próximo e ao mesmo tempo tão distante de nós? Esse assunto, que era antes aceito com certa naturalidade, conforme nos mostram Ariès (2012) e Kellehear (2016), que serão melhor discutidos no tópico posterior, hoje tornou-se um fenômeno negado, vivido de forma discreta e, na maior parte das vezes, distante do lar. Enquanto era comum que as pessoas morressem em suas casas, com o advento da medicina e de seus avanços, essa prática tornou-se menos corriqueira, uma vez que muitos doentes terminavam seus dias nos hospitais, longe dos seus, como ocorre na atualidade. Apesar do fato de hoje a maior parte das pessoas prestes a partir ainda estarem nos hospitais, nosso contato com a morte continua sendo parte do cotidiano e essa inserção na realidade, bem como afirma Nucci (2018, p. 69), “nos dá a verdadeira e concreta dimensão da sua universalidade, imprevisibilidade e inevitabilidade. Essa confirmação mostra o que representa cada segundo que podemos viver”.

Assim como no passado, as pessoas aprenderam a compreender melhor a morte a partir do momento em que ela foi se tornando mais cotidiana, conforme veremos mais adiante nas considerações históricas sobre a morte. Nós, na atualidade, podemos refletir melhor sobre ela

à medida que ela se mostra cada vez mais presente nas cenas do dia a dia, mesmo aparecendo, muitas vezes, de forma tão trágica, como a maior parte dos jornais se encarrega de nos repassar. Ainda assim,

a forma como a enxergamos com certeza influenciará, também, a nossa forma de ser como um todo. Entrelaçamos vida e morte, durante todo o nosso processo de desenvolvimento vital. Engana-se quem acredita que a morte só é um problema no final da vida, e que só então deverá pensar nela. Podemos, é claro, tentar esquecer, ignorar ou mesmo "matar" a morte. Sabemos que a filosofia e o modo de viver do século XX pregam veementemente esta atitude, porém, com um sucesso relativo. Na verdade, trata-se de um grande e inútil dispêndio de energia. (Kovács, 1992, p. 2).

E esse gasto de energia é vão porque as perdas ao longo da vida serão inevitáveis, e não somente de pessoas, mas em todos os processos que envolvem mudanças ao longo da trajetória; são as chamadas “pequenas mortes”, porque, assim como aponta Kovács (2008), implicam diretamente o desaparecimento de uma condição antiga, porém conhecida, e a passagem obrigatória e inevitável para uma condição nova e desconhecida. A morte, compreendida enquanto perda, nos dá a dimensão, inicialmente, do vínculo que foi rompido de forma irreversível. Nesse contexto estão envolvidas a pessoa perdida, aquela que perdeu, as memórias e as lembranças desse outro que se foi, a saudade, a dor e uma série de outros sentimentos que envolvem o luto, essa fase que requer da pessoa enlutada uma grande demanda de energia e força de vontade até que se chegue à superação. É estar disponível à ação do tempo e de sua demorada passagem. Para a psicóloga Teresa Vera de Sousa Gouvêa, no artigo “Quando a morte chega em casa: o luto e a saudade” (2018),

no tempo do luto, a noite vira dia, o relógio estaciona, os dias ficam confusos, muito tempo parece pouco e pouco tempo vira muito – confusão que tem raízes na desobediência do coração a qualquer ordem que provenha da dor. Queremos que as horas voem porque não sabemos o que fazer dos costumes, da porta que não se abre no horário esperado, da roupa deixada nos cantos da casa, da cadeira vazia, do quarto esperançoso por cheiros e sons que se perderam para longe dos nossos olhos. (Gouvêa, 2018, p. 184).

Suas reflexões sobre o momento da partida nos fazem pensar sobre tudo aquilo que foi pontuado até então; a saber a forma como enxergamos a morte do outro e a nossa própria, a importância de compreendermos essa trajetória como um longo preparo durante a vida, e principalmente, de nos prepararmos não para morrer, mas para vivermos bem, na certeza de que os instantes aqui experimentados devem assim ser feitos de forma plena e completa, apesar das desventuras, dos desafios que a vida humana nos impõe e das inúmeras perdas em seu desenrolar. Bem como pontua a autora,

que nos debrucemos sobre nossas despedidas, num exercício delicado e despretensioso, feito mãos que semeiam flores, tecem tapetes de retalhos ou

peneiram sementes e, assim, tenhamos alma para compreender que algo sempre fica quando alguém vai embora, que as despedidas mudam o tamanho da nossa alma e que esquisito é um mundo onde a dor é esquisitice e as travessias da dor não são estreitas e demoradas. (Gouvêa, 2018, p. 188).

1.2 Entendendo o luto e a dramaticidade da morte ao longo do tempo: aspectos históricos e suas influências na contemporaneidade

No tópico anterior, trouxemos algumas ponderações acerca da forma como enxergamos a experiência da morte, do luto e das perdas sob uma perspectiva reflexiva, psicológica e filosófica. Discorreremos sobre como é estreita a ligação entre o que entendemos da própria vida e como isso influencia diretamente nosso pensamento e maneira de compreender a finitude, uma vez que, a partir do momento em que nos deparamos com a presença da morte, passamos a refletir, inevitavelmente, sobre como temos encarado as fases da vida, as pessoas ao nosso redor, o trabalho e as relações humanas como um todo, o que influi diretamente nos conceitos da Educação para a morte, tema que também foi central nas discussões aqui propostas.

Neste tópico que segue, nossa forma de compreender a morte passará pelo crivo da história, da política, da religião e da sociedade de modo geral. Em uma perspectiva sócio-histórica passaremos por estágios, como a morte durante a Pré-História, na Idade Pastoril e Idade Campesina; os avanços para a morte nas casas e nos hospitais, até chegarmos na morte moderna do século XX, administrada pela instituição médica, que influenciou sobremaneira a forma brasileira de encararmos esse evento. Embora nosso ponto de partida seja o território nacional, precisamos das informações pioneiras de alguns autores que tratam da construção dos rituais de morte no Ocidente, justamente pelo fato de termos sofrido grande influência advinda de outros países.

Antes de mais nada é necessário que tenhamos em mente que “as atitudes e os comportamentos diante do óbito mudaram de acordo com as diferentes épocas e as diferentes sociedades. Em todas elas, diversas práticas rituais acompanham o evento, preenchendo-o de carga simbólica” (Schmitti, 2010, p. 21). Por essa razão, não temos como isolar o morrer como um evento único e homogêneo, uma vez que cada povo, a seu tempo, construiu suas formas de encará-lo, de comportar-se diante dele e, ainda mais, de senti-lo. O que sabemos, de fato, é que os mortos de cada período histórico conduzem e espelham a história de sua época. Segundo Barbosa (2019),

os estudiosos do presente tema o enxergam mediante três concepções básicas: a morte como começo de uma nova vida, ideia difundida por grande parte das religiões e que desemboca na imortalidade da alma; a morte como o fim do ciclo de uma vida, o destino último do homem, ideia pensada por filósofos e teólogos de tendências variadas que acreditavam que a morte traria descanso para a vida e que, além disso, também poderia ser o meio pelo qual Deus puniu os homens pelo pecado de Adão e Eva; e a morte como uma possibilidade existencial, parte de toda a vida do homem, que convive com a ideia de que irá morrer e por isso molda ou interpreta sua vida a partir dessa experiência. Muitos pensadores acreditam que a relação entre o viver e o morrer determina o modo de ser de um indivíduo. (Barbosa, 2019, p. 17).

Cada interpretação atual sobre um assunto que nos atinge diretamente de variadas formas constitui parte de uma rica herança deixada pelas gerações anteriores em suas antigas culturas. É por isso que Menezes (2014) afirma que “mirar o passado pode ser um meio de acessar a compreensão do presente ou, até, de vislumbrar as expectativas em relação ao futuro” (Menezes, 2014, p. 11). Porque é esse passado que nos fornece os dados históricos que precisamos para compreender importantes momentos do presente e também o que pode influenciar nossa visão de mundo no futuro. É tomando como ponto de partida alguns momentos distantes de nós na história que conseguiremos traçar um breve percurso histórico até chegarmos ao que enxergamos hoje sobre o tema, embora saibamos que as formas de encararmos o morrer hoje nem serão encerradas em si mesmas nem estarão dissociadas do passado.

É preciso que saibamos que “existem maneiras cultural e historicamente situadas de homens e mulheres encararem seu destino derradeiro” (Reis, 1991, p. 91). Essas maneiras, que são as formas do morrer (ou as representações sociais da morte), variam conforme as heranças culturais de cada indivíduo. As crenças religiosas, idiossincráticas, os ambientes físicos, econômicos, políticos e sociais não são os mesmos para cada pessoa; portanto, a forma com que se lida com a morte também não será. Sobre isso, Kellehear (2016) destaca que os “comportamentos do morrer atualmente conhecidos foram construídos progressivamente durante milhares de anos. [...] O que acontece durante esse tempo e que sentido pessoal se lhe dá evoluíram a partir das pressões materiais e culturais da história humana” (Kellehear, 2016, p. 39).

Para que estabeleçamos um ponto de partida, elencaremos a seguinte questão: De onde vem o medo da morte? Ou por que as pessoas, na maior parte das vezes, temem a morte? Para Elias (2001), existe um tabu em torno do tema que reprime as ações do homem a seu respeito. Há uma aura de mistério que torna o assunto “menos tratável como problema humano e social

que as pessoas devem resolver entre si e para si” (Elias, 2001, p. 36), como se a solução para a dor fosse encontrada na solidão.

Sabemos que todo o processo da morte, normalmente, envolve uma série de fatores e eles têm variado com o passar do tempo. No entanto, apesar de variantes, essas manifestações acabam tendo padrões que se repetem na maior parte das sociedades, dadas as suas devidas proporções, obviamente. Acreditamos que a resposta inicial para a primeira pergunta seja o fato de que tememos aquilo que não podemos controlar. Há uma necessidade inata ao ser humano de ter o controle das situações que lhe acometem. Planejamos o dia, fazemos listas de deveres, pensamos nos planos do futuro, da carreira e afins, no entanto, diante da morte, lidamos com o improvável, com o inadiável e isso nos frustra, porque não há nada que possamos fazer para evitar o inevitável, embora acreditemos que temos o poder de retardá-lo.

Além disso, o principal impacto que a morte traz é o da interrupção. Quando alguém já muito debilitado ou em estado terminal de uma grave doença falece, inconscientemente nos preparamos para aquela morte, como se o decorrer dos fatos nos prenunciasse isso. Já não fazemos tantos planos para um futuro com o ente querido, resolvemos suas pendências, pensamos na realidade sem ele e, assim, preparamos nossa mente e nosso corpo para a partida de alguém, ainda que esse processo não anule o sentimento de tristeza, não aceitação e saudade próprios desse momento (ou também o sentimento de “alívio” para o cansaço depois de anos ou dias de cuidados e dedicação que também desgastam o corpo e o estado emocional dos familiares). Por outro lado, há também o contexto daqueles que partem abruptamente, sem aviso prévio e por muitas razões possíveis, como uma enfermidade que pegou a todos de surpresa, um acidente fatal, uma bala perdida, entre outras mil possibilidades. Para os que ficam, a morte chega de forma avassaladora e aborta a vida sem sequer oferecer um mínimo tempo para preparo. Não podemos dizer, assim, que essa é uma postura apenas atual e que está presa à contemporaneidade. Sobre isso, Reis (1991) destaca:

Como é comum nas sociedades tradicionais, não havia separação radical como hoje temos, entre a vida e a morte, entre o sagrado e o profano, entre a cidade dos vivos e a dos mortos. Não é que a morte e os mortos nunca inspirassem temor. Temia-se, e muito, a morte sem aviso, sem preparação, repentina, trágica e sobretudo sem funeral e sepultura adequados. Assim como se temiam os mortos, enterrando-os segundo os ritos adequados, eles não representariam perigo espiritual ou físico especial. (Reis, 1991, p. 92).

Talvez essas situações nos deem um panorama mais claro em torno do sentimento de repulsão e medo da morte. De uma hora para outra, ou até mesmo depois de anos, quem fazia parte do círculo familiar não mais fará. Como fica a família com a morte? E os planos que

envolviam a pessoa falecida? Os projetos pendentes? Em passos rápidos, tudo é impedido ou adiado e a vida continuará sem uma parte, e isso demonstra que

morrer é uma jornada interpessoal que frequentemente inclui preparativos e/ou ritos materiais, religiosos, financeiros, médicos e familiares, bem como testes, tentativas e muitas vezes experiências sociais inesperadas que envolvem outras pessoas. Essas atividades têm variado enormemente ao longo do tempo e do espaço, mas seus padrões estruturais são bem reconhecidos em toda parte. [...] As nossas maneiras atuais de morrer são muito novas, inovadoras, até, em termos do contexto geral da história humana. (Kellehear, 2016, p. 38).

Todas essas considerações, no entanto, são pautadas no que vivemos na contemporaneidade. Tentamos encontrar sentidos para a morte no passado com as lentes do presente. Ao fazermos isso, esquecemos que as concepções que temos sobre o assunto são ideias modernas geradas pela nossa experiência atual do morrer. Mas, antes que essa fosse a nossa postura, qual era a atitude dos homens diante da morte na Pré-História, por exemplo? Ao fazermos essa pergunta precisamos ter em mente que “mitos e ritos sobre a morte são incontáveis; [por isso] todas as culturas criam uma forma especial de imaginar e contar a própria versão, estruturando as características coletivas das diferentes civilizações” (Callia, 2005, p. 9). Então, mesmo trazendo importantes considerações de autores renomados no assunto, é necessário que saibamos que essas são pesquisas baseadas em fontes históricas que partem de um ponto de vista específico e que foi adotado por nós. Certamente, há outros estudiosos que possam ter considerações diferentes das que aqui traremos.

De acordo com as pesquisas do historiador Allan Kellehear, que norteará os apontamentos iniciais desse tópico, a morte na Pré-História era algo súbito, porém não inesperado, já que eles estavam constantemente sujeitos a “ataque de animais ou de outros seres humanos; morte da mãe, do filho ou de ambos no parto; acidente fatal de caça ou busca de alimento; mordida de cobra; ou súbito resultado de um longo período de subnutrição” (Kellehear, 2016, p. 52). Era preciso, portanto, encontrar maneiras de driblar essa possibilidade para permanecer vivo.

Apesar dessas informações, não há como os historiadores comprovarem, plenamente, como se davam as formas de morrer nesse período; isto porque os depósitos mortuários que serviram como base para as pesquisas continham apenas uma fração dos que morreram e, por isso, seria um equívoco tomar essa quantidade como modelo básico que representasse o padrão completo da morte e do morrer na Pré-história. Sem falar no fato de que, conforme pontua Thomas (1999, p. 654), “a motivação das práticas de sepultamento pertence ao reino da religião e que esse é um lugar em grande parte inacessível para a arqueologia”. Além disso,

muitos locais, embora pareçam túmulos, podem ser apenas sítios de adoração aos deuses e aos ancestrais cultuados na época. O que podemos inferir é que há alguns indícios de que, nesse período da história, as pessoas acreditavam que a morte pudesse ser um outro tipo de vida. Havia uma necessidade de dar sentido a esse momento. Apesar das incertezas, ainda assim, os túmulos são uma fonte importante para compreender como se encarava a finitude nesse período.

A crença em uma vida após a morte, algo bastante comum para nós no tempo presente, já era algo existente no fim da Idade da Pedra, por volta de 30 a 50 mil anos atrás. Além disso, havia práticas fúnebres comuns na Europa, Ásia e América do Norte. Há 6 mil anos, por exemplo, os cães também faziam parte dos bens tumulares e eram enterrados com seus donos. Sem falar no fato de que, conforme pontua Kellehear (2016, p. 53), “temos boas evidências de alimentos e decorações elaborados em túmulos de 10 mil anos atrás, de mortos vestidos com esmero, de funerais diferenciais com base no status ou até de possível luto provocado”.

Logo após as mudanças ocorridas na Idade da Pedra, o surgimento da agricultura, no período campesino também modificou a nossa forma de compreender e de vivenciar a morte. Esse progresso pôs fim ao abandono da vida errante e deu início ao processo de assentamento em um só lugar. Houve a diminuição de casos de morte repentina, tornando as pessoas mais conscientes sobre o fim da vida. Os homens passaram de caçadores para coletores e posteriormente camponeses e, nessa nova realidade, a morte aproximou-se ainda mais, uma vez que, graças às atividades agrícolas, também vieram a deterioração das condições de vida com o aumento das doenças infecciosas e parasíticas, principalmente pelo contato, cada vez mais próximo, entre homens e animais, que estimulava e incubava sobremaneira a transferência de diversos agentes patogênicos. Dessa forma, segundo destaca Kellehear (2016),

a sociedade pastoril criou as condições necessárias à transferência de bactérias e vírus entre as espécies, e as cidades, por sua vez, transformaram-se na casa das máquinas do desenvolvimento e disseminação dessas infecções. Os centros urbanos dependiam do campo para sobreviver, e isso significava um fluxo constante de imigrantes das áreas rurais. O comércio e a guerra introduziram novas pressões sobre a produção local de micróbios em mutação. (Kellehear, 2016, p. 146).

Todas essas condições criadas para a disseminação de vírus e bactérias eram também uma forma de trazer a morte para mais perto dessas sociedades, através das epidemias frequentes e da elevada taxa de mortalidade infantil, apesar de também fazerem com que as pessoas desenvolvessem imunidade para uma infinidade de doenças, o que acabava achatando as curvas de mortalidade e permitindo que a população continuasse a crescer e a aprender a

lidar com a presença mais comum da morte. Para o autor, nesse período, o morrer desacelerou-se e começou a se afastar das pessoas como um acontecimento repentino, passando a ser algo previsto. Agora, era possível aprender a lidar com sua presença. Quando pensamos no contexto europeu do século XIV, por exemplo, vemos altos índices de mortalidade causados por pestes. Assim, pela repetição, houve adaptação aos processos do morrer e os indivíduos conseguiam não apenas identificar a presença da morte, mas preparar-se para ela. Nesse contexto histórico, as pessoas começaram a observar e compreender os padrões de comportamento corporal e social que aproximava a morte. As muitas doenças infecciosas acabaram levando ao reconhecimento do “padrão que possibilitava aos indivíduos e às comunidades entender e transmitir conhecimento acerca da morte iminente” (Kellehear, 2016, p. 153).

Acrescidos a esses aprendizados provenientes pela presença constante da morte, também era existente um arsenal de folclore e sabedoria popular criado com base nos sinais naturais daqueles que estavam prestes a partir. Fosse por um presságio, pelo comportamento dos animais ou até mesmo pela forma como o doente se encontrava, o fato era que todo comportamento em torno do evento dava indícios de que, para aquelas pessoas, o além-mundo e a própria experiência de morte eram repletos de drama e acabavam causando medo, principalmente se antes de partir um sujeito estivesse agonizando. Esse comportamento não existiu apenas nesse período, mas também é relatado nas pesquisas de Ariès (2012), quando aponta que reis e monges do século X eram avisados de seus últimos dias de vida por signos naturais ou convicções íntimas que atravessam as idades e traziam algo que era estranho “tanto ao maravilhoso quanto à piedade cristã: um reconhecimento espontâneo” (Ariès, 2012, p. 33); e perdura em muitas comunidades brasileiras até hoje, principalmente entre os mais velhos.

Com tais avisos havia, sem dúvidas, uma certeza: a morte era um rito de passagem e, justamente por ser a mudança de um estágio para o outro, passou a ser compreendida como um ciclo previsível. Sendo assim, caso houvesse tempo suficiente entre a vida e a morte, aquele que estava prestes a partir poderia fazer algumas sugestões sobre seu enterro e a forma como ele aconteceria. Era chegado, então, o tempo da boa morte. Sobre ela, Kellehear (2016) destaca que “o autoconhecimento da proximidade furtiva da morte tornou-se a primeira propriedade distintiva de uma “boa” morte, porque indicava para os demais uma característica social importante da pessoa” (Kellehear, 2016, p. 165). A boa morte começava já em vida, uma vez que antes que ela ocorresse, esse era o tempo para que a pessoa saldasse suas dívidas

com as responsabilidades sociais, realizasse trocas econômicas, resolvesse pendências familiares e comunitárias, a fim de preparar o seu próprio caminho para o desconhecido.

Agora, não apenas os ritos fúnebres preparariam os moribundos para essa importante viagem, mas o modo pessoal como estes viveram também era parte fundamental nesse processo. Surgia, então, o temor de morrer sem um plano, de forma inesperada, e, para tentar amenizar a quantidade de receios, muitos passaram a ver nos testamentos um preparo que facilitava a espera da morte e acabava aliviando a apreensão que existia em torno dessa passagem para um lugar completamente desconhecido, embora ainda existisse o medo desse lugar vazio e sem respostas. Sabendo de seu fim próximo, o moribundo tomava as providências necessárias e quando sentia que a morte era iminente, ele assumia uma postura de reverência aos atos cerimoniais em torno da morte. Sobre isso, Reis (1991) pontua que, no passado, havia esse preparo diligente para um momento importante como a partida. Segundo o autor,

a boa morte significava que o fim não chegaria de surpresa para o indivíduo, sem que ele prestasse contas aos que ficavam e também os instrísse sobre como dispor de seu cadáver, de sua alma e de seus bens terrenos. Um dos meios de se preparar, principalmente mas não exclusivamente entre as pessoas mais abastadas, era redigir um testamento. Essa providência pode ser entendida como o rito inicial de separação. (Reis, 1991, p. 115).

Era essa compreensão da finitude que fazia com que as pessoas se sentissem mais preparadas para o desconhecido, embora em torno dessa realidade pudessem surgir muitos outros sentimentos, como os de medo do novo e a desordem causada pela jornada rumo ao desconhecido que estava prestes a ser vivida. É por essa razão que, no século XII, quando os ideais de fé e a influência religiosa ditavam os costumes católicos da sociedade europeia, aqueles que estavam prestes a falecer lamentavam a vida, em uma atitude de devoção triste e discreta, daquilo que amava e possuía e teria de deixar para trás.

Além de tudo o que expusemos até então em torno da boa morte e das implicações que ela exercia aos homens da época, é necessário que tratemos também da morte ruim, que, sendo muito mais comum que a anterior, arrebatava a paz daqueles que ainda viviam. Se a boa morte era considerada como uma afirmação da vida e das relações sociais, a morte ruim era uma afronta ou a ruptura dessas relações, uma vez que sua chegada furtiva não permitia que o sujeito honrasse com seus compromissos e não organizasse a vida que continuaria sem ele. Havia o sentimento de desordem em não pôr em ordem aquilo que precisaria ser ajustado e esse sentimento perdurou entre as eras das cidades, do início da modernidade e permanece até hoje em nosso meio, em certa medida, uma vez que, conforme pontua Ariès (2012), as

transformações que acontecem com o homem diante da morte são bastante lentas por sua própria natureza ou acabam permanecendo situadas entre períodos longos de inércia. É por essa razão que ainda hoje percebemos comportamentos que se originaram em locais do passado e servem como modelo para o presente, bem como destaca o autor ao afirmar que

os contemporâneos não as percebem porque o tempo que as separa ultrapassa o de várias gerações e excede a capacidade da memória coletiva. O observador de hoje, se quer atingir um conhecimento que escapava aos contemporâneos, deve, portanto, dilatar seu campo de visão e ampliá-lo a um período maior do que o que separa suas grandes mudanças sucessivas. (Ariès, 2012, p. 25).

Em todas essas mudanças, sejam de local ou de séculos, a maior verdade que podemos destacar é o fato de que todas as sociedades, mesmo as mais antigas ou até as mais atuais, instituíram seus próprios sistemas fúnebres, e era através deles que era possível compreender como a morte atingia as pessoas tanto em seus aspectos sociais, quanto individuais, uma vez que, como mencionamos no início desse capítulo, o morrer atua em vários campos da nossa existência. Para Kovács (1992), bem como para Kellehear (2016), sobre quem nos ancoramos a respeito da Pré-história, desde o período dos homens das cavernas há alguns registros importantes sobre a forma como essas pessoas enxergavam a morte; vendo-a como perda, desintegração ou como ruptura, mas, também, como algo fascinante, sedutor e uma verdadeira viagem para outro plano; isto porque, como assevera Morin (1997, p. 13), “[...] a espécie humana é a única para a qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos”.

Quando pensamos nesses ritos fúnebres, percebemos que eles possuem diversos detalhes e funcionalidades específicas; isso faz com que o momento de morte evoque inúmeras possibilidades, principalmente porque não temos como reduzir toda uma história a uma única forma de contemplar o fim da vida. Cada uma dessas maneiras de lidar com o morrer traz consigo marcas das crenças, do posicionamento político, das condições ambientais e socioeconômicas de cada povo. No presente trabalho estamos nos atendo ao Ocidente, mais especificamente no continente europeu, a partir da Idade Média, e nas influências que ele exerceu na forma brasileira de se encarar a morte; com a consciência de que, ainda que apresentemos muitas pesquisas, elas ainda seriam insuficientes para abarcar toda a gama de informações que o tema evoca.

Levando em consideração o contexto do século V em diante, por exemplo, Ariès (2012) destaca que, a partir de seus estudos, foi possível concluir que a morte nesse período

era, antes de tudo, esperada no leito do moribundo. Embora fosse plenamente possível morrer em um campo de batalha ou fora de sua terra natal, já não se morria como antes, sem qualquer aviso prévio. Justamente por esse fato, a morte passou a ser uma cerimônia pública, na qual o quarto do indivíduo transformava-se em um espaço onde as pessoas poderiam ir e vir a qualquer momento para ver os últimos suspiros daquele que estava prestes a partir. Um dado relevante sobre esse fato é que os médicos do fim do século XVIII, assim que descobriram as primeiras regras de higiene, passaram a rejeitar o fluxo intenso de pessoas nesses locais (Ariès, 2012, p. 39). Esse evento não era apenas algo público, mas principalmente ligado aos ideais religiosos ensinados pela igreja católica nesse período em que as figuras religiosas influenciavam sobremaneira a forma como as pessoas vivenciavam o momento de sua morte ou de um parente.

Essa presença significativa da religião não aniquilava, contudo, os cuidados direcionados aos doentes, aos derradeiros, e nem impedia que fossem utilizados sacramentos no momento da morte, já que a Igreja romana reconhecia sua influência diante dos homens. Antes de a medicina entrar em cena, os cuidados com os moribundos estiveram durante muito tempo restritos à Igreja, mas, nos séculos XVI ao XVII, completando-se no XVIII, passou também a ser ocupado pelo médico. Antes disso, no entanto, a Igreja Católica os impedia de atenderem os moribundos, “que eram ‘ajudados a morrer’ pelos sacerdotes. Considerava-se a morte um desejo de Deus, e seria um sacrilégio tentar impedi-lo quando todos os indícios a anunciavam” (Chiavenato, 1998, p.37). Por isso, era necessário permitir, sem impedimentos, que ela acontecesse e ficavam por perto apenas os que faziam parte da família.

As pessoas da época, mais especificamente parentes, amigos e vizinhos, apenas desejavam estar perto do moribundo. As crianças³, inclusive, não eram afastadas dessa realidade como são na atualidade em muitas circunstâncias. Segundo o autor, “não há representações de um quarto de moribundo até o século XVIII sem algumas crianças” (Ariès, 2012, p. 39). No tópico que se seguirá após esse veremos que a relação entre as crianças e as cenas de morte era muito estreita, justamente pelo fato de que não havia a delimitação por faixa etária entre esses grupos, sendo assim, não seria necessário impedir que os pequenos estivessem presentes no mesmo ambiente daquele que estava prestes a partir.

³É importante destacarmos que, assim como não podemos generalizar todas as experiências em torno da morte, também não devemos generalizar a aproximação entre a infância e o morrer em todas as culturas. Há formas e formas de aproximação ou distanciamento entre esse público e a temática estudada. No presente trabalho, estamos nos voltando, principalmente, ao senso comum atribuído à relação entre infância no Ocidente e ao que os autores estudados pontuam sobre o assunto.

Por último, até esse período citado, havia algo importante e que merece destaque: as reações em torno das perdas ainda eram comedidas; embora fossem cumpridas de modo cerimonial. Não havia, portanto, o caráter dramático e os gestos de comoção excessivos que passaram a ser tão presentes posteriormente. Podemos deduzir, talvez, que o contato constante com a morte tenha tornado sua presença mais aceitável entre as pessoas, como se elas se habituassem com o fato de que tudo que é vivo está sujeito a morrer.

Assim, a Idade Média tratou da finitude da vida como um rito de passagem para uma morada definitiva da alma, com a última peregrinação na jornada do homem. Para Ariès, “como o mundo dos vivos estava ligado ao dos mortos [...] a morte era encarada com tranquilidade e resignação. [...] A morte então foi domesticada nas consciências” (Ariès, 2012, p. 40) e ela passou a ser reconhecida e esperada, algumas vezes até mesmo desejada por aqueles que estavam próximos do fim.

É relevante que, levando em consideração o território brasileiro, esse sentimento de aceitação da morte também esteve presente alguns séculos após a Idade Média, talvez ainda sob sua influência. Em solo nacional, não havia apenas o sentimento de aceitação, mas sobretudo o de celebração, no entanto, essa forma de comportamento não indicava a não importância do falecido, mas demonstrava como as pessoas compreendiam a finitude da vida como curso natural de nossa trajetória. João José Reis, em sua obra *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX* (1991), explica bem como se dava essa relação, abordada a partir de uma revolta popular contra a construção de um cemitério na Bahia. Segundo o autor, por volta de 1809 e 1828, enquanto era comum a ideia de medo da morte, no Brasil ela era celebrada; a vida, o seu término e as celebrações em torno dela não se excluía, tal qual podemos ver na citação que segue:

Embora muitas das principais festas religiosas da Bahia tematizassem a morte, aparentavam celebrações da vida. [...] Famílias inteiras superlotavam a igreja, levando esteiras, cobertores, comidas e até penicos; do lado de fora, vendedores ambulantes se misturavam a pessoas cantando e tocando flautas, violões, cavaquinhos e harmônicas. (Reis, 1991, p. 171).

As festas eram uma forma de suportar a desordem estrutural causada pela morte. Através de espetáculos fúnebres, os que ficavam amenizavam esse lado caótico da perda. Era por meio das celebrações que os vivos expressavam suas grandes inquietações e tentavam se desfazer das angústias que os cercavam com a perda de alguém, uma vez que, mesmo com esse sentimento, a morte, por si só, carregava algo de caótico para aqueles que ficavam. Não há como negarmos que a finitude da vida, conforme pontuamos até então, traz consigo um sentimento de desordem e de ruptura com o cotidiano; e, conforme destaca o autor, embora os

sentimentos em torno do falecimento de alguém sejam opostos aos daqueles que vivenciam um momento de festa, ambas têm alguns atributos semelhantes, no entanto, “se a ordem perdida com a festa retorna com o final da festa, a ordem perdida com a morte se reconstitui por meio do espetáculo fúnebre, que preenche a falta do morto ajudando os vivos a reconstruir a vida sem ele” (Reis, 1991, p. 172).

Para Reis, tais espetáculos de fato causavam a distração que o participante da dor necessitava naquele momento, ao passo que o convidava a participar desse sentimento de perda; uma vez que, à medida que os solitários se reuniam para despachar o corpo morto, eles também recuperavam parte do equilíbrio que havia sido quebrado com a visita da morte, reafirmando assim a continuidade da própria vida (Reis, 1991). Assim, o diferencial dessa perspectiva está no vislumbre da perplexidade e da criatividade do ser humano diante da sua fragilidade.

É preciso que compreendamos que mesmo havendo esse tipo de comportamento diante do morrer, nem tudo era festa. Também havia o sentimento de luto, dor e tristeza provenientes do momento; e essas manifestações estavam também interligadas ao sentimento de boa morte ao qual já fizemos referência. Tanto no continente europeu como em território brasileiro, o século XIX é conhecido pela dramaticidade em torno da morte, e foi, a partir do fim da Idade Média, que essas visões negativas começaram a surgir de modo mais enfático, abrindo espaço para as iconografias marcantes, obscuras em torno do tema, tal como o surgimento do conceito de macabro, que ocupou lugar de destaque nos afrescos, gravuras, poemas, músicas e exprimiam a angústia das pestes e guerras que assolavam a humanidade trazendo dor e sofrimento.

Para Ariès (2012, p. 73), “esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que faziam anteriormente”. Por não aceitarem a partida de seus entes, muitos passavam a ansiar pela própria morte, a revoltar-se contra o próprio Deus ou a natureza das coisas, e a desejar que a perda, de fato, não houvesse acontecido. Por isso, nessa tentativa, a demonstração da tristeza era intensa. Além de Ariès (2012), Rodrigues (1983) também destaca que, desde o século XVIII, já era comum a exibição da dor, a necessidade de mostrá-la, uma vez que, nesse período, o desespero da separação estava começando adquirir dimensões novas no ocidente.

Agora, aqueles que perdiam alguém se expressavam em forma de gemidos, gritos, desmaios, desejo de morte; e cada um desses sentimentos vividos e demonstrados eram, em sua maioria, reais e encontraram uma profunda justificação entre as estruturas psicológicas e sociais da época. É por essa razão que Maranhão (1985) também destaca que houve uma

ruptura nas atitudes do homem ocidental perante o morrer. Atitudes essas que alteraram completamente a forma como a morte era compreendida. Para o autor, “muitos traços ainda lembram os antigos costumes, porém, o sentimento original foi esvaziado. A morte, tão presente, tão doméstica no passado, vai se tornando vergonhosa e objeto de interdição” (Maranhão, 1985, p. 9).

Todos esses sentimentos chegaram até nós e foram vivenciados com intensidade, mesmo com as diferenças culturais e sociais que separavam os territórios. Aqui no Brasil, esse momento de dor nos velórios e cortejos era sempre acompanhado pela presença dos solidários espectadores e dos especialistas do bem morrer, como as carpideiras. Segundo Reis (1991), a figura dessas mulheres era indispensável às manifestações do luto no Brasil do século XIX. Eram elas que, por meio dos seus choros convulsivos e programados, tornavam público que alguém havia falecido. Decerto que havia o choro verdadeiro das mulheres e vizinhas daquele que houvera partido, que expressavam essa dor comum proveniente da perda, no entanto, como profissionais exercendo suas obrigações do trabalho, essas carpideiras precisavam obedecer a um ritual que tinha como principal objetivo “afastar os maus espíritos de perto do morto e a própria alma deste de perto dos vivos” (Reis, 1991, p. 142).

Todo esse comportamento, seja das carpideiras ou das famílias, revela-nos muito sobre a forma como o luto doméstico foi vivenciado no Brasil. Havia muitas funções para esse momento importante na vida dos parentes, tais como a expressão do prestígio social, a exibição da dor ou a defesa da família enlutada em torno de um defunto. Logo depois que esses momentos eram vividos na presença do corpo morto, era chegada a hora de apagar os rastros da morte de dentro das casas. Aos poucos começava a surgir o distanciamento desse evento que tornou-se tão comum posteriormente. Sobre essa outra parte do rito, Reis (1991) destaca que após o enterro:

As roupas do defunto, especialmente suas roupas de cama e o colchão (no que sono e morte aparecem associados), eram destruídas ou jogadas fora. Varria-se a casa cuidadosamente, lançando a poeira pela porta da frente, que permanecia semicerrada como sinal de luto e para facilitar a saída da alma do morto, caso ainda rondasse por ali. Mas uma outra tradição diz: fechavam-se portas e janelas durante oito dias, evitando assim o retorno do morto. Ambas as atitudes previam a possibilidade de permanência do morto entre os vivos. Em ambos os casos a casa devia ser outra para o início do luto doméstico, nova fase da liminaridade instalada pela morte. (Reis, 1991, p. 173).

É perceptível que em meio às manifestações acima apresentadas há também aquelas que estão interligadas à cultura popular, como houvera sido outrora. Num país extremamente rico de superstições e crendices como o Brasil, isso seria inevitável, uma vez que havia muitos

mistérios em torno do corpo do morto, de sua relação com o mundo dos vivos. Por essa razão, todo cuidado era necessário para impedir que houvesse um novo e indesejado contato entre os dois mundos.

Essa separação entre a realidade dos vivos e mortos tornou-se ainda mais enfática com a retirada dos enterros nas igrejas, prática comum no Brasil de 1800, os avanços na medicina e com a construção dos cemitérios. Embora não entremos nos detalhes sobre a questão dos enterros, vale destacar que trazer os corpos para os templos foi algo inteiramente comum não apenas no Brasil. Os cemitérios eram instalados ao lado ou atrás das igrejas e dentro deles estavam aquelas pessoas que viviam sob os dogmas da religião católica e que acreditavam que o último lugar para repousar deveria ser próximo aos santos. Padres, bispos, nobres e cidadãos batizados poderiam terminar sua trajetória ali, no entanto, ocupavam os melhores lugares aqueles que pudessem pagar mais caro.

Essa prática, contudo, passou a ser questionada pelos médicos, que já ocupavam lugar de destaque na sociedade e que viam no modelo francês de conduta um erro na forma como o Brasil ainda estava cuidando de seus mortos. Reis (1991, p. 308) destaca que na Europa brilhava a França como modelo maior. Havia a “supremacia mundial da ciência francesa” e os brasileiros apenas seguiam apaixonadamente as tendências científicas de sua época. Dessa maneira, algum tempo depois que a França passou a retirar seus mortos do ambiente eclesiástico, os médicos brasileiros passaram a se posicionar a favor da prática. Sobre isso, Reis (1991) destaca que:

com os avanços na medicina, que já tinham ocupado grande lugar de destaque na Europa, a França representava um espelho de civilização e progresso. [...] Tal como esse país resolvera combater seus miasmas no século XVII, o Brasil independente deveria combatê-los como parte de um projeto civilizatório. [...] Os médicos brasileiros pretendiam ver aqui repetidas as soluções europeias para o problema dos enterros nas igrejas. E lembravam que os governos das nações mais cultas seguiam os conselhos médicos, ou que os enterros realizados intramuros estavam “estigmatizados pelas nações mais civilizadas.” (Reis, 1991, p. 309).

Se essas nações mais avançadas nos estudos da medicina enxergavam que a decomposição de cadáveres gerava gases que poluíam o ar, contaminavam os vivos e causavam uma série de doenças, não haveria razão para o Brasil não acompanhá-las. Nesse período da história brasileira, os mortos passaram a representar um grave problema de saúde pública e, por causa disso, tais profissionais conseguiram convencer legisladores e parte da sociedade de que os malefícios causados pela presença dos mortos nas igrejas agravariam o estado de saúde de todos. Buscando higienizar a cidade, nossos médicos convenceram

legisladores e parte da sociedade de que os miasmas produzidos pela decomposição cadavérica atacavam a saúde dos vivos.

Dentre as tantas mudanças e revoltas ocorridas em anos de história sobre a morte e seus rituais no Brasil, não podemos negar que a retirada dos cadáveres das igrejas afetou não apenas a saúde das pessoas, mas também a forma com a qual elas passaram a lidar com o término da vida. Reforçado pelo corpo médico da época, passa a surgir de forma mais enfática o sentimento de rejeição conhecido por todos nós e ainda tão presente na contemporaneidade. Segundo pontua Reis (1991), os médicos da época ensinavam às pessoas a reconhecer a presença da morte, vigiando seu “cheiro”, temendo-o, ensinando a evitá-lo com aromas e incensos, justamente para que as pessoas o reconhecessem e não o desajassem por perto. Assim, não apenas o odor dos corpos mortos passou a receber adjetivações negativas como insuportável, desagradável, pernicioso, insultante ou repugnante, mas a própria morte passou a ser vista dessa forma e a melhor maneira de fazer com que isso acontecesse era tornando-a inodora, silenciosa e distante, pois assim

a morte não devia ser lembrada, por representar uma espécie de chamamento. Os médicos contrariavam o tradicional dever de lembrança da morte do próximo como ato de preparação para a própria morte. Para eles, o fim da vida devia apresentar-se como surpresa – porque a medicina prometia a possibilidade de adiá-lo –, o que implicava abolir a necessidade do indivíduo de prevê-lo e de prevenir-se. (Reis, 1991, p. 331).

Atitude que foge ao que havia inicialmente em torno do evento e, com o passar do tempo, todas essas formas foram se acentuando, até chegar o momento de os lares não serem mais o local onde um moribundo daria seus últimos suspiros e seria levado a um cemitério próximo. Com a chegada do século XX, foram os hospitais os locais destinados ao tratamento dos doentes e ao seu fim. A presença da medicina havia se alastrado e isso, ao passo que representava avanços e novas possibilidades de tratamento, também reforçava o distanciamento entre o morto e seus familiares. Sobre tal questão, Menezes (2014) acrescenta que

a “morte moderna” é administrada pelo saber e pela intuição médica, instâncias que se tornam centrais na sociedade ocidental, a partir do processo de secularização. Na sociedade tradicional, morria-se na própria casa, enquanto na sociedade moderna (século XX) o hospital se tornou referência prioritária nos cuidados de doentes, sobretudo no último período de vida. Nesse sentido, à medicina foram delegados tanto os encargos dos cuidados dos enfermos quanto o controle sobre o ocultamento social da morte e do morrer. (Menezes, 2014, p. 10).

Esse ocultamento foi um passo importante para o distanciamento que temos da morte hoje, depois de anos de mudanças históricas. Diferentemente do que vimos no início desse tópico, quando ao morrer eram atribuídas marcas de naturalidade de um ciclo da vida, a contemporaneidade passou a distanciar-se da finitude e isso começou desde o fim do século XIX, com a não aceitação em torno do evento. Compreendemos que, naturalmente, não desejaremos que um ente querido venha a falecer, o que está em questão aqui não são os sentimentos de dor e sofrimentos causados pela perda, mas principalmente a não aceitação do próprio fim da vida e a compreensão dele. É por essa razão que tem sido cada vez mais frequente a quantidade de tratamentos para retardar o envelhecimento, por exemplo, porque com ele vem também o término de tudo.

Não é surpresa para nós que a morte passou a ser negada, tornou-se um tabu e assunto a ser evitado. Parte das pessoas passou a refletir sobre ela apenas ao frequentarem os velórios, enterros ou ao vivenciarem suas manifestações de luto. Hoje, não se morre mais como antes, com a presença de familiares e amigos próximos em torno de um leito cercado por tradições religiosas, um cortejo e um tempo de reclusão no qual a família enlutada vivenciava a sua própria dor. Na atualidade, o deslocamento do lugar da morte dá espaço a um vazio tanto por parte daquele que está prestes a morrer quanto da família que espera respostas finais.

Os hospitais, mais do que nunca, possibilitam esse prolongamento da vida ao mesmo tempo que contribuem para que esse distanciamento e solidão aumentem. É por essa razão que Kübler-Ross (1981, p. 19) destaca que “[...] hoje em dia, morrer é triste demais sob vários aspectos [...]. Morrer se torna solitário e impessoal porque o paciente não raro é removido de seu ambiente familiar e levado às pressas para uma sala de emergência”. O que antes era um momento em companhia, hoje a família, na maior parte das vezes, é apenas informada do falecimento e, somente depois de todas as burocracias necessárias, pode estar nos últimos momentos com o corpo, quando isso é possível; uma vez que, nos anos em que a pandemia do novo Coronavírus assolou o mundo, esse momento foi ainda mais marcado pelo distanciamento, já que os velórios daqueles que faleceram da doença não poderiam acontecer com a presença de todos os amigos e familiares, o caixão não poderia ser aberto e o tempo de duração era bem menor ao que fora antes, o que, sem dúvidas, contribuiu para o aumento da dor e da sensação de vazio em torno do acontecimento.

Ao nos depararmos com essa situação tão presente em nossa realidade atual, nos questionamos sobre a possibilidade de ser ainda mais reforçada a ideia de tabu e medo em torno da morte. Como se daria nossa relação com o fim da vida depois de um período tão conturbado e violento de perdas?

Quando olhamos para todo esse percurso histórico que fizemos até então, recortando dados, relacionando outros, percebemos como todos os estágios em torno do morrer trouxeram e formaram a nossa compreensão atual do assunto. Não passamos a rejeitar a morte a partir de um vazio, mas de uma série de acontecimentos que, aos poucos, nos mostravam que assim deveria ser feito. Da aceitação à ordem natural da vida até o medo e a repugnância, a história se viu diante de inúmeras representações, dados, visões em torno do morrer e elas, obviamente, ainda podem variar de acordo com a cultura a ser estudada.

No Brasil contemporâneo, que sofreu inúmeras influências do continente europeu, seja na forma médica de lidar com a morte, na construção dos cemitérios, na influência religiosa, temos uma morte ainda interdita e agora muito mais rejeitada, apesar de contarmos com uma série de profissionais que, compreendendo a finitude da vida, entendem esse momento como algo natural e por isso, através dos cuidados paliativos, preparam os doentes e familiares para o fechamento de um ciclo.

Os últimos anos foram tempos de mortes constantes. Perdemos familiares, amigos, conhecidos e desconhecidos, e tudo isso de forma rápida, indesejada e inesperada. Como estaríamos preparados para tamanha dor quando nos deparamos, dia após dia, com as cenas de morte em massa no mundo todo? Penso que se havia um sentimento de naturalidade construído através das discussões grupais, dos livros, da literatura, essa ideia tenha sido um tanto influenciada, devido a tudo o que temos vivido ao longo dos anos; e essa é mais uma razão para discutirmos ainda mais sobre a morte, a vida, a brevidade das coisas em todos os meios de comunicação possíveis. Não diminuiremos a quantidade de mortes que ainda acontecerão ao longo dos anos, mas aprenderemos a refletir melhor sobre as vidas perdidas e quem sabe não nos tornemos melhores nessa jornada. Cada uma dessas reflexões é feita por muitos caminhos e cabe a nós encontrarmos aqueles que se adequam ao nosso modo de viver e pensar. O que precisamos ter em mente é que nenhum deles estará isolado das nossas crenças, opiniões, construções familiares e, principalmente, da própria história, que se manifesta em cada um dos nossos pensamentos e organizações sociais a sua própria maneira.

Essas marcas da história continuarão existindo e influenciando a nossa forma de pensar, ser e representar e elas deixam pistas escondidas ao longo do caminho e para desvendá-las precisamos escolher um ponto de partida e explorá-lo. No âmbito desta pesquisa, esse caminho é a literatura infantil e é nela que vemos como a presença da morte nos textos destinados (ou não) à infância traz consigo marcas históricas importantes que demonstram como homens, mulheres e crianças vivenciavam as fases da vida e os dilemas que ela traz. No próximo tópico abordamos justamente essa questão, a fim de demonstrar

como textos marcantes da literatura infantil ocidental influenciaram a nossa literatura ao tratar sobre a morte e como eles nos ensinam sobre a cultura e a natureza humana através da vida das mais variadas personagens e chegam até esse leitor criança atraindo-o ao universo do texto por meio de estratégias narrativas e visuais que o prendem e o direcionam a uma narrativa que expõe seus dilemas e medos em torno da morte e de outros temas partes dessa fase da vida.

1.3 Representações da morte na literatura infantil ocidental

Ao longo dos dois últimos tópicos, as discussões aqui elencadas giraram em torno da morte e das experiências que a envolvem a partir de duas frentes: uma reflexiva, que apontou como a forma que lidamos com o morrer influencia diretamente a nossa maneira de encarar a vida; e outra histórica, que explicou como os ritos funerários e as representações da morte foram sendo construídas ao longo dos séculos e como a cultura brasileira também foi se consolidando em suas formas de vivenciar a experiência de morte com o passar dos anos. As informações organizadas a partir de agora mostrarão como a temática estudada está presente na literatura infantil ocidental, uma vez que, antes de chegarmos às especificidades brasileiras, é preciso que nos debrucemos sobre alguns clássicos dessa literatura que serviram de modelo para os autores nacionais.

Antes de mais nada, se estamos tratando dos textos destinados à infância, nosso ponto de partida deve ser esse destinatário; a saber, as próprias crianças. No entanto, apesar de hoje considerarmos essas histórias como parte dessa fase, não podemos nos esquecer que a ideia de infância foi inexistente até pelo menos meados do século XVII, consolidando-se apenas posteriormente. Na obra *História social da criança e da família*, Ariès (2016) destaca que, por volta do século XII, a arte medieval não reconhecia a existência daquilo que denominamos hoje como esse período. Quando retratados em muitas pinturas, os artistas reproduziam os pequenos filhos com feições adultas, diferindo dessas pessoas apenas pelo tamanho.

Para Ariès, “a descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas, os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII, e foi somente no século XVIII que começaram a surgir imagens de crianças um pouco mais próximas do que

compreendemos hoje do período. Com o passar dos anos e séculos, aos poucos e graças à influência de muitos fatores, dentre eles as imagens religiosas de anjos e a figura do menino Jesus, essas imagens foram se consolidando, assim como também foi sendo construída a ideia de infância e da própria formação da família. No entanto, apesar dessa consolidação, Ariès destaca que

essas cenas de gênero em geral não se consagravam à descrição exclusiva da infância, mas muitas vezes tinham nas crianças suas protagonistas principais ou secundárias. Isso nos sugere duas ideias: primeiro, a de que na vida cotidiana as crianças estavam misturadas com os adultos, e toda reunião para o trabalho, o passeio ou o jogo reunia crianças e adultos. Segundo a ideia de que os pintores gostavam especialmente de representar a criança por sua graça e por seu pitoresco [...] e se compraziam em sublinhar a presença da criança dentro do grupo ou da multidão. (Ariès, 2016, p. 21).

Dessas duas ideias, o autor pontua que na primeira, e desde esse período até o fim do século XIX (e na atualidade, ousar dizer), já havia a necessidade de separar o mundo da criança do mundo dos adultos; enquanto na segunda via-se surgir o sentimento moderno da infância. Independentemente dessas duas formas de encarar tal fase, era real que ainda havia em torno dos filhos uma certa indiferença, principalmente pelo fato de que as taxas de mortalidade entre os pequenos eram grandes se comparada ao tempo de vida das outras pessoas e isso advinha principalmente das condições demográficas da época.

É importante destacar que quando Ariès (2016) toma como ponto de partida a sociedade medieval, embora tenhamos consciência de que o sentimento de infância não existia, isso não significava que elas fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. A ausência do termo enquanto parte da realidade da época não correspondia a não afeição, mas sim à lacuna na consciência das particularidades infantis, aquelas que as diferem do universo dos adultos. E era justamente por essa falta que, conforme pontua o autor, “a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes” (Ariès, 2016, p. 99).

Todas essas novas mudanças na forma como as crianças eram vistas pelos adultos foram se consolidando a cada momento e mesmo com essa certa “independência” foi-se percebendo que um novo sentimento surgia, e esse era oriundo da ingenuidade, gentileza e graça que fazia com que os pequenos se tornassem fonte de distração para os pais ou outros moradores mais velhos das casas. Era o que Ariès (2016) denominava de “paparicação”. No século XVII, esse sentimento não era limitado apenas às pessoas bem-nascidas, que tinham alto poder aquisitivo, mas era também vista entre o povo comum. A diferença maior é que as crianças filhas de pais pobres eram, segundo o autor pontua, “especialmente mal-educadas, pois só

fazem o que querem, sem que os pais se importem (mas não por negligência), chegando mesmo a ser idolatradas; o que as crianças querem os pais também querem” (Ariès, 2016, p. 102).

Foi por causa desse sentimento de paparicação que os educadores e moralistas da época viram que esse apego aos pequenos e as suas particularidades não se dava simplesmente porque eles eram um motivo de distração, mas porque perceberam que ali havia um potencial psicológico e um interesse moral a ser explorado. Por essa razão, surgiu a necessidade de penetrar na mentalidade das crianças, porque assim seria possível adaptá-la aos métodos de educação ou a criar os métodos próprios para seu nível de intelecto. Apesar disso, o desejo de educá-las surgiu não na família, mas entre os eclesiásticos, homens da lei e moralistas do século XVII, preocupados com a disciplina e a racionalidade. Surgiram depois os desejos de cuidar não apenas do intelecto, mas também da higiene e da saúde física. Via-se, portanto, que a criança havia assumido um lugar central dentro da família e ela precisava ser honrada, racional e íntegra.

Na Idade Média, a escola era destinada a alguns poucos clérigos. Nesses espaços, misturavam-se pessoas de idades variadas e, no início da modernidade para a época, essa era uma forma de isolar as crianças durante um espaço de tempo, a fim de construir sua formação moral e intelectual. Ariès (2016) destaca que essa era uma forma de adestrá-las por meio de uma disciplina autoritária e distingui-las da sociedade dos adultos. Com os avanços nesses resultados, escolas particulares começaram a surgir, ameaçando o monopólio das escolas religiosas, bem como novas formas de dividir os alunos por grupos, idades, poder aquisitivo e uma infinita série de mudanças, que não nos deteremos porque vão além do objetivo principal desta pesquisa. Todo esse percurso está sendo realizado até então para que compreendamos que a relação entre literatura e infância não começou do nada, mas passou por uma série de estágios e modificações ao longo de anos de história.

Essas mudanças não afetaram apenas as noções de infância, estabelecendo-as, mas também o tipo de material que esses sujeitos passariam a consumir dentro e fora do universo escolar. No entanto, antes de chegarmos a todos esses avanços no universo das crianças, da literatura e da escola, é preciso voltarmos para um momento crucial dessa trajetória, e ele está bem no início dessa construção; quando não havia distinção entre crianças e adultos e, por conseguinte, entre as histórias que eram destinadas a esses públicos, independentemente de suas temáticas, como se fossem um só.

Não é de hoje que as histórias são vistas como uma forma de distração, de unir pessoas, criar laços e transmitir informações culturais ou fruto da imaginação de um autor criativo. Se,

na atualidade, quando estamos rodeados de tecnologia e conhecimento, uma boa contação de histórias ou a leitura silenciosa de um livro é capaz de nos prender a atenção e nos transportar para outros universos repletos de surpresa, magia e fantasia; no contexto francês que tomamos como base para nortear os primeiros contos, e certamente em muitos outros, nas noites frias em torno das fogueiras e lareiras, eram as histórias os verdadeiros escapes para a vida difícil que os camponeses levavam. E não “escapes” porque tudo terminava bem e feliz, como depois fomos habituados a acreditar, mas porque aquelas narrativas continham a própria história daquele povo, com seus sofrimentos e desventuras, mas acrescida dos elementos maravilhosos, mágicos, dos animais falantes, dos acontecimentos místicos e mirabolantes.

Não havia limites. As narrativas traziam de tudo, dos casamentos que não deram certo, dos filhos abandonados nas florestas, das madrastas maléficas, dos ogros e bruxas que comiam carne humana, às meninas pobres que encontravam o amor de sua vida e a solução para seus problemas, da pobreza e da morte solta. Todos estavam ali para ouvir, admirar e encontrar-se nas tramas, e dentre esses ouvintes estavam também as crianças que, como já mencionamos anteriormente, não eram vistas com essa nomenclatura, mas apenas como homenzinhos e mulherezinhas de pequeno porte que seriam fortes e resistentes o bastante para não se assustarem ou se envergonharem com a ausência de filtros e pudores que poderiam pôr em xeque sua inocência ainda inexistente. Justamente por não serem destinadas especificamente a um único público, todos podiam ouvir essas narrativas, independentemente da idade que tivessem e de quaisquer que fossem os temas abordados em suas tramas. Sobre isso, Ariès (2016) destaca que

a transmissão do conhecimento de uma geração a outra era garantida pela participação familiar das crianças na vida dos adultos. Assim se explica essa mistura de crianças e adultos que tantas vezes observamos ao longo deste estudo. [...] não se tinha a ideia dessa segregação das crianças a que estamos tão habituados. As cenas de vida cotidiana constantemente reuniam crianças e adultos ocupados em seus ofícios. (Ariès, 2016, p. 158).

Sendo assim, se a própria construção da vida social ainda não havia se encarregado de segregar esses dois públicos, não havia razão para que, até então, essas mesmas crianças não pudessem estar nos mesmos espaços e momentos em que os adultos compartilhassem esses saberes populares. Além disso, é preciso levar em consideração o fato de que não estamos nos referindo, neste momento, à alta burguesia francesa, mas aos camponeses, que eram expostos aos mais variados tipos de mazelas.

Sobre essa realidade de pobreza, Darnton (2014) destaca em sua obra *O grande massacre de gatos* que esses mesmos camponeses, no início da França moderna, viviam em

um mundo no qual a existência de madrastas e órfãos, de trabalho intenso e interminável era bastante frequente. Justamente por essa construção social, e por tudo aquilo que ela traz consigo, seria inevitável que as histórias não trouxessem também muito do que acontecia na vida real.

Para o autor, os narradores camponeses apenas contavam histórias baseadas na sua trajetória e nos dilemas que cada uma delas trazia consigo. Fome, miséria, abusos de poder eram assuntos comuns na vida dessas pessoas, que precisavam trabalhar de modo árduo e desvalorizado enquanto viam, em muitas circunstâncias, alguém saindo-se bem às custas de um desvalido. Não é de se espantar, portanto, que alguns dos textos clássicos que já conhecemos tragam tramas tão familiares; pois elas eram, em grande parte, um recorte da realidade da época.

Em concordância com esse ponto de vista, Maria Emília Traça (1998) também destaca em sua obra que os ouvintes ou leitores acabam encontrando nas personagens imaginárias que ocupam lugar nas narrativas “personagens e situações bem reais com que se defrontam no seu dia a dia. É todo o universo real, social e familiar que aparece em cena, com os seus conflitos latentes ou não, e os fantasmas que os engendram” (Traça, 1998, p. 28). Isso explicaria, certamente, o fato de tantas narrativas e autores ainda permanecerem tão vivos em nosso meio, seja no universo da criança, dos filmes, das adaptações artístico-culturais, televisas, ou nas inúmeras pesquisas em torno desses objetos, mesmo depois de anos após seu surgimento. Sobre essa invencibilidade frente ao tempo, Estés (2006) destaca:

Nos contos de fadas acham-se gravadas ideias infinitamente sábias que durante séculos se recusaram a se deixar mutilar, desgastar ou matar. As ideias mais persistentes e sábias estão reunidas nas teias de prata a que chamamos contos [...] Quer entendamos um conto de fadas cultural, cognitiva ou espiritualmente – ou de outras maneiras, como quero crer –, resta uma certeza: eles sobreviveram à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, ao massacre de gerações e a vastas migrações por terra e mar. Essas joias multifacetadas têm realmente a dureza de um diamante, e talvez nisso resida o seu maior mistério e milagre: os sentimentos grandes e profundos gravados nos contos são como o rizoma de uma planta, cuja fonte de alimento permanece viva sob a superfície do solo mesmo durante o inverno, quando a planta não parece ter vida discernível à superfície. A essência perene resiste, não importa qual seja a estação: tal é o poder do conto. (Estés, 2005, p. 11).

Não é à toa que Darnton (2014, p. 26) considera que tais narrativas são “documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram inúmeras transformações, em diferentes tradições culturais.”. Além disso, por transmitirem parte da história dos povos, elas abordam, inevitavelmente, inúmeras verdades acerca do caráter humano; trazendo às claras, embora que atreladas à ficção e à fantasia, os problemas sociais e as relações de poder que

perpassam a sociedade de modo geral. Não há como negarmos que essas histórias sejam um caminho eficaz para compreender a própria natureza do homem, uma vez que, conforme pontua Sosa (1978), elas são um

instrumento expressivo que serviu aos homens para transmitir, por meio de imagens, sínteses da realidade que viviam, os conceitos substanciais de sua experiência real: eles serviam assim, não apenas para o prazer e diversão que proporcionavam, ao gozo estético, mas também à transmissão de determinados conhecimentos e lições práticas de vida. (Sosa, 1978, p. 114).

Inicialmente em sua forma oralizada, essas histórias foram repassadas de geração em geração contendo não apenas as aventuras vivenciadas por personagens humanas e animais, mas também normas de conduta e alguns ensinamentos moralizantes que além de despertar a curiosidade e o interesse de quem os ouvia, também ensinava como portar-se bem diante de algumas situações. É por essa razão que Traça (1998) destaca que esses textos levantam questões com as quais todo sujeito que faz parte de uma sociedade se vê confrontado. Lidamos constantemente com a rivalidade entre as gerações, com a inserção dos mais novos ao mundo dos adultos, com os tabus que compõem uma sociedade, como o antagonismo dos sexos e suas particularidades, e tudo isso acaba aparecendo nessas histórias, que lidam diretamente “com aspectos da vida social e do comportamento humano, como etapas fundamentais da vida, como o nascimento, o namoro, o casamento, a velhice e a morte, e com episódios característicos da vida da maior parte das pessoas” (Traça, 1998, p. 28).

Depois de assumirem sua forma escrita, esses textos começaram a circular em pequenas coletâneas de contos e uma das principais delas foi a obra do escritor francês Charles Perrault (1628-1703), *Contos da Mamãe Gansa*, publicada inicialmente em 1697. Cada um dos textos trazia lições de moral e, sobre essas normas de comportamento, vemos um conselho dado por Perrault, que traz a seguinte mensagem:

Aqui se vê que os inocentes,
Sobretudo se são mocinhas
Bonitas, atraentes, meiguinhas,
Fazem mal em ouvir todo tipo de gente.
E não é coisa tão estranha que o lobo coma as qu ele apanha.
Digo o lobo porque nem todos
São da mesma variedade;
Há uns de grande urbanidade,
Sem grita ou raiva, e de bons modos,
Que, complacentes e domados,
Seguem as jovens senhorinhas
Até nas suas casas e até nas ruínas;
Mas todos sabem que esses lobos são bondosos
De todos eles são os mais perigosos. (Perrault, 2015, p. 16).

Nas florestas francesas daquela época, não era incomum que houvesse lobos à solta prontos para atacar visitantes desavisados; no entanto, a moral da história não apenas nos revela um animal em sua forma literal, mas compara o lobo aos maus homens, que poderiam ser um perigo iminente às mocinhas, atacando-as, violentando-as ou, quem sabe, até mesmo matando-as. As crianças desse período não foram poupadas dessas histórias, nem muito menos de narrativas ainda mais sombrias e violentas. Elas vivenciavam essa realidade e precisavam, portanto, estar prontas para enfrentá-la.

É por essa razão que Coelho (1984) destaca a importância que essa literatura tinha para a vida dos ouvintes e continuam tendo na atualidade. Mesmo que não existisse a noção de infância, havia, certamente, diferenças físicas, psicológicas, estruturais que diferenciavam os pequenos dos adultos e essas histórias certamente eram compreendidas por eles de forma diferente. Mesmo depois de serem reconhecidas enquanto crianças, uma verdade fundamental sempre foi evidente: através dessas histórias, elas podiam perceber o fato de que a natureza humana não é constituída apenas de uma porção de bondade, mas é também formada por um lado mau e, por muitas vezes, cruel. São esses textos que demonstram a existência de conflitos reais e inatos ao homem, da severidade da vida e também de suas belezas. Para a autora, eles “ensinam às crianças que, na vida real, é imperioso que estejamos sempre preparados para enfrentar grandes dificuldades” (Coelho, 1984, p. 35).

Essa capacidade de transmitir tais conselhos aos possíveis ouvintes e, posteriormente, leitores demonstra também a possibilidade que essas narrativas têm de “explicar o mundo e a vida; transmitir a experiência e os conhecimentos; [e] para fazer a crítica da própria sociedade da época” (Sosa, 1978, p. 114). Essa explicação do mundo e da vida é vista através dos recortes da realidade que os camponeses viviam e que, por sua vez, influenciaram nas tramas, bem como através da crítica à construção social na época do Antigo Regime, quando a sociedade francesa estava sob o domínio rígido do rei e vivia a divisão de classes, na qual as condições de vida da maioria das pessoas eram de pobreza extrema (Barbosa, 2019).

Por essas condições precárias de vida serem bastante presentes, era inevitável, portanto, que os textos trouxessem partes dessa realidade. Se havia fome, violência, luta de classes, miséria, haveria também histórias sobre essas situações, e é aí também que entram em pauta as tão comuns cenas de morte presentes nas narrativas, que são nosso objeto de interesse nesse momento.

No que se refere ao contexto oriental, por exemplo, Sena (2013, p. 25) pontua que “o Oriente veio revelando vários de seus prismas já nas pioneiras manifestações literárias em âmbito ocidental” e, ao longo da história das narrativas maravilhosas, vemos a influência

direta desse outro universo. Para os orientalistas, essa fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa está na coletânea de contos e fábulas *Calila e Dimna*, originária na Índia do século VI. A obra reúne um conjunto de fábulas e contos mágicos que contêm instruções morais e espalhou-se pelo mundo por volta dos séculos VI e XIII, através das variadas versões, em diferentes idiomas (Coelho, 1987). Dentre os temas abordados, além das questões religiosas, também está a temática da morte, na busca do homem pela imortalidade e pelo contato com o universo do além. Isso sem falar das fábulas de Esopo, que também continham lições de moral sobre os tantos dilemas da vida humana.

Quando chegamos ao território ocidental nos deparamos com os contos de fadas clássicos, que começaram, em sua forma escrita, com a obra de Charles Perrault. Baseada nas narrações das mulheres de sua época, Perrault reuniu em sua coletânea um grupo de textos que trazia consigo, dentre tantos outros temas, também a presença da morte. A história da menina devorada por um lobo, das esposas assassinadas por um marido de barba azul, de crianças devoradas por ogros ao serem abandonadas nas florestas não eram assuntos raros nessas narrativas. Certamente, para a realidade da época, havia uma razão que explicava a presença de elementos tão marcantes na vida das pessoas; e podemos deduzir que era o simples fato de a morte ser parte da vida de cada um deles.

A presença dessa temática nos contos populares primordiais era algo comum e mesmo saindo do território francês ou do período no qual a definição de crianças não existia, esse era um assunto normal e corriqueiro. A maior parte das histórias clássicas ocidentais, os famosos contos de fadas, contos maravilhosos ou contos populares, trazia cenas de morte em suas tramas e isso acontecia porque, além de fazer parte da vida de todos, tais narrativas eram também uma forma de ensinar seus leitores ou ouvintes a lidarem com os sentimentos existentes em torno das perdas.

Nesse contexto do Ocidente, precisamos enfatizar que muitos autores destacaram-se, ao longo dos séculos, com suas produções para as crianças. Não nos prenderemos a todos eles porque seria inviável, mas abordaremos, além de Perrault, um pouco da importância dos irmãos Jacob (1785 – 1803) e Wilhelm Grimm (1786- 1859), na Alemanha de final do século XVIII e início do XIX, e Hans Christian Andersen (1805- 1875), na Dinamarca, já no século XIX, quando a noção de infância já estava plenamente consolidada. Esses quatro nomes foram essenciais para a literatura infantil e para a inserção de tantas temáticas importantes ao universo das crianças, sendo a morte a principal delas para esse momento da nossa pesquisa.

Cada texto traz consigo sua abordagem específica dada ao assunto. Alguns tratam da morte como banalidade, algo trivial que não modifica o andamento de uma narrativa, outros

construíram tramas em que o tema ocupa um lugar central na história, transformando tudo aquilo que acontece na vida das personagens, outros, de forma sensível e metafórica, abordam o morrer como uma oportunidade de partida para a vida eterna e sem os sofrimentos terrenos. De todas essas abordagens, que serão melhor detalhadas posteriormente, a maior lição que podemos atribuir a essa literatura é que

para a criança, o conto deixa a mensagem de que a morte deve ser considerada um fato natural (as pessoas morrem e isto é inevitável), mas não gratuito. Quando alguém morre, a vida transforma-se, novos arranjos familiares e sociais organizam-se, daí derivando problemas e necessidades de soluções. A morte, por conseguinte, assegura a continuidade da vida, quer por lhe dar nova conformação, quer porque os que vão deixam lições que nos ajudam a seguir nossos caminhos. Os contos, nesse sentido, são exemplares. (Aguar, 2010, p. 38).

E essa exemplaridade é que faz com que essas histórias continuem a se perpetuar ao longo dos séculos. Porque embora tenham sido escritas há tantos anos, elas continuam a tratar sobre as verdades humanas e a alcançar os públicos das mais variadas idades justamente por discutir questões que foram importantes não apenas para a época em que foram criadas, mas que se perpetuam continuamente, uma vez que questões próprias da nossa natureza tendem apenas a mudar de endereço e ano. É por isso que, ainda hoje, muitos desses textos ainda servem de consolo, escape ou estímulo aos seus leitores.

Na realidade em que foram criados, certamente o contexto político e social favoreceu à escrita de cada trama, principalmente porque as crianças eram expostas a situações intensas, justamente por não terem seu lugar ainda devidamente estabelecido no mundo. Ódio, inveja e conflitos de interesses ferviam nas sociedades camponesas. As aldeias não eram ambientes felizes e harmoniosos. Havia uma luta constante pela sobrevivência. “Diante dessas dificuldades, os “pequenos” sobreviviam com a esperteza. Conseguiram trabalho como lavradores avulsos e saíam pela estrada, pegando serviços onde pudessem encontrá-los. Muitos não resistiam” (Darnton, 2014, p. 26).

É por essa razão que muitas histórias contavam com a realização de desejos e, na maior parte das vezes, um prato de comida era a escolha perfeita. Traça (1998), sobre isso, pontua que a satisfação desses desejos era uma tentativa de sobrevivência e não uma evasão no imaginário, uma vez que os laços que uniam essas narrativas ao mundo real eram bastante palpáveis. É por essa razão que nos contos todos desempenham funções de trabalho. Enquanto os pais cumpriam uma determinada tarefa, “os filhos apanham lenha, guardam animais, vão buscar água, [pois] as famílias camponesas só podiam sobreviver se todos os seus membros trabalhassem” (Traça, 1998, p.44). Do contrário, a fome chegaria e com ela a morte, seja para

aqueles que decidiam sair em busca de novas oportunidades em aldeias vizinhas ou para aquelas famílias que decidiam permanecer em suas aldeias, mesmo estando acima da linha da pobreza.

A vida era uma constante luta contra a morte e isso não estava restrito apenas à realidade francesa que Darnton faz referência, mas no contexto alemão e dinamarquês essa luta também era existente. Nos textos dos alemães, mais especificamente dos Irmãos Grimm, que serão melhor descritos adiante, a pobreza, as más condições de vida, a fome, a ganância são temas recorrentes em grande parte das narrativas. Além dessas realidades, as pessoas conviveram muito tempo com altos índices de mortalidade, principalmente a infantil, provenientes muitas vezes das precárias condições de higiene nos locais que eram altamente habitados. Esses elevados números acabam justificando também a presença da morte nesses textos, além de inúmeras outras circunstâncias, como “decapitações, esfolamentos, queimaduras, condenações à morte, todo o gênero de criaturas fantasmagóricas, casas assombradas, feitiços, crianças abandonadas, aprisionadas, engolidas, enterradas vivas” (Eiras, 2010, p. 1).

Cada uma dessas histórias era um universo que se desdobrava entre aqueles que as liam ou ouviam. Cada trama construída pela imaginação das amas, pela narração popular, pelos compiladores de textos trazia consigo uma imensa série de abordagens dadas à morte; primeiro, porque essa era uma cena comum ao cotidiano de todas aquelas pessoas, principalmente das que tinham condições de vida mais precárias; depois, porque não havia como evitar um assunto tão inerente à natureza humana. Fato é que cada uma dessas narrativas primava pela presença da morte em situações bastante variadas, sendo a mais comum a punição dos muitos vilões dos contos, responsáveis pelos malefícios provocados contra o protagonista no decorrer da trama. Há, portanto, um maniqueísmo que ocupa a maior parte das histórias. De um lado está a personagem boa, que sofre as intempéries da vida, e do outro a má, que faz de tudo para prejudicá-la e no fim acaba sendo punida por suas maldades, podendo um desses castigos ser a sua própria morte. Sobre isso, Aguiar (2010) destaca que

desse ponto de vista, os contos são bastante simplificadores, respondendo às limitações cognitivas da infância: para distribuir castigos, os textos adotam o maniqueísmo bem *versus* mal, sem relativizar ou graduar os erros cometidos pelas personagens. (Aguiar, 2010, p. 38).

Um exemplo bastante marcante desse maniqueísmo bem *versus* mal pode ser visto em muitos contos. Um deles é a conhecida história “A bela adormecida” (2012), de Perrault. Todos nós sabemos que a jovem menina adormece por anos; o que não esperamos, entretanto,

é que o seu amado príncipe fosse filho de uma ogra que desejava em seu íntimo alimentar-se da nora e dos próprios netos. A malvada mulher decide, no decorrer da trama, preparar um caldeirão com os bichos mais peçonhentos que havia no reino, no entanto, vendo que não conseguiria atingir tal façanha, ela mesma decide jogar-se em sua própria armadilha, sendo morta pelas víboras e cobras. Punindo a si mesma, a grande rainha dá cabo da própria vida e permite que o filho viva o seu “feliz para sempre” ao lado de sua esposa. A segunda narrativa é da autoria dos Irmãos Grimm e tem por título “O noivo bandido” (1812). Nessa história, vemos não apenas a relação de dualidade que temos nos referido até então, mas também a presença da morte por pura maldade.

A história gira em torno de um ladrão que se passa por bom homem para ser pretendente da filha de um moleiro. O que todos não imaginavam, entretanto, era que aquele belo rapaz era líder de um bando de assassinos que capturava outras moças indefesas, esquartejava seus corpos e alimentava-se de suas carnes. Ao encontrar-se com essa moça, o homem é surpreendido porque ela consegue fugir de suas mãos e ainda contar toda a verdade para o seu pai, que prontamente monta uma armadilha e decide que a pena de morte seria a punição para o homem e seu bando. Com esse final típico para os vilões, o bem acaba vencendo a situação, enquanto o mal é punido e dessa forma a ordem do conto é restaurada, fazendo com que os conflitos sejam resolvidos e a paz retorne à realidade das personagens.

Essa relação entre a maldade dos vilões e a recompensa dos justos é vista em grande parte desse tipo de narrativa e muitas delas contam, como já pôde ser percebido na breve descrição do conto mencionado acima, com requintes de crueldade. Nessas histórias vemos a morte em suas formas mais brutais, relevando um alto grau de maldade presente no coração e nas ações das personagens. A mais famosa dessas certamente é “Barba Azul” (2012), que traz em seu enredo um homem cruel conhecido por assassinar e esquartejar todas as suas esposas, sendo pego apenas pela última, que consegue livrar-se da morte e ainda fica com a herança do falecido marido, que foi morto a golpes de espada pelos irmãos da quase vítima. Além desse texto, “O pé de zimbório” (1812), dos Irmãos Grimm, traz a história de uma personagem que assume a postura típica das madrastas: uma mulher má que tenta, a todo custo, livrar-se de algum enteado para que suas filhas tenham acesso aos benefícios de uma herança sem precisar dividir com mais ninguém. O que acontece nessa história, entretanto, é que esta mesma mulher planeja e executa maleficamente a morte de um pobre menino e depois de concretizar seu ato de maldade, acaba colocando a culpa em sua filha e ainda cozinha a carne do garoto morto como forma de livrar-se plenamente do corpo. Embora o término da história seja envolvido por uma magia que traz de volta a criança em um corpo de pássaro que se vinga

matando a própria madrasta, não há como negar que tal narrativa nos causa certo espanto, pavor e, quem sabe, temor. Estariam as crianças prontas para esse tipo de conto? Para responder a essa pergunta é preciso que reflitamos sobre as situações comunicativas em que textos assim seriam expostos aos pequenos leitores e também à faixa etária adequada para isso.

Lembro-me das inúmeras vezes em que levei esse conto para várias turmas do Ensino Fundamental II; algumas do sexto, outras do sétimo e até do oitavo. Em todas as salas, as crianças demonstravam um profundo interesse pelas descrições detalhadas nos trechos em que a malvada mulher cozinhava o menino e servia ao pai, que se satisfazia deliciosamente; além da empolgação final, quando a vilã recebia uma pedrada na cabeça e morria esmagada numa grande poça de miolos e sangue, como o próprio narrador descreve. Esse comportamento nos prova apenas que muitas crianças não gostam das versões amenas desses textos ou das higienizações que cortam detalhes macabros. Elas anseiam pelas aventuras, pelo terror, sangue, humor, escatologia, violência, que são parte do mundo real onde elas habitam. (Brenman, 2012). Não podemos negar, obviamente, que, para um leitor de idade menos avançada, ser exposto a certos tipos de detalhes de uma cena poderia não ser o melhor dos caminhos; mas, para isso, existem outros tantos textos que trabalham o tema de forma sensível, metafórica e reflexiva, como continuaremos a ver.

Além dessa maneira dualista de se construir tais representações sobre a morte, os textos tratavam a respeito do tema sob outras tantas perspectivas e muitas delas estavam diretamente interligadas às péssimas condições de vida em que as personagens se encontravam. Podemos comprovar esse fato em uma das histórias mais conhecidas no universo dos contos populares: “João e Maria” (1812), dos Irmãos Grimm, que traz em seu enredo a trajetória de duas crianças que são abandonadas na floresta, porque os pais não tinham mais como alimentá-las em sua própria casa. A morte para os irmãos seria certa: se não fosse de fome, seria causada por um animal feroz. A mesma situação acontece em “O pequeno polegar” (1697), de Charles Perrault. Nessa narrativa, Polegar e seus seis irmãos são também abandonados pelos pais em uma floresta, porque não havia condições de sustento em casa. O perigo, entretanto, estava na figura de um ogro faminto que se alimentava de crianças indefesas. Nas duas histórias vemos um fato central: havia miséria nessas famílias e aquelas crianças morreriam de fome ou comidas por feras. Por essa razão, elas precisavam encontrar formas de driblar a realidade, enfrentar os seus medos e livrarem-se de seus algozes. A bruxa e os perigos da floresta, para “João e Maria”, e o ogro para Polegar e seus irmãos.

Quando nos deparamos com esse tipo de enredo, no qual crianças precisam achar saídas para a morte iminente ou para os perigos da vida, entendemos e concordamos com o que Traça (1998) pontua sobre essas narrativas. A autora destaca que esses contos, em suas formas orais ou escritas, possibilitaram que crianças e adultos pudessem criar estratégias para se posicionarem no mundo e compreender as realidades que eles estariam submetidos; isto porque tais textos

fornecem significados, estruturam e dão forma às figuras e aos conflitos com que a criança confronta no seu dia-a-dia. Obviamente, os contos de fadas não são as únicas histórias que podem ser lidas ou contadas às crianças. Mas são mais facilmente apreensíveis graças à sua estrutura e aos seus temas, à utilização de fórmulas de repetição. A sua linguagem metafórica permite à criança projectar-se em diferentes personagens e situações. (Traça, 1998, p. 35).

E são essas projeções que fazem com que elas se aproximem da resolução de seus conflitos internos quando estão em contato com personagens que vivenciaram situações semelhantes de dor, tristeza e sofrimento. No que diz respeito à temática da morte ou de outros tipos de perda, por exemplo, isso é bastante comum; uma vez que é na figura das personagens que enfrentaram a partida de algo ou alguém importante que essa criança encontrará as saídas para lidar com os seus próprios lutos.

Até então, nos detivemos a mostrar algumas abordagens dadas ao tema que nos fazem refletir sobre esse lado mais obscuro da natureza humana, entretanto, é relevante mencionar que, embora a maioria das histórias mostre a relação entre pobreza, sofrimento e morte, algumas delas também tratam do tema como uma possibilidade de mudança para uma realidade melhor e mais feliz, mesmo que em outro plano, o espiritual. Podemos ver exemplos de contos assim na obra dos Irmãos Grimm *Contos maravilhosos infantis e domésticos* [1812-1815], como no texto “A morte e o pastor de gansos”, que conta a história de dois homens, um pobre pastor cansado da vida e um senhor mesquinho que gastava seus dias pensando em como juntar mais ouro e riquezas. Ao encontrar-se com a morte, o primeiro deles pede para partir com a personagem, que o leva para o outro plano. O homem, agora feliz da vida, recebe no além suas gloriosas recompensas e goza de sua eternidade em um castelo de pastores ao lado de figuras bíblicas representativas.

Além dessa narrativa, uma outra é emblemática nessa forma redentora de ver o morrer: “A menininha dos fósforos” (2011), de Hans Christian Andersen (1805-1875). O conto traz um desenlace inesperado com a morte da protagonista e esse é o seu final feliz. Enquanto esperamos que ao longo do texto algo mágico aconteça para salvar a criança do frio e da fome em uma noite de natal, Andersen destrói nossas expectativas mostrando a realidade de uma

pobre criança que vendia fósforos em uma noite gelada de inverno e, pela fome e frio, começa a ter alucinações, encontrando em uma dessas sua avó amada, que já houvera partido. Para Tatar (2013, p. 294),

poucas histórias para crianças celebram o sofrimento com o tipo de paixão deste conto sobre uma vendedora de fósforos. A criança frágil e desamparada que morre de frio na véspera do ano novo tornou-se uma espécie de ícone cultural, a vítima de um pai brutal (muito mais cruel que os ogros e bichos-papões dos contos de fadas) e de uma sociedade desalmada. Até a natureza lhe volta as costas, não lhe oferecendo abrigo nem sustento. A mágica dos contos de fadas desaparece, e a salvação chega apenas na forma da intervenção divina.

É nesse término que vemos a morte encontrar a criança e levá-la para junto de sua avó, onde não havia fome, miséria ou pobreza. Embora o desfecho nos pareça e seja de fato triste, o autor consegue atribuir à cena um caráter de beleza, de sensibilidade, assim como acontece em muitas outras de suas narrativas. É característico de Andersen a relação entre a morte e as figuras religiosas. Deus, os anjos, o céu e o paraíso aparecem com frequência em suas narrativas, primeiro pelo histórico cristão que perpassava a vida do autor e a época romântica em que ele escrevia e depois porque eram essas figuras e lugares que davam às personagens a possibilidade de mudar de realidade e gozar de uma eternidade sem sofrimento e dor.

Para finalizarmos essa seção de exemplificação desses textos e suas formas de abordar a morte, tomaremos como exemplo dois contos do autor que mais serviram aos adultos do que às crianças, embora estivessem na mesma coleção de textos destinados a elas. Ambas as histórias são auxílios para a superação do luto das mães que perderam seus filhos na época em que as narrativas foram escritas. O primeiro deles é o conto “A história de uma mãe” (1847-1848), de Andersen (2011) que traz a trajetória de uma mulher em busca de seu filho doente levado de seus braços pela Morte. Nessa narrativa, a pobre mulher vivencia momentos de dor e desespero até encontrar sua criança e quando a encontra, percebe que precisa fazer uma escolha: ou deixá-la partir ou aceitar que seu futuro fosse repleto de dor e sofrimento. Preferindo sofrer com a ausência do filho do que vê-lo padecer em um futuro de agonia, ela escolhe que a Morte o leve. O segundo texto, “A criança na sepultura” (1859), também da autoria de Andersen, que gira em torno do sofrimento de uma família que perde um garotinho. A mãe, em desespero, sai em busca de seu filho no cemitério e tem um marcante encontro com a Morte e com sua criança, que ajuda-lhe a recordar que, em seu lugar, outros filhos precisavam de cuidado e afeto. É o encontro com o menino que a faz resolver seus conflitos e voltar para casa pronta para continuar amando e cuidando de sua família.

As duas histórias, assim como muitas outras de Andersen, são bastante diferentes do que foi posto até então a respeito da presença da morte em algumas narrativas. Suas descrições, embora muitas vezes detalhistas, suavizam e tornam o momento do luto simbólico, apesar de semelhantemente dolorido; e isso comprova como a presença da temática pode ser variada de acordo com a época, os autores e seus estilos de escrita. Sobre isso, Barbosa (2019) destaca que

os franceses faziam de uma maneira, os alemães de outra e os dinamarqueses também. Enquanto os contos franceses, mais especificamente a obra de Perrault, são construídos de modo mais realista e grosseiro, são libidinosos e cômicos, os alemães muitas vezes fazem uso não apenas do sobrenatural, mas também do poético, do exótico e, com certa frequência, do violento. Ambos diferem do contexto de Andersen, na Dinamarca, porque a sensibilidade, os ideais de fé e do romantismo eram bastante presentes na obra. De modo geral, as inúmeras diferenças culturais que permeiam essas narrativas não podem reduzi-las a uma fórmula padrão – como em um modelo: astúcia francesa *versus* crueldade alemã *versus* sensibilidade dinamarquesa –, mas fazer comparações entre as três torna possível que seja identificado o tom característico que os autores imprimiam às suas histórias; e essa maneira de contá-las nos dá pistas quanto ao modo de encarar o mundo. (Barbosa, 2019, p. 65).

Esse “tom característico” ao qual a autora faz referência nos leva, inevitavelmente, à forma como muitas dessas narrativas passaram a ser recebidas pelos adultos (que normalmente são aqueles que as apresentam às crianças) com o passar dos anos. Que os pequenos leitores podem ler narrativas que abordam temas tabus ou fraturantes como a morte, disso nós já sabemos, no entanto, a forma como essa morte e outros assuntos apareciam nos textos acabou por causar espanto e gerar questionamentos sobre se seriam, de fato, adequadas ou não a um território tão importante como o infantil. Já havia a ideia de se utilizar dos contos para transmitir lições de moral, normas de conduta, ensinar boas maneiras de comportamento e virtude, mas passou a surgir também a necessidade de higienizar esses textos a fim de torná-los “menos perigosos” para os pequenos leitores indefesos. Agora, as histórias que anteriormente eram lidas ou ouvidas por todos, que tratavam da morte, dos impulsos sexuais, dos casamentos, da maldade e violências nos mais variados, passariam por um processo de limpeza para adequar-se ao público “adestrado” pelo ambiente escolar e que passou a “não estar mais pronto” para aprender sobre certos tipos de assuntos. Sobre essa questão, Calvino (1999) aponta que

quem se preocupava em preparar livros infantis [baseando-se em tradições populares] achava os contos tal como os Grimm os tinham escrito demasiado cruéis e medonhos e bárbaros, e muitas vezes demasiado toscos e ilógicos, e preferia pôr antes em relevo a dose desentimento ou até de sentimentalismo,

e a dose de moral prática que a tradição ou os compiladores neles havia depositado. (Calvino, 1999, p. 80).

Pensando nesse contexto ocidental ao qual temos nos referido até então, esse processo de revisão começou desde as histórias de Perrault, que precisavam se adequar à corte francesa, mas não necessariamente com a preocupação da adequação ao público infantil. Em seguida sofreram as narrativas dos Irmãos Grimm, que receberam alterações em suas formas de se referirem a algumas situações que, para os autores e para a sociedade da época, eram vistas como inadequadas às crianças. Sobre isso, Brenman (2012) pontua que

os Grimm usavam sua tesoura moralista de acordo com suas convicções, ou seja, o corte vinha de dentro para fora. Evidentemente, o ambiente exterior formatava o pensamento do indivíduo, mas não era uma imposição. Eles buscavam cortar trechos que explicitavam um humor vulgar, resíduo da tradição oral. Por outro lado, e aí reside a força desses escritos, preservaram e, muitas vezes, exacerbaram a violência dos contos. (Brenman, 2012, p. 47).

A primeira versão da “Chapeuzinho Vermelho”, que trazia em seu desfecho “e, dizendo essas palavras, o lobo mau se atirou sobre a Chapeuzinho Vermelho e a comeu” (Perrault, 2015, p.13), na versão dos Irmãos Grimm conta com a presença e participação ativa de um caçador, que salva não apenas a vovó da barriga do animal feroz, mas também a menina desobediente, que termina a história dizendo: “De agora em diante, não vou mais sair do caminho nem entrar na floresta sozinha, quando a minha mãe não deixar”. (Grimm; Grimm; 2012, p. 139). Essa versão inspirou muitas outras adaptações literárias e cinematográficas tornando-se ainda mais forte do que a primeira, que tinha mais ligação com a realidade da época.

Essa necessidade de retirar dos textos aquilo que poderia ser “prejudicial” à saúde mental das crianças só revela que, na maioria das vezes, são os pais ou responsáveis que não estão preparados para discutir a finitude da vida ou os sofrimentos provenientes dela com seus filhos. Numa tentativa de superproteção das dores do mundo, durante muito tempo essas histórias foram recebendo novas versões que as deixavam cada vez mais suaves, sem tantos desafios e, principalmente, sem dor. Sobre essa razão, Ilan Brenman (2012) destaca:

Não passa pela cabeça de alguns que as crianças sintam tristeza. Motivos não lhes faltam na vida – e que bom que existem histórias tristes para que elas possam compartilhar sua dor, suas dificuldades, e possa se identificar com os personagens. Quando a criança encontra um espelhamento com sua vida interior, existe compreensão e uma parcela de alívio daquilo que é sentido. (Brenman, 2012, p. 205).

Os contos passam a servir como válvulas de escape porque não apenas transportam o leitor para o universo onde os conflitos se resolvem apesar do sofrimento, mas principalmente

porque contribuem para que essa criança possa também aprender a lidar com seus próprios dilemas no mundo real. É por essa razão que há uma real necessidade de se discutir a finitude da vida, principalmente em uma sociedade como a que vivemos, na qual as notícias trazem constantemente exemplos de banalização da vida que não passam despercebidos aos olhos infantis. Não há como não falar na morte para crianças, não há como protegê-las dessa realidade; por isso, o caminho mais fácil é a discussão, e a literatura é uma grande aliada nesse processo. Apesar de termos conhecimento da importância da literatura para isso,

ainda existe o preconceito de falar na morte, tanto na vida real, como na Literatura com as crianças e os jovens – e este é o ponto fundamental desta problemática. E porquê? Porque a morte não é um tema simples; pelo contrário, sendo um “tema fronteira”, é demasiado complexo, podendo gerar angústias e medos nas pessoas e nas personagens quando tomam contacto com a realidade mortal. Mesmo com os adultos, não é um tema fácil, mas a verdade é que é um aspeto fundamental para entender o processo da vida na sua globalidade. (Correia, 2013, p. 41).

No entanto, apesar de reconhecermos que a morte é um caminho para se compreender melhor a própria vida, sabemos também que há uma série de fatores que envolve os discursos o tema e dentre eles está o fato de historicamente ter havido o afastamento das crianças de seu universo. Como vimos no tópico anterior, as formas de lidar com a finitude da vida foram sofrendo alterações ao longo dos séculos. Cada cultura adaptou-se às suas realidades, construiu novas e passou a ver o morrer a partir de importantes fatores de influência, como a religião, a política e a ciência. Nesse meio está também inserida a criança. Não é à toa que Rodrigues (1993) pontua que as pessoas não têm encontrado mais padrões de comportamento diante da morte como houvera antes. Por essa razão,

das crianças são afastados os velhos, entre outros motivos porque são uma evocação da morte. Quando a morte acontece, a estas mesmas crianças, a quem hoje podemos explicar os complicados sistemas de tratamento eletrônico de informações e os detalhes da fisiologia sexual, dizemos que o morto fez uma viagem, que está descansando em outro lugar, que saiu e vai demorar a voltar. (Rodrigues, 1993, p. 187-8).

Nosso objetivo aqui não é ditar uma forma correta de tratar sobre a morte e de conversar com as crianças sobre isso, no entanto, observando não apenas a citação acima, mas também os muitos discursos que ainda circulam sobre o assunto, não nos surpreende que a morte, fato inevitável, imprevisível e inexplicável, seja um tema tabu para se abordar com os pequenos leitores; justamente pelo fato de que parece não estar de acordo com nenhum dos elementos do mundo perfeito criado para as crianças, onde não há sofrimento ou dor. As adaptações que mais fizeram sucesso no público infantil e adulto, provenientes da grande

indústria cultural de Walt Disney, por exemplo, modificaram completamente os textos primordiais bastante macabros em leves desenhos animados. Sobre isso, Lopes (2013) pontua que nesses filmes

é autorizado matar a bruxa, mas os protagonistas não têm o seu destino trágico original. Ninguém chora pela madrasta e, para alívio do público, a Branca de Neve desperta com um beijo. A sereia Ariel não padece abandonada pelo seu amor platônico como no conto original e o centenário estado de torpor de Bela Adormecida não dura sequer um dia. A morte do vilão é justa, a do herói não passa de um susto. Na literatura a tendência é a mesma, de superproteger a criança da dor e traduzir todo e qualquer texto para a linguagem do politicamente correto. No entanto, muitos autores têm se atrevido a reinventar esses paradigmas. (Lopes, 2013, p. 17).

E é graças a esses autores que pesquisas como essas podem surgir, a fim de não apenas comprovar a importância de tratar de uma temática tão presente em nossos dias e desde que fomos criados, mas de mostrar que mesmo havendo uma indústria que busca, a todo custo, livrar as crianças de encarar as próprias dores, há muitas mãos que, por meio de variadas obras ao longo dos anos, têm trabalhado incansavelmente não para comprovar que os pequenos leitores sofrem, passam por momentos de perda, sentem raiva, tristeza e dor, mas principalmente para mostrar que na literatura eles poderão encontrar um escape para esses problemas e uma fonte de imaginação, fantasia e aprendizado que os auxiliarão ao longo dos processos da vida e também da morte. É com o intuito de mostrar como essas obras foram construídas ao longo de alguns anos na literatura brasileira que o próximo capítulo será construído. Partimos das narrativas clássicas ocidentais para mostrar como os autores brasileiros, influenciados inevitavelmente por muitos fatores, dentre eles as próprias histórias já citadas, têm tratado a temática da morte nas últimas décadas.

2. A LITERATURA INFANTIL COMO UM CAMINHO PARA ENTENDER A MORTE

Crianças e jovens precisam aprender a lidar com a vida, da qual a morte é parte inseparável. (Ricardo Azevedo)

No primeiro capítulo desta tese tivemos a oportunidade de percorrer algumas áreas sobre os estudos acerca da morte. Aprofundamo-nos sobre as variadas concepções do que é a finitude, o processo de perda e a própria compreensão do morrer como um todo; pudemos perceber como, nessas formas de enxergar o assunto, o contexto histórico-cultural é um importante influenciador e como eles atingiram, de maneira direta e indireta, os estudos a respeito do término da matéria humana; e finalizamos, uma vez que a nossa pesquisa está voltada, principalmente, ao universo da literatura infantil brasileira, com as muitas abordagens que a morte recebeu ao longo da história da literatura destinada às crianças, focando no contexto ocidental, que influenciou sobremaneira não apenas a construção do que conhecemos da literatura dirigida a esse público, mas também do que foi feito em território nacional no âmbito desse universo.

Sabendo desse percurso, neste capítulo, chegamos ao ponto central da nossa pesquisa: como a morte tem sido abordada na literatura infantil brasileira dos anos 2000 até 2020? À medida que nos fazemos tal questionamento, somos levados a refletir sobre o fato de que, na contemporaneidade, mudamos a nossa compreensão do termo ‘infância’ e das implicações que ele exerce sobre a sociedade. Apesar do fato de existirem inúmeras atribuições e representações da própria infância e de como a morte é apresentada a ela nas obras ao longo do tempo, parece-nos terem ocorrido algumas mudanças em nossa forma de pensá-la; saindo daquilo que é apenas ingênuo, inocente, angelical e indefeso e adentrando num universo de coragem, bravura para lidar com os conflitos e capacidade de entender e gerenciar as próprias emoções ao lidar com a morte.

Para responder à pergunta feita no início do parágrafo anterior, precisaremos mergulhar um pouco na história da literatura infantil em nossa nação. Essa etapa não tem pretensão de ser longa e repetitiva porque reconhecemos que já existem inúmeras e ricas pesquisas que se preocuparam em dedicar anos, a fim de atingir esse objetivo, trazendo todo o percurso histórico da literatura infantil brasileira, seus principais autores e as obras que nasceram em solo nacional. Aqui, contudo, nosso alvo é apresentar informações cruciais sobre essa literatura, focando não apenas em seus aspectos históricos, mas principalmente nos

concentrando em uma história da literatura infantil brasileira que privilegie a morte em seus enredos e temas, tirando-a desse lugar de mero acontecimento ou evento dentro do contexto narrativo e trazendo-a para um lugar central na trama, uma vez que é para essa direção que a tese aponta. Esse novo lugar que a morte ocupa nos textos não é vazio, principalmente se pensarmos na ideia da proteção que existia em torno da criança e da infância como um todo no século XIX. A compilação de contos realizada pelos Irmãos Grimm, por exemplo, passou por um longo processo de higienização que tinha como principal objetivo “limpar” dos textos tudo aquilo que poderia servir como escândalo ao imaginário infantil, afinal de contas elas não estariam prontas para pensar sobre certos tipos de assuntos, dentre os quais podemos inserir também a presença da morte. Além desse fato, vale mencionar que havia em vigência a construção do ideal de família burguesa, que também prezava por essa proteção.

A mãe, mulher e esposa passa a ocupar um lugar importante no lar, atuando como protetora dos filhos e daquilo que eles consumiam, enquanto o pai assume a responsabilidade. Essa família burguesa, de meados do século XIX, assume um padrão diferente do que havia se construído até então, principalmente por causa da afetividade e da privacidade. Ao marido cabia a responsabilidade de manutenção econômica e de ocupar seu lugar de autoridade dominante; já à esposa, era atribuído o papel de cuidar dos filhos gerenciando seu desempenho nas atividades a eles impostas.

Embora pareça não ter relação com a presença da morte nos textos destinados às crianças, essa construção social influenciou aquilo que era produzido e consumido nos lares. Ou seja, haveria aquilo que seria propício ou não ao consumo dos pequenos e os textos que contavam com marcantes cenas de morte certamente não estava no hall desses materiais. É por essa razão que podemos ver uma diferença impactante nos textos anteriores a esse período, que traziam cenas de morte grotescas, mais violentas e sangrentas, para a literatura que se produziu posteriormente, que, justamente por essa proteção em torno dos filhos, passou a driblar, camuflar e até retirar a violência e o morrer de seus textos.

Sendo assim, esse capítulo estará organizado, assim como o anterior, em três seções: o primeiro deles, intitulado “Uma breve história da literatura infantil”, assim como o próprio nome nos norteia, trará as considerações iniciais a respeito dessa história literária em território nacional, enfocando o surgimento, a influência cultural dos portugueses, africanos e da oralidade para a literatura infantil; alguns nomes de autores e obras importantes do século XIX e, principalmente, do século XX, buscando enfatizar a existência (ou não) de obras a respeito da temática da morte. Teceremos também algumas considerações sobre um dos mais

relevantes nomes quando o assunto é a literatura infantil brasileira; a saber Monteiro Lobato e sua vasta obra que consagrou os textos destinados à infância.

A segunda seção, “O “boom literário” da década de 1970: temas e autores”, traz uma delimitação um pouco maior da época em que estaremos enfatizando, uma vez que esse período, de certa forma e por muitos fatores, marcou a história da literatura infantil brasileira, porque abriu espaço para uma série de novos autores que estavam dispostos a falar, de maneira ainda mais aberta, sobre os muitos conflitos que permeiam a vida das pessoas, mais especificamente das crianças, e, entre eles está, sem dúvidas, a morte. Foi nesse período da história literária no Brasil, conforme poderemos ver com mais detalhes posteriormente, que os temas fraturantes passaram a ocupar um lugar de destaque nas obras, tais como a separação de pais, o suicídio, a sexualidade, a violência, o abuso e muitos outros, que, apesar de discutirem sobre temáticas que geram certo estranhamento, conseguiram alcançar um vasto público.

Por último, mas não menos importante, temos a seção “A literatura infantil brasileira atual: novas discussões e novas produções”. Voltado às pesquisas e às obras da literatura infantil nos últimos anos e como elas têm abordado a temática da morte, citaremos nomes importantes da atualidade, discorreremos a respeito dos novos livros e seus variados formatos, abordando a importância das ilustrações e a relação que elas estabelecem com o tema e como eles têm alcançado um público cada vez mais vasto e exigente.

Em todo esse percurso, reconhecemos a importância da literatura como uma ferramenta no desenrolar da própria infância, uma vez que, sejam elas contadas há alguns séculos ou na atualidade, as histórias levam até as crianças elementos que são parte da sua própria subjetividade e acabam auxiliando na elaboração de seus conflitos, na resolução de suas angústias, dúvidas, medos e curiosidades. Por essa razão, o título que dá nome a este capítulo nos mostra o que essa literatura também nos diz sobre a própria morte e como isso é capaz de afetar o seu público leitor.

Não é em vão que Oliveira (2006) destaca o quanto esses textos permitem que esses mesmos leitores aprendam a explorar o inconsciente e os horizontes que são fornecidos através do imaginário. Para ela, eles possuem relevância na formação da personalidade humana, como já vimos falando até então, justamente pelo fato de que são capazes de mobilizar, por meio da leitura, a compreensão, interação e mecanismos que movimentam o raciocínio, bem como a fantasia, contribuindo para que as crianças sejam capazes de lidar e de conviver com as inseguranças e as limitações presentes no mundo real.

Quando se trata da morte isso é ainda mais enfatizado, principalmente porque as histórias que trazem a temática como mola propulsora para a construção de suas tramas,

quando encontram leitores que estão vivenciando um momento de perda, podem se tornar grandes aliadas nesse processo de entendimento e até de aceitação do luto, auxiliando na construção de mecanismos lúdicos que podem contribuir para que eles lidem com a falta que sentem. Sendo assim, pensaremos, a partir de então, nessa realidade no contexto da literatura brasileira e sua história que, certamente, andou na contramão em muitos aspectos referentes ao tema, principalmente pelo fato de que, enquanto tem-se um vasto discurso de que não se fala sobre morte, constatamos que os autores que aqui fizeram história, nos deixaram e continuarão a nos deixar uma quantidade relevante de obras que encontram na temática um importante ponto de partida, conforme veremos nas seções a seguir.

2.1 Uma breve história da literatura infantil brasileira

A literatura infantil brasileira não é tão longa quanto parece. Ela começou a aparecer de forma efetiva nos últimos anos do século XIX, quando surgiu, em território nacional, uma preocupação maior com a realidade educacional das crianças que aqui viviam, e estava completamente atrelada à realidade política e social que a nossa nação experimentava. O que se considerava aqui como literatura destinada ao público infantil eram as conhecidas adaptações e traduções tanto dos contos de fadas, que vigoravam desde muito na Europa, e também das obras pedagógicas que já faziam parte do sistema educacional de lá. O pequeno número de autores brasileiros que começava seu processo de escrita aqui inevitavelmente tomava como modelo principal para inspiração esses mesmos textos clássicos, justamente pelo fato de que não havia a possibilidade de dar continuidade a uma tradição nacional que sequer havia começado. Assim, a saída foi recorrer a essas traduções de origem estrangeira, adaptando-as e tornando-as, muitas vezes, aptas para as crianças e para a escola. Sobre isso, Lajolo e Zilberman (1985) pontuam que

a adaptação do modelo europeu que nos chegava geralmente através de Portugal, nesse primeiro momento da literatura infantil brasileira, não se exerceu apenas sobre o conto de fadas. Ocorreu também a apropriação brasileira de um projeto educativo e ideológico que no texto infantil e na escola (e, principalmente, em ambos superpostos) aliados imprescindíveis para a formação de cidadãos. (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 32).

Com a afirmação das autoras podemos perceber como era estreita a relação entre essas obras e o contexto escolar inspirado nos moldes europeus que se solidificavam cada vez mais na nação. Isso nos mostra como a fundação das escolas, o advento dos livros e a formação de professores “possibilitou o aparecimento de uma literatura, a escolar, intimamente ligada à

literatura infantil propriamente dita.” (Arroyo, 2011, p. 75). Da mesma forma que, no contexto francês, via-se na educação uma possibilidade de forjar a mente dos pequenos infantes, por que no Brasil não seria possível repetir ou adaptar um modelo que funcionou no primeiro mundo e tornar as relações entre esses dois contextos ainda mais estreitas?

Foi nesse decurso da segunda metade do século XIX, que a sociedade brasileira começou a sofrer algumas importantes mudanças em sua estrutura social, política e econômica graças à abolição do trabalho escravo, do fim do regime monárquico e da implantação do governo republicano. Com os avanços que não mais se adequavam à monarquia, um governante que reinava por quase 50 anos não correspondia mais a estes anseios e acabou sendo deposto, o que trouxe ao país transformações em seu estilo de governo que afetariam de forma direta e indireta todos os setores da nação.

É nesse momento histórico que se tem a ascensão de uma classe média urbana, que estava desejosa por ter suas solicitações político-sociais atendidas, trazendo consigo revoluções, retrocessos e mudanças que atingiram a economia, a política e, conseqüentemente, a educação, que foi uma das áreas afetadas graças ao espírito consumidor de bens culturais que começava a tomar cada vez mais forma. Nesses bens passaram a ser inseridos os primeiros livros para crianças. Segundo Lajolo e Zilberman (1985),

além do modelo econômico deste Brasil republicano favorecer o aparecimento de um contingente urbano virtualmente consumidor de bens culturais, é preciso não esquecer a grande importância – para a literatura infantil – que o saber passa a deter no novo modelo social que começa a se impor. Assim, também as campanhas pela instrução, pela alfabetização e pela escola davam retaguarda e prestígio aos esforços de dotar o Brasil de uma literatura infantil nacional. (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 28).

Esse espaço dado ao saber se configurava como uma importante porta para que a educação ocupasse certo lugar de destaque, principalmente porque foi somente com a fundação das escolas, através da formação dos professores e também por meio do advento dos livros de textos, que se possibilitou a criação de uma literatura escolar que foi um elo para a literatura infantil propriamente dita. Havia uma preocupação com o que era produzido e entregue ao público infantil, mas existia também uma necessidade de que essas produções valorizassem o produto nacional, brasileiro e destinado a esses leitores. Como as autoras destacam, esse cenário do Brasil republicano trazia à cena um novo perfil de consumidores de bens culturais, sendo os livros um deles.

É importante destacar que, nesses anos iniciais da República, além de todo esse empenho inicial na produção e circulação das obras e dos variados bens de consumo da época, aparece também no Brasil um movimento que visava a construção de um projeto nacional,

cujo objetivo era não apenas romper com a ideologia da oligarquia rural que ocupava lugar de destaque no poder, mas fazer existir uma nova forma de compreender a realidade do país, revisando seu passado histórico e suas tradições culturais, além de incentivar a construção de uma identidade nacional. Essa identidade estava intimamente ligada ao que se produziria dentro do universo literário, principalmente porque ela seria uma prova de que os leitores consumiriam algo brasileiro e que perpetuava essa cultura. Sendo assim, conforme pontua Cunha (2014),

sob essa efervescência nacionalista, despontou a necessidade de se produzir uma literatura própria, com teor mais brasileiro, tanto para o público infantil quanto para o adulto. É nesse cenário que começa a afirmar-se, segundo os ideais liberais, a valorização da atividade intelectual, da qual decorre o aparecimento das manifestações de reforma pedagógica e literária. Nessa medida, para Lajolo e Zilberman (1999, p. 28), as obras infantis tinham um destino certo: “o corpo discente das escolas igualmente reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno”. (Cunha, 2014, p. 47).

Essas reformas pedagógicas e literárias eram perpassadas pela necessidade de construir essa literatura com a cara do Brasil, uma vez que os livros que chegavam até os leitores daqui eram, em sua maioria, traduções francesas ou portuguesas, que poderiam ser consideradas como obstáculos à compreensão dos textos pelos seus leitores-alvo, o que instigou o trabalho de tradução desses mesmos textos para o português falado e, o mais importante, devidamente compreendido pelos leitores do país, os destinatários principais dessas transformações.

Apresenta-se, então, um novo mercado, que exigiu dos escritores brasileiros a urgência em atendê-lo. No entanto, aparece também um problema a ser resolvido: não existia uma tradução literária e infantil considerada nacional por completo e pronta para ser continuada, uma vez que os livros unicamente destinados à infância ainda não haviam sido escritos. Se havia um problema, a saída, então, era apelar para algumas soluções que pudessem fazer com que tais escritores chegassem a esse objetivo e garantissem que essa literatura começasse a ser produzida da forma devida. Em sua obra, Zilberman (2005) elenca quais seriam esses caminhos a serem percorridos, conforme podemos ver abaixo:

- Traduzir obras estrangeiras;
- Adaptar para os pequenos leitores obras destinadas originalmente aos adultos;
- Reciclar material escolar, já que os leitores que tornavam o crescente público eram igualmente alunos e estavam se habituando a utilizar o livro didático;
- Apelar para a tradição popular, confiando em que as crianças gostariam de encontrar nos livros didáticos parecidas àquelas que mães, amas-de-leite,

escravas e ex-escravas contavam em voz alta, desde quando elas eram bem pequenas. (Zilberman, 2005, p. 16-17).

Com essas medidas sendo tomadas, tornava-se possível construir uma literatura brasileira para crianças, apesar do fato de que, dessa lista apontada pela autora, nem todas as soluções eram inéditas, justamente porque grande parte era proveniente do modelo europeu que servia como inspiração para uma escrita própria para crianças. Um exemplo disso acontece se recordarmos o que foi apresentado no capítulo anterior sobre o surgimento da literatura infantil na Europa, mais especificamente em solo francês, perceberemos que a última solução tomada aqui foi algo bastante recorrente quando muitos dos textos que hoje consideramos como clássicos estavam sendo compilados. Lá, as mulheres, babás, “mamães gansas” eram fonte inesgotável de conhecimento; aqui as mães, amas-de-leite, escravas eram esse arsenal de histórias folclóricas cheias de encanto, magia e surpresa. É na cultura popular, portanto, que se tem também uma fonte essencial para a construção do que conhecemos hoje como literatura infantil brasileira. Sobre isso, Sandroni (2008) destaca:

A importância da literatura oral para as crianças, num país onde apenas uma pequena elite cultural dominava o código escrito, é fácil de se imaginar. Os depoimentos de nossos escritores em seus livros de memórias mostram o quanto a própria ama teve influência na formação cultural e ampliou a imaginação. Alguns deles chegaram a transcrever, mais tarde, essas histórias ouvidas na infância, como José Lins do Rego em *Estórias da velha Totônia*. (Sandroni, 2008, p. 13).

Percebe-se, com clareza, que nos alicerces da literatura infantil está uma literatura que, conforme pontua Arroyo (2011), não apenas a antecede historicamente, mas a fundamenta tematicamente. Não podemos falar sobre esse surgimento sem passar por aquilo que se espalhou de geração em geração no Brasil, principalmente porque a mistura de culturas e povos que aqui existia, fruto dos povos indígenas, da colonização, das correntes culturais negras trazidas para o país durante o período da escravidão eram grandes pontos de influência para os velhos narradores e contadores de história que viveram em variadas regiões brasileiras no período no Brasil Colônia, regiões essas mais favoráveis em termos de contexto econômico e cultural, se espalharam em cidades e campos sobrevivendo na memória de nossos escritores e romancistas. Eram, na maior parte das vezes, as mulheres idosas negras que ocupavam o lugar dos livros, que eram insuficientes, transmitindo para as crianças as narrativas de seu povo sobre as aventuras vivenciadas pelas personagens, os medos que as atormentavam e os dilemas dos quais participavam, bem como destaca Freyre (2006):

Por intermédio dessas negras velhas e das amas de meninos, histórias africanas, principalmente de bichos – bichos confraternizando com as

peessoas, falando com gente, casando-se, banquetando-se – acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, constadas aos netinhos pelas avós coloniais – quase todas histórias de madrastras, de príncipes, gigantes, princesas, pequenos polegares, mouras encantadas, mouras-tortas. (Freyre, 2006, p. 560).

Havia uma miscigenação também no âmbito da literatura. As histórias chegavam aos ouvidos das crianças repletas de artefatos culturais de outros países e se misturavam com as riquezas da nossa nação, num entrelaçamento de personagens, temas e tramas contadas com os mais variados fins. Havia um espírito “didático” que as cercava e um dos objetivos dele era assustar as crianças para obter delas mais disciplinas. Nesse processo, inevitavelmente estavam as histórias que envolviam cenas de morte fruto da desobediência, dos espíritos que voltavam à terra para atormentar os vivos e da maldade humana.

Arroyo (2011), em sua obra, afirma que a “sinhá-moça acentua que nos lances às vezes aterradores, de passagens de jiboias engolindo incautas crianças, fantasmas de um olho só no meio da testa, correndo pelos desertos e fazer penitência, as crianças ficavam de olhos esbugalhados e cabelos em pé.” (Arroyo, 2011, p. 59). Já havia nessas histórias cenas de morte que geravam curiosidade e medo, bem como há nas histórias que se espalharam em território nacional alguns anos depois, como o conto popular *Corpo Seco*, que induz os meninos travessos a não tratarem mal seus pais sob pena de, ao morrer, terem seus corpos rejeitados pela própria terra e saírem vagando mundo afora como um esqueleto de galhos secos, amedrontando as pessoas ao seu redor. Isso sem falar nas tantas outras lendas, causos e contos que estimularam o instinto vital, povoaram a imaginação e provocaram prazer e assombro naqueles que os ouviam.

Para Arroyo (2011), foi nesse clima de tradição oral repleto de figuras estranhas que cresceram importantes nomes na nossa história literária e também cultural. O tema popular, em sua rica diversidade e complexidade, acabou se refletindo na criação literária destinada à infância de muitos nomes importantes. Para o autor, alguns estudiosos identificam nessa técnica “narrativa de contadores de estórias, que transmitiram aos meninos, nas constantes de suas narrativas – meninos que mais tarde seriam romancistas – toda a técnica de narração marcada pelos processos de narrativa oral dos contadores e contadores populares do folclore nordestino” (Arroyo, 2011, p. 60).

No entanto, apesar da grande influência da oralidade para a literatura infantil, não podemos resumi-la como único ponto de partida para a sua construção, principalmente porque foi a tradição colonial que pesou sobre o destino das publicações destinadas às crianças no

século XIX. Para Perroti (1986) foi a Metrópole a principal influenciadora nesse processo. Segundo o autor,

a “condição colonial” significou para nós uma dependência cultural de Portugal que na literatura para crianças perdurou pelo menos até o início do século XX, quando uma reação nacionalista tomou corpo e o Brasil começou a produzir livros infantis. Há, nesse momento, um movimento de volta para o país, no sentido de valorizar o local e que, na prática, significou mais do que a criação de uma literatura feita no Brasil, uma preocupação de abrigar a linguagem dos textos escritos para crianças vindos de fora, para torná-los mais atraentes. (Perroti, 1986, p. 57).

Como mencionado anteriormente, toda essa trajetória, até chegar em uma literatura que valorizasse o povo, a língua e a cultura brasileira, foi um processo que envolveu diversos fatores ao longo de anos. Fatores esses ligados à sabedoria popular, ao sistema político que vigorava na época, às mudanças no âmbito educacional e assim por diante. Não temos como dissociar esse surgimento de nenhum desses processos, mas também não pretendemos destrinchá-los por completo porque o principal objetivo deste tópico é apresentar um período da história no qual a literatura infantil está mais consolidada. Apesar disso, não podemos tratar dessa literatura que se consolidou a partir do século XX sem reconhecer a importância que o século XIX teve em todo esse processo.

É por essa razão que enfatizamos a presença de nomes relevantes da literatura infantil que marcaram essa época, embora muitas das obras que fizeram sucesso no período estivessem interligadas aos Clássicos da literatura europeia, dentre os quais citamos Alberto Figueiredo Pimentel, que compilou contos populares advindos de vários países e autores, tais como Perrault e seus contos da Mamãe Gansa. Sua obra foi o primeiro livro em português surgido em 1896. Sobre ele, Perroti (1986) destaca que

apesar de ter sido o iniciador de um trabalho propriamente literário e não mais didático na área do livro para crianças no Brasil, Figueiredo Pimentel não criou uma literatura brasileira nos moldes que o romantismo havia criado no campo da literatura para adultos. Restringiu-se a adaptações, o abrigamento da linguagem dos contos clássicos que até então circulavam entre nós vindos de Portugal. (Perroti, 1986, p. 58).

Embora sua obra tenha partido de textos já existentes, é preciso reconhecer a importância desse trabalho, justamente porque foi a partir dele que as crianças brasileiras tiveram acesso, em nosso idioma, a uma versão que trazia consigo a possibilidade de compreensão efetiva desses contos, justamente pelo fato de que o português podia ser compreendido, por ser o idioma do país.

No que se refere à temática da morte nas obras, por se tratarem dos clássicos, não escolheremos nenhum texto para análise porque esse mesmo material foi analisado no capítulo anterior, quando trouxemos alguns exemplos de textos dos autores consagrados do século XVII e XIX para explanação. Por essa razão, citamos apenas a importância de Pimentel para esse início da literatura infantil no Brasil. Além dele, ressaltamos também que há outros precursores que representam essa construção da literatura destinada à infância no Brasil de entresséculos (XIX-XX), dentre os quais destacamos, com base nas pesquisas de Coelho (1982): Abílio César Borges (1824-1891), Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho (1850-1898), Carlos Maximiliano Pimenta de Laet (1847-1927), Hilário Ribeiro de Andrada e Silva (1847-1886), João Köpke (1852-1926), Fausto Barreto (1852- 1908), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Olavo Bilac (1865-1918), Romão Puiggari (1865-1904), Francisco Furtado Mendes Vianna (1876-1935), Manuel José Bonfim (1868-1932), Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), e Thales Castanho de Andrade (1890-1977).

Vale destacar que a maior parte das obras pertencentes aos autores citados acabavam dando ênfase aos aspectos pedagógicos e moralizadores aliados ao texto literário, com o objetivo de padronizar o comportamento do leitor infantil, conforme já pontuamos anteriormente. Desses autores, contudo, gostaríamos de destacar Olavo Bilac, especificamente seu poema “Plutão”, extraído da obra *Poesias Infantis* (1929). O texto traz em sua construção uma relação de amizade profunda entre um menino, Carlinhos, e seu animal de estimação, o cachorro Plutão. São suas aventuras e o amor que sentiam um pelo outro que ocupam o centro do poema. Isso é ainda mais enfatizado quando o garoto acaba adoecendo e toda a casa sente o peso de sua enfermidade, que, mesmo sendo tratada por muitos médicos, não ia embora. Abaixo, o poema nos mostra como essa história de amizade foi sendo transformada com a chegada da morte à família.

Plutão

Negro, com os olhos em
brasa,
Bom, fiel e brincalhão,
Era a alegria da casa
O corajoso Plutão.

Fortíssimo, ágil no salto,
Era o terror dos caminhos,
e duas vezes mais alto
Do que seu dono
Carlinhos.

Jamais a casa chegara
Nem a sombra de um
ladrão;
Pois fazia medo a cara
Do destemido Plutão.

Dormia durante o dia,
Mas, quando a noite
chegava,
Junto à porta se estendia,
Montando guarda ficava.

Porém Carlinhos, rolando
Com ele às tontas no chão,
Nunca saía chorando
Mordido pelo Plutão...

Plutão velava-lhe o sono,
Seguia-o quando acordado
O seu pequenino dono
Era todo o seu cuidado.

Um dia caiu doente
Carlinhos... Junto ao
colchão
Vivia constantemente
Triste e abatido, o Plutão.

Vieram muitos doutores,
Em vão. Toda a casa aflita,
Era uma casa de dores,
Era uma casa maldita.

Morreu Carlinhos... A um
canto,
Gania e ladrava o cão;
E tinha os olhos em pranto,
Como um homem, o
Plutão.

Depois, seguiu o menino,
Seguiu-o calado e sério;
Quis ter o mesmo destino:
Não saiu do cemitério.

Foram um dia à procura
Dele. E, esticado no chão,
Junto de uma sepultura,
Acharam morto o Plutão.
(Bilac, 1929, p. 47).

Com a morte do menino, o animal é completamente afetado, ao ponto de também falecer. Na companhia do corpo de seu dono, Plutão não sai do cemitério e, como uma pessoa

que sente a partida de outra, permanece firme ao seu lado, talvez na esperança de vê-lo retornar. O que os leitores não esperam, contudo, é que, de tristeza, o cachorro também venha a falecer. Em um dia qualquer, encontraram-no jogado ao chão ao lado de uma sepultura. Os papéis se invertem, uma vez que não é um humano que sofre com a partida de alguém, mas um animal que não resiste à finitude, como se sofresse ao ponto de perder a própria vida em amor ao seu dono.

No texto de Bilac, mesmo em uma época na qual a literatura infantil ainda tomava forma, percebemos como a morte foi abordada de forma sensível e significativa na postura assumida por um simples animal. Certamente, os pais de Carlinhos sofreram com sua partida, no entanto não é esse o ponto de vista enfatizado, mas o de um cachorro que sentiu profunda dor e tristeza. Podemos supor que outras obras de Bilac, assim como dos autores mencionados além dele, trataram da temática da morte, cada um com suas particularidades, no entanto não nos prenderemos a essas pesquisas, mas reconhecemos a importância que cada um desses nomes teve para os primórdios da literatura infantil brasileira até chegar no século XX, quando ela assumiu formas mais concretas através da obra de Lobato e de outros autores, as quais apontaremos a partir de então.

Como já foi mencionado, antes de haver uma literatura infantil brasileira propriamente dita, o que era oferecido aos pequenos leitores no Brasil eram os clássicos europeus que, espalhados por muitos lugares do mundo, também chegaram até aqui. Os autores que se encontravam em território nacional e escreviam para crianças tinham suas obras incluídas nas leituras escolares. Ou seja, havia nelas um caráter utilitário que não abria espaço suficiente para a fruição, o debate e a própria literariedade, uma vez que havia um objetivo moral e ético a ser atingido.

Foi com Monteiro Lobato que isso começou a mudar, quando o autor ousou misturar “o imaginário com o cotidiano real, mostrando como possíveis, aventuras que normalmente só podiam existir no mundo da fantasia” (Coelho, 2000, p. 138), e não apenas isso, mas transformou a forma como a literatura infantil estava sendo vista e produzida até então, causando uma grande reviravolta em um cenário que se mantinha estático há décadas e iniciando uma série de mudanças que até hoje são consideradas imprescindíveis na emancipação do texto literário destinado às crianças. Sobre essa importância, Zilberman (2005, p. 167-168) destaca que

agora, é ele quem fornece os padrões a serem incorporados pelos autores nacionais, oferecendo-se como modelo e espaço de intertextualidade. O espelho utilizado para os novos autores se mirarem não mais provém de fora,

mas de dentro de nossa tradição, aparecendo o criador de Narizinho e Emília como o clássico a reverenciar e, ao mesmo tempo transgredir.

Apesar de toda essa contribuição e das mudanças provenientes dela, é preciso ressaltar que nem mesmo ele, no início de sua carreira, fugiu da “leitura escolar”. Na primeira versão de *A menina do narizinho arrebitado*, havia ainda o predomínio do racionalismo. A sua escrita deveria ser “exemplar” e oferecer modelos de comportamento. Apesar dessa relação com o contexto escolar, foi ele o primeiro a transformar o folclore em um tema recorrente em suas histórias, principalmente por meio dos personagens do sítio, como Tia Nastácia e Tio Barnabé, o Saci, a Carochinha e assim sucessivamente. Além de trazer não apenas as personagens folclóricas, mas as histórias que envolvem características culturais do Brasil, ele também trouxe para o universo das crianças problemas que, até então, eram considerados como parte apenas do mundo adulto. Dessa forma, segundo Sandroni (2008), a obra de Lobato, se comparada a de outros autores que se consolidaram antes dele, foi um salto qualitativo, uma vez que é perpassada pelos debates sobre temas de interesse coletivo contemporâneos ou históricos que possam ser problematizados e compreendidos pelas crianças, expressando, por meio de uma linguagem original e criativa que traz consigo as marcas do coloquialismo brasileiro antecedente ao Modernismo.

São vistos, no mundo do sítio, os problemas do desenvolvimento do país nas obras *O poço do Visconde* (1937); o conhecimento intuitivo diante do predomínio da lógica e da razão em *O saci*; além da própria temática da morte, nosso interesse maior, nas obras *Memórias de Emília* (1936) e *A chave do tamanho* (1942). Certamente, muitas outras também tiveram algum episódio em que o morrer ocupava o centro da cena, mas escolhemos essas duas tanto para exemplificar o assunto de forma mais enfática, quanto pelas discussões que elas propõem.

Em *A chave do tamanho*, o narrador conta a grande e ousada aventura vivenciada por uma das principais personagens de Lobato. Emília, a boneca tagarela, sente a necessidade de acabar com um conflito não apenas tocante para o mundo todo, mas principalmente a causa de inúmeras mortes: a Segunda Guerra Mundial. Percebemos, desde a ideia geral da obra, que há uma relação importante entre o real e a fantasia, algo bastante comum para as obras do autor. Ao tratar em um texto destinado a crianças sobre a temática da guerra, Lobato não apenas apresentou o conhecimento histórico sobre um acontecimento marcante para a humanidade, mas fez com que seus leitores pudessem refletir sobre as implicações que isso causou na vida humana. É por essa razão que Emília, insatisfeita com o problema e disposta a acabar com aquilo que tinha destruído tantas vidas, decide interferir no curso da situação visitando o local

onde estavam as chaves capazes de ligar e desligar todas as coisas. Aí entra a chave do tamanho que dá título à obra. No lugar de desligar aquela que dava início às guerras, a boneca desliga a que altera a altura da humanidade e acaba diminuindo a todos.

Com poucos centímetros, ela aprende a enxergar e a interagir com a sociedade e com a natureza de outra maneira e, no percurso de volta para o sítio, se depara com as consequências da guerra enquanto observa de forma atenta o modo de vida levado pelos animais de pequeno porte e reflete sobre o fato de que a humanidade poderia extrair benefícios das novas proporções assumidas e, quem sabe, mudar o curso da história e de seus comportamentos. A boneca subverte a realidade para, a partir disso, levar os leitores à reflexão.

É relevante mencionarmos que embora a obra não traga tantos trechos que mencionem a morte em si, a escolhemos porque todo o histórico da guerra é repleto de cenas em que adultos e crianças falecem e, para a época, tratar de um assunto tão intenso quanto este no Brasil de 1940 não era algo comum, embora as crianças daqui também vivenciassem cenas de mortes e perdas em seus cotidianos. A não frequência está em abordar um período da história tão marcantes e repleto de significados. Um momento em que isso se faz presente está na citação abaixo:

Ora um, ora outro, quase sempre os dois juntos, não faziam outra coisa senão torturar os homens. Numa bomba aérea que os aviões derrubavam sobre Londres, o fogo vinha dormindo dentro do ferro. Quando o ferro da bomba ao chão, o pai dele lá dentro acordava e, Bum! Explodia e arrebatava tudo — e eram mortes e mais mortes, criancinhas despedaçadas, um horror! Nos incêndios o fogo trabalhava sozinho, dançava a sua horrível dança de chamas sobre casas e mais casas, sobre ruas inteiras, às vezes sobre cidades inteiras. (Lobato, 1997, p. 124).

O trecho nos traz o horror da guerra sem nenhum eufemismo ou simbologia que pudesse amenizar o retrato da realidade. A descrição dos corpos das crianças mortas é enfática e demonstra o quanto isso afetava aquele contexto. A metáfora do fogo dormindo dentro do ferro, para fazer referência às bombas presas aos aviões, juntamente com a dança horrível associada às chamas sobre as casas, ruas e cidades também nos mostram como Lobato preocupou-se em enfatizar um retrato de um período em que as cenas de morte eram mais comuns do que se poderia imaginar, e seus personagens puderam conhecer isso de perto, na tentativa, inclusive, de amenizar toda essa situação “girando a chave” da humanidade. Outro trecho que também marca essas observações da boneca e do Visconde está abaixo:

O que Emília viu na Rússia não deixou de assustá-la. Percebeu que o apequenamento havia causado ali mais mortes que em qualquer outro país, em virtude da intensidade do frio daquele inverno. E como começasse a ficar entanguida, deu ordem ao Visconde de ir para um bom clima, dos quentinhos. (Lobato, 1997, p. 114).

Na Rússia a realidade não era diferente. As mortes causadas pelo inverno rigoroso e também pelos conflitos que o país vivenciava deixavam cenas de morte espalhadas ao longo do caminho, visível não apenas para Emília e seu amigo, mas para todos aqueles que estavam imersos naquela situação caótica; bem como para os leitores que, mergulhados em seus próprios caos, poderiam se deparar com cenas marcantes de morte.

Além dos trechos trazidos até então, outro nos atrai atenção porque o narrador aponta para uma Emília sensível e bastante humana ao criar, para amenizar o sofrimento de dois órfãos, uma história que pudesse explicar para onde os pais falecidos teriam ido sem dizer que ambos havia morrido. Para protegê-los da dor, a boneca decide contar uma “mentira benéfica”, a fim de sossegar Juquinha em suas curiosidades:

— Juquinha — disse ela voltando-se para o menino — saiba que seus pais se mudaram para um país muito distante e deixaram vocês entregues aos meus cuidados.

— Para onde foram?

Emília demorou na resposta. Estava pensando. Isso de falar a verdade nem sempre dá certo. Muitas vezes a coisa boa é a mentira. [...]

— Seus pais, Juquinha, foram obrigados a mudar-se para a Papolândia.

— Onde é isso?

— É uma terra em toda parte, onde só há papapospos. É a terra dos papapupu-dospos que voam, ou andam pelo chão miando como gato. E sabe o que é papapopo?

— É uma espécie de colo. Antigamente as mães punham os filhinhos no colo; hoje os papapupudospos põem todo mundo no papapopo.

— E é bom lugar esse papapopo?

— Ótimo. Quentinho como cama. Quem adormece nesse colo gosta tanto que não acorda mais.

A explicação deixou Juquinha na mesma, mas o sossegou. Sentia muito que seus pais fossem dormir um sono tão comprido numa terra tão esquisita; mas se era no quente, então bem. A expressão "quentinho como cama" agradou ao menino, que estava nu e com frio. (Lobato, 1997, p. 40).

A fala de Emília não apenas aponta para a representação de uma morte suavizada, mas principalmente para a forma como Lobato decide tratar do tema com as crianças. O trecho é um retrato de um discurso que altera a forma com o autor normalmente se dirige aos pequenos através de suas personagens. Levando em consideração a boneca, são variados os momentos em que ela se expressa de forma direta, sem sentimentalismos e repleta de audácia e criticismo. No entanto, no trecho em questão, a vemos assumir uma postura diferente diante do sofrimento vivenciado por Juquinha e sua irmã. Emília não apenas cria uma história para não ter que dizer “na lata”, como era de seu costume, que os pais dos órfãos haviam falecido, mas há um senso de cuidado e responsabilidade assumido por ela com relação a eles e ao futuro que os aguardava. A partida dos pais é atribuída a uma grande viagem a um país

distante e, por essa razão, era a boneca que ficaria como tutora. Papolândia era o lugar de destino e é nele que as pessoas dormiam até não acordar, numa espécie de colo quentinho e aconchegante.

Apesar de não excluir todos os questionamentos a respeito da partida dos pais, Juquinha sossega porque sabe que eles estão em um lugar seguro e longe do frio, como ele se encontrava. Emília, nesse momento, assume esse papel do adulto que cuida e acalenta simplesmente ao contar uma história. Para Juquinha, era a narrativa o seu Papapopo; seu lugar de calor e aconchego que amenizava minimamente a ausência de quem ele tanto amava. Não apenas esse trecho, mas toda a obra mostra como as personagens crianças vivenciam suas experiências com relação à morte. Emília, ao assumir a figura de responsável, mesmo sendo também uma representação dessa infância; os órfãos, ao sentirem a ausência dos pais, e as demais personagens que vivenciaram os horrores da guerra retratados no texto, nos provando, através da narrativa, que, assim como as personagens da ficção,

as crianças não se esquivam de assuntos cabeludos, inclusive às vezes os enfrentam de forma bem ousada. É bem por isso que tantas dessas narrativas permaneceram conosco pelo resto da vida, graças à riqueza que emprestaram e seguem oferecendo como auxílio diante de encruzilhadas e dificuldades que continuam se interpondo no caminho. (Corso; Corso, 2006, p. 399).

O que mais nos chama a atenção na obra e nos pequenos exemplos dela aqui demonstrados é que Lobato não afastou seus leitores dos conflitos que envolvem o mundo e as pessoas que o compõem. O autor, de diversas maneiras, fez questão de tornar a realidade parte do seu universo fantasioso e, para isso, traçou muitos percursos e trouxe ao conhecimento de seu vasto público a mais variada gama de personagens, que transitavam entre o universo maravilhoso das histórias e da fantasia, e aqueles que eram próprios da vida comum. Obras como a de Lobato e de muitos outros autores contemporâneos a ele e que surgiram posteriormente, conforme pontua Oliveira (2006),

permitem ao ser humano aprender a explorar o inconsciente e os horizontes que são fornecidos pelo imaginário. A autora defende que os contos possuem relevância na formação da personalidade humana, pois nestes há mecanismos que movimentam o raciocínio infantil e a vida de fantasia, dando subsídios para que quando adulto possam lidar com os obstáculos da vida real e assim conviver com as inseguranças e limitações presentes no mundo. (Oliveira, 2006, p. 23)

Os livros de Lobato seguem essa linha não apenas porque suas histórias trazem tramas que envolvem conflitos, mas por serem vivenciadas, na maior parte das vezes, pelas personagens do sítio, cada uma em suas características e contextos. São elas que enfrentam os

desafios, que causam problemas e encontram suas soluções e também que aprendem com cada uma das circunstâncias vivenciadas. No que se refere à morte, às perdas, isso não é diferente, principalmente porque nos livros em que a temática recebe um olhar de destaque, isso é demonstrado de forma direta. Como acontece na obra *Memórias de Emília*.

Nela, as discussões a respeito da morte são mais brandas e filosóficas e também acontecem sob o ponto de vista da boneca Emília e a influência de Visconde, que novamente a acompanha em sua empreitada, agora como escrivão de seu livro. A narrativa se constrói baseada em seu desejo de, mesmo tão nova, produzir uma obra apenas a partir de suas memórias. Embora questionada por todos, justamente pelo fato de ser tão nova para ter muitas memórias, ela decide levar seu plano adiante e não desiste até que ele esteja pronto.

Nesse processo, eles filosofam e discutem sobre a vida e a morte, expressando suas visões de mundo e recordando experiências marcantes que aconteceram não apenas na vida da boneca, mas principalmente aquelas que envolvem seu lar, tais como as aventuras com o anjinho da asa quebrada, que trouxe crianças de vários lugares do mundo até o sítio; as peripécias envolvendo o Popeye e o Capitão Gancho, entre muitos outros momentos que marcaram a sua vida.

No que se refere às discussões em torno da morte, trouxemos como exemplo alguns trechos que definem o pensamento da personagem acerca do tema. A primeira ênfase dada ao assunto aparece logo no início da obra, em uma discussão entre ela e Dona Benta sobre as memórias. A senhora questiona o que Emília, tão nova, pode entender sobre o assunto e a resposta dada é a seguinte:

- Memórias são a história da vida da gente, com tudo o que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte.
- Nesse caso – caçooou Dona Benta –, uma pessoa só pode escrever memórias depois que morre...
- Espere – disse Emília. – O escrevedor de memórias vai escrevendo, até sentir que o dia da morte vem vindo. Então para; deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado.
- E as suas Memórias vão ser assim?
- Não, porque não pretendo morrer. Finjo que morro, só. As últimas palavras têm de ser estas. “E então morri...”, com reticências. Mas é peta. Escrevo isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique mesmo pensando que morro. Será a única mentira das minhas memórias. Tudo mais verdade pura, da dura – ali na batata, como diz Pedrinho. (Lobato, 2009, p. 14).

Percebe-se que, para Emília, as memórias são as histórias da vida de alguém, contadas desde o seu primeiro dia até o último. Dona Benta, em tom provocativo, tenta confundir a menina afirmando que só escreve memórias aquele que já morreu. É nesse momento que

Emília demonstra compreender a morte sob a perspectiva do passar do tempo, uma vez que o “escrevedor” vai anotando aquilo que acontece ao longo de sua trajetória até chegar em um ponto de não mais escrever, pois não lhe resta mais nada além de morrer sossegado.

Ao contrário do que se espera, a boneca afirma, contudo, que com ela esse processo se dará de forma diferente, já que não pretende morrer, mas apenas fingir ter falecido para enganar a Narizinho e a todos os seus amigos. Vejamos que há um tom de brincadeira ao referir-se à própria morte quando Emília afirma que enganará seus leitores a respeito disso, escrevendo em suas memórias que veio a falecer, mas, em lugar disso, se esconderia atrás de um armário para garantir que todos cairiam em suas palavras. Esse lado cômico não apenas traz o humor ao texto, mas também à temática que, pesada em sua natureza, recebe uma nova forma de ser compreendida.

Em outro diálogo, também baseado nas discussões filosóficas de Emília com o Visconde, a boneca compara a vida a um pisca-pisca, para enfatizar como se dá o processo do nascimento até a finitude da matéria: “A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem para de piscar, chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme e acorda, dorme e acorda, até que dorme e não acorda mais. É, portanto, um pisca-pisca.” (Lobato, 2009, p. 18). A comparação com o objeto decorativo, mesmo que simplória, certamente chegaria aos leitores da obra de forma direta e prática, principalmente pela forma como a informação é transmitida. Criar uma ponte entre a vida e um pisca-pisca que traça um percurso até concluir sua missão mostra que viver se dá em todo esse processo, até que cumpramos o propósito e concluamos a missão, assim como tem o pisca-pisca a de iluminar até parar de piscar. A própria boneca reconhece como filosófica sua ideia de mundo, considerando a vida como um “rosário de piscadas”, no qual cada movimento do objeto equivale a um dia na vida de alguém:

Cada pisco é um dia. Pisca e mama; pisca e anda; pisca e brinca; pisca e estuda; pisca e ama; pisca e cria filhos; pisca e geme os reumatismos; por fim pisca pela última vez e morre.

– E depois que morre? – perguntou o Visconde.

– Depois que morre vira hipótese. É ou não é?

O Visconde teve de concordar que era. (Lobato, 2009, p.19).

Essa trajetória é finalizada quando a pessoa “pisca pela última vez” e termina seu trabalho. Depois da morte, restam as hipóteses. A fala da boneca sobre essas hipóteses nos faz perceber as incógnitas que existem em torno do assunto, uma vez que as incertezas durante a morte e a vida após dela existem desde os primórdios da humanidade e, certamente, se perpetuarão por muito tempo. Ao ter contato com uma obra como essa, que leva as crianças a refletirem sobre o fim da vida e os processos dela como um todo, não podemos negar que

haverá um desenvolvimento de sua fruição enquanto leitores, da capacidade reflexiva e, principalmente, imaginativa, objetivos que a maior parte dos escritos de Lobato possuía. Para D'Angelo (1984, p. 14),

com Lobato os pequenos leitores adquirem consciência crítica e conhecimento de inúmeros problemas concretos do país e da humanidade em geral. Ele desmistifica a moral tradicional e prega a verdade individual. Instaure, portanto, a liberdade. Sem coleiras, pensando por si mesma, a criança vê, num mundo onde não há limites entre realidade e fantasia, que ela pode ser agente de transformação.

Os seus livros não apenas foram pensados para os pequenos leitores, mas fizeram surgir um universo somente delas, constituindo uma rica fonte de elementos maravilhosos na qual cada personagem, reais ou sobrenaturais, os objetos falantes, as viagens dão um novo olhar à produção literária destinada a esse público. É importante mencionar, contudo, que não apenas Lobato trouxe a realidade, a ficção e a infância para essa literatura, uma vez que outros autores contemporâneos a ele também sobressaíram-se no universo de obras para crianças e, juntamente com Lobato, participaram dessas mudanças sofridas por essa literatura. Dentre eles podemos destacar Viriato Corrêa, com a obra *Cazuza* (1938), que traz em seu enredo também essa junção entre a realidade e a fantasia através da temática da morte, das discussões em torno das mudanças sociais e de como elas afetavam a vida das personagens; Gaciliano Ramos, com *A terra dos meninos pelados* (1939) e *Histórias de Alexandre* (1944); e, por fim, Érico Veríssimo com uma quantidade significativa de obras, das quais destacamos: *As aventuras do avião vermelho* (1936), *Os três porquinhos pobres* (1936), *Rosamaria no castelo encantado* (1936), entre outras.

Dos livros citados, vale destacar *Cazuza* (1938), justamente pela presença emblemática da morte em sua construção e na forma como ela afeta a vida das personagens. *Cazuza* é um romance destinado a crianças que traz em sua construção as memórias de infância de um menino e sua história de vida em seu povoado natal e contém não apenas relatos de suas experiências de vida, mas também reflexões acerca da situação de pobreza pela qual muitos passavam. Além disso, apresenta a maneira como as pessoas da época encaravam a experiência de morte, isto porque, durante a construção da trama, uma das personagens vem a falecer e é essa situação que traz as representações do morrer na época em que o texto foi lançado. A primeira comprovação dessa afirmação se dá no trecho a seguir:

No lugarejo em que eu nasci, dava-se uma singularidade que eu não sei se ocorria em outra parte do mundo: o dia mais alegre era aquele em que morria uma pessoa. Explica-se. No povoado, quando alguém estava para morrer, mandava-se avisar à gente da redondeza. E, logo que o doente fechava os

olhos, a sua casa se enchia. Vinham não só os vizinhos ali de perto, como os de cinco, sete e mesmo dez léguas distante. (Corrêa, 2011, p.34).

Cazuza e as pessoas do povoado onde ele morava não enxergavam a morte como um acontecimento triste, justamente porque havia essa ideia de alegria associada ao falecimento de alguém. Era na reunião entre os vizinhos que o corpo morto era velado e, para esse momento, vinham pessoas de todos os lados, não apenas para prestigiar, mas para conversar, reencontrar-se depois de muito tempo e rever parentes antigos. Havia um sentimento de liberdade que envolvia, sem medos ou receios. Esse fato foi (e ainda é em algumas comunidades do interior do Nordeste, por exemplo) bastante comum, principalmente nas de zona rural. É no velório que as pessoas aproveitam a oportunidade para estar em família, entre amigos e conhecidos próximos àquele que faleceu. Além disso, a obra destaca a postura assumida pelas crianças diante da morte de alguém e esse ponto também é bastante característico para o universo infantil, que enxerga ou vivencia o morrer de forma diferente dos adultos:

A morte parecia-nos um bem que Deus mandava às crianças da terra para que elas brincassem em liberdade. Quando o enterro saía e a meninada de fora partia com os pais, as nossas almas ficavam mais tristes do que as casas em que o luto havia o enterro. Para nós, que nada sabíamos da morte, nada mais tinha havido do que um maravilhoso dia de brinquedo, que terminava inesperadamente (Corrêa, 2011, p.36).

Não apenas o protagonista, mas as demais personagens crianças da obra, compreendiam a morte não como a finitude da vida, mas apenas como um dia abençoado por Deus e no qual todas poderiam brincar de forma livre e desimpedida. Havia uma inocência própria da idade e também do contexto em que eles estavam inseridos. Essa forma de compreender o morrer como algo bom e divertido fazia com que eles desejassem um outro dia em que alguém falecesse, justamente para que tivessem outros momentos de liberdade:

E as nossas cabecinhas inconscientes punham-se então a fazer cálculos, desejando outro dia como aquele. Quando haveria de novo tanta criança, tanta alegria e tanta liberdade? Quando morreria outra criatura? Para nosso entendimento aquilo era uma fortuna. Nós, que nada sabíamos da vida, só víamos na morte motivo de brinquedo” (Corrêa, 2011, p.36).

Essa situação é alterada, contudo, quando as mesmas crianças que amavam o fato de brincar no dia do velório de alguém vivenciam a morte de modo muito aproximado, no momento em que um de seus colegas falece de forma inesperada e precoce. A vivência dessa situação transforma a perspectiva da morte porque os aproxima de uma outra realidade, na

qual a partida está atrelada à tristeza e ao sofrimento, conforme podemos ver no trecho que traz o indício de que algo ruim estava para acontecer com um dos garotos da turma:

um dia, quando brincávamos a cabra-cega, o Pinguinho, ao amarrar a venda nos olhos de Rosa, sentiu uma dor no peito, uma sufocação e quis gritar. Mas, em vez de grito, o que lhe saiu da boca foi uma golfada de sangue” (Corrêa, 2011, p.36).

Ao prenunciarem que o amigo não estava bem de saúde, aqueles meninos que se portavam de forma diferente diante de um acontecimento trágico, assumem uma nova postura; agora de cuidado e atenção para com o amigo que estava prestes a falecer: “Não lhe saíamos de perto. Quando podíamos enganar a vigilância de nossos pais, íamos para junto dele, consolar-lhe os sofrimentos” (Corrêa, 2011, p.36). Não mais há menção à alegria associada ao dia da morte. Apesar do fato de ainda não terem a experimentado, eles sabiam que algo estava diferente do habitual, que um de seus amigos precisava de atenção, de cuidados e que todos precisam ser suporte para ele. Até que o momento de sua partida se efetiva e isso gera nas crianças a compreensão real do que era o morrer:

Numa manhã, linda manhã em que as andorinhas brincavam no céu como garotinhos travessos, ele morreu. Ficamos todos em derredor do cadáver, sossegadinhos, tristes, silenciosos. Quando queríamos falar uns com os outros, era baixinho, aos cochichos, como se temêssemos perturbar a majestade da dor que nos afligia. Tínhamos, pela primeira vez, compreendido a morte. Era a primeira vez que ela nos tocava de perto. E, dali por diante, quando alguém morria no povoado, nunca mais enchemos de alaridos os terreiros e os quintais. Nunca mais fizemos de um dia de luto um dia de festa. Dali por diante, a morte ficou sendo para nós uma coisa séria, muito séria e muito triste (Corrêa, 2011, p.36-37).

A morte de Pinguinho causou uma transformação na forma como as crianças do povoado compreendiam o fim da vida. O que antes era festa passou a ser silêncio; o que era brincadeira transformou-se em quietude; e o que era algazarra de liberdade transformou-se em algo sério e particularmente triste. Foi a morte de um garoto, e não as explicações e conceitos formulados pelos adultos, que fez com que Cazuzza e seus amigos entendessem a brevidade e que fossem tocados por isso. Mesmo sendo pequenos, eles sabiam que havia uma dor que os afligia e que ela mudaria a forma como eles passariam a enxergar a própria vida.

Cada uma dessas obras traz um pouco dessas transformações que a presença da morte é capaz de causar na vida das personagens dessas e de muitas outras histórias que também abordam a temática. Ao longo do que foi exposto até então, pudemos perceber que todas essas narrativas, bem como a literatura infantil de modo geral, são ferramentas relevantes para o desenvolvimento da infância, uma vez que cada uma dessas histórias traz consigo elementos da subjetividade do leitor e das próprias personagens que contribuem para que os leitores

possam, através do espelhamento com aqueles que vivenciam as histórias, resolver suas angústias, tirar suas dúvidas e sanar suas curiosidades.

Além disso, é preciso destacar que todo esse processo se deu de forma gradativa, conforme foi visto ao longo de todas as discussões aqui propostas, tanto no que se refere ao surgimento da literatura infantil brasileira como um todo, principalmente no que diz respeito à presença da morte nesses textos. Para cada período da história da literatura infantil, a temática assumiu uma faceta diferente e isso foi fundamental não apenas para sua discussão, mas também para corroborar o fato de que os autores brasileiros de textos infantis, desde os primórdios dessa literatura, têm trabalhado a temática, cada um com suas particularidades.

Essas discussões, ao longo do tempo e depois de consolidadas, continuam a ser feitas e a nos mostrar a importância de se discutir um tema que tem estado presente na história da humanidade. Da mesma forma que no século XIX e XX, enquanto a literatura infantil brasileira ainda tomava forma, a morte foi tema para tantas obras, como as que citamos no presente tópico, nos anos posteriores isso se tornou ainda mais enfático, o que demonstra que nossos livros e autores têm se preocupado em aproximar as crianças de seus próprios conflitos e dilemas, a fim de torná-las capazes de vencê-los. O tópico a seguir nos mostrará um pouco mais como isso aconteceu em uma época em que tratar de assuntos tabus, tais como a morte, era algo essencial a esta literatura tão frutífera que é a infantil.

2.2 O “boom literário” a partir da década de 1970: temas e autores

O tópico anterior trouxe um apanhado geral sobre como a literatura infantil surgiu no Brasil e como passou por alguns processos importantes de mudanças que a consolidaram, modificaram e enraizaram nesse universo literário tão povoado de autores, de relações políticas, históricas e sociais que a influenciaram sobremaneira no passar dos anos. Cada nome mencionado, bem como cada fato marcante nesse processo, nos fez perceber como o texto literário destinado ao público infantil passou e continuará a passar por grandes transformações, sejam essas em seus objetivos, temas, autores e nos muitos contextos em que ele está inserido e que influenciam sobremaneira a sua construção de modo geral. Não podemos negar, entretanto, que foram essas mudanças sofridas ao longo dos anos que nos fizeram chegar ao que temos hoje em termos de produção literária para a infância, principalmente porque não há como dissociar o que se conquistou no presente sem estabelecer ligações diretas com o passado.

Nessa perspectiva histórica, entramos neste tópico num outro contexto de produção, ainda mais revolucionário que o que já foi pontuado até aqui, não apenas pelo período histórico no qual situamos as presentes considerações, mas principalmente pela postura assumida pelos novos autores, que, rompendo com os paradigmas de uma época em que o Brasil vivia uma fase política bastante turbulenta, decidiram utilizar a literatura como um caminho possível para a crítica e para a discussão de temas não convencionais ao universo da criança. Sobre isso, Cunha (2014) destaca que

em tempos de repressão era difícil falar da realidade, mas por isso mesmo, mais do que em outro momento, era preciso fazê-lo. Para driblar a censura naquele período de maior autoritarismo no panorama político e social brasileiro, e realizar uma literatura de denúncia, o escritor jogava com as metáforas e com as ambiguidades. Justamente por relacionarem intimamente com o campo do simbólico, souberam, fundindo o real e a fantasia, arquitetar e desenvolver, com certa liberdade, um espaço próprio para veicular suas propostas. (Cunha, 2014, p. 85).

Era na literatura em que os autores encontravam uma forma de dizer aquilo que não deveria ser expressado ou de fazer os pequenos leitores refletirem sobre todos esses problemas e muitos outros temas e discussões através das tramas vivenciadas pelas personagens. As tantas simbologias que os textos carregam eram uma forte maneira de escape diante da censura, justamente pelo fato de que essa intensa repressão vivenciada no período possibilitou o surgimento de um ambiente comum para a contestação política, para a denúncia dos problemas sociais vivenciados na época e que acabaram desembocando nas expressões culturais do período.

Com todas essas mudanças político-sociais, não há como negar que os anos 1970 trouxeram consigo uma série de avanços no que diz respeito à forma de escrever para crianças no Brasil. Havia, porém, um mercado consumidor que se expandia progressivamente e que contribuía para que houvesse ainda mais olhos voltados a essas produções infantis. Se existia um público pronto a usufruir de novas obras, era preciso disponibilizar material para que isso fosse possível. O que não se pode negar, entretanto, é que em meio a tantas obras e autores que surgiam no período, não havia tanta preocupação quanto à qualidade naquilo que era produzido, uma vez que, embora a obra tivesse o título de literatura para crianças, nem todas cumpriam de fato com o que se esperava para essa literatura, em suas marcas, na literariedade, espírito criativo, questionador, no projeto gráfico, entre muitos outros fatores. Acerca das mudanças ocorridas nesse período, Cunha (2014) pontua:

Respondendo às crescentes exigências do mercado consumidor em expansão, reflexo da industrialização e da urbanização incentivadas pelo processo de modernização da sociedade brasileira, as décadas entre 1940 e

1960 caracterizaram-se pela profissionalização e pela especialização de escritores e editoras em literatura para a infância, que resultou em uma produção de livros em série, principalmente em relação à narrativa, pois a poesia não teve muitos seguidores. Esse cenário moldou-se em razão de avanços no ramo editorial e da necessária regularidade de lançamento de novos títulos (independente da qualidade que apresentassem!) para a manutenção de leitores fiéis. (Cunha, 2014, p. 87).

O mercado, já consolidado e que se servia, na maior parte das vezes, de obras que apenas adaptavam clássicos infantis, passou a contar com a participação de novos autores. Também inspirados pela vasta produção de Monteiro Lobato, esses novos nomes incorporaram mitos e referências ligadas ao nosso cotidiano e suas passagens, unindo a fantasia à realidade tipicamente brasileira que se desdobrava em frente aos leitores sem precisarem recorrer a símbolos e temas que já vinham sendo trazidos nas obras até então ou ao instinto pedagógico que tinha sido atribuído aos textos literários durante tanto tempo. Havia uma novidade aparente, uma nova construção de temas e títulos, embora alguns deles ainda estivessem presos a esse caráter de modelo do ensino. Não podemos afirmar que, em todos os livros que foram produzidos, não houve algum que seguiu com os ideais moralizadores, mas podemos perceber que a maior parte daqueles que surgiram no período foi contra esse objetivo, transformando essa função atribuída à literatura, bem como afirma Perroti (1986):

Pela primeira vez, nossa produção literária destinada a crianças e jovens mostrava um conjunto de textos que se articulavam segundo princípios estranhos ao padrão pragmático dominante. De um modo ou de outro, esses autores sentiram necessidade de recorrer a um modelo discursivo diferente, já que isto era básico para a condição que reivindicavam: a de artistas e não de moralistas. Surgem, assim, propostas novas, utilizando recursos expressivos até então específicos do domínio da literatura feita para adultos, o que altera a posição dos elementos envolvidos na e pela narrativa. O resultado é um quadro literário vivo e rico que, se não consegue eliminar do campo o utilitarismo, consegue fazer-lhe frente, reduzindo-lhe o espaço e colocando-o em crise. (Perroti, 1986, p. 12).

Essa crise gerada pelo confronto com a realidade das obras literárias que estavam sendo feitas até então traz um confronto positivo entre o mercado, os leitores e os autores, uma vez que é na crise que as novas produções passam a ser construídas em suas diferentes abordagens, assumido novas funções, inclusive diante do texto adulto, que também permanecia sendo produzido. Essa forma de modificar a abordagem dada ao texto infantil em comparação aos direcionados aos adultos não a colocava em patamar de igualdade com essa literatura, mas trazia às obras destinadas ao público infantil uma maneira mais livre, criativa e provocativa de construir o texto literário, de forma a atrair o olhar da criança não porque a

instruía através de normas de conduta que garantiriam seu bom comportamento, mas porque a levaria à reflexão, à construção de seu imaginário e de seu aprendizado por meio da discussão de temas relevantes, da voz dada aos sentimentos e às crises e de seu caráter imaginativo e criativo.

O autor ainda destaca que, nesse período de crise entre a literatura puramente utilitária e atrelada ao ensino e aquela que favorecia o deleite, a reflexão e a crítica, surge na literatura brasileira escritores conscientes do papel social que seus livros seriam capazes de exercer. Eles “reclamam a condição de artistas e desejam que suas obras sejam compreendidas enquanto objeto estético, abandonando, assim, o papel de moralistas ou “pedagogos”, que até então fora reservado a quem escrevesse para a faixa etária infanto-juvenil.” (Perroti, 1986, p. 11-12). Como decorrência desse fato, eles assumem um compromisso efetivo com a Arte e não com a Pedagogia, como vinha sendo feito até então, e o resultado disso é que suas produções foram sofrendo as alterações necessárias para se adequarem a essa nova realidade de mudanças.

É importante dizer que, embora os anos 70 tenham sido considerados o marco para esse *boom* no universo literário, foi nos anos 1980 que isso se fincou de fato, principalmente porque antes disso a literatura ainda estava passando pelo processo de adaptação ao pós-Ditadura Militar e pelas inúmeras mudanças sociais, culturais e políticas que se sucederam após esse período, abrindo espaço, também, para essas modificações que trariam grandes avanços ao universo da escrita destinada ao público infantil. Todas essas alterações, fossem elas no âmbito, da economia, da educação, dos avanços trazidos pela televisão e audiovisuais, que alteravam a relação entre o homem e o mundo ao seu redor, acabaram influenciando também o setor das artes onde estava inserida a literatura, a música, o teatro e afins, que incitavam a população a expressar seu ponto de vista diante do grande quadro de repressão que se fazia visível.

Alguns estudiosos da área, entretanto, contestam essa data considerada como a “explosão” da literatura infantil brasileira afirmando que isso não aconteceu como fruto do acaso. Os escritos desse período não surgiram do nada, mas foram amadurecendo de forma gradativa ao longo de toda a década de 70 e como fruto de tudo o que já tinha sido vivido antes. É inegável que muitos dos autores que despontaram nesse período tenham sido leitores assíduos de Lobato, por exemplo, e foram consolidando, à medida que amadureciam, sua prática de escrita, principalmente no que diz respeito à capacidade de não distanciar o universo da fantasia do mundo real.

É preciso recordar também que antes disso, a literatura infantil assumia uma postura inexpressiva devido à falta de originalidade de suas obras, do predomínio do moralismo e também do conservadorismo que pairava em solo nacional. Além desse fato, até antes desse período, era Monteiro Lobato que ainda ocupava lugar de destaque nas casas e escolas do Brasil, no entanto, essa realidade vai sofrendo alterações e atraindo uma grande diversidade de produções bibliográficas quando, a partir da implementação da Lei de Diretrizes e Bases, em 1971, passou a ser obrigada a adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de primeiro grau. Segundo destaca Coelho (1985), os objetivos principais da Lei perpassavam a democratização do ensino, que partia do pressuposto de que a educação era um direito de todos e, por assim ser, era obrigação do Governo garanti-la principalmente às crianças.

Por volta dos anos 1960 e 1970, os baixos níveis de leitura eram algo que preocupava o sistema educacional do país. Por essa razão, partiu do Estado a necessidade de investir em material destinado ao ambiente escolar a fim de possibilitar que esses índices pudessem aumentar. Nesse processo, surgem também, segundo pontuam Lajolo e Zilberman (1985, p. 123), instituições e programas voltados para o fomento da leitura e da discussão no âmbito da literatura infantil, tais como a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968); a Fundação do livro escolas (1966); O centro de Estudos da Literatura Infantil e Juvenil (1973), além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (1979).

É válido mencionar, entretanto, que nesse processo surge um problema que até então ainda vem sendo discutido por muitos estudiosos da área: o fato de que a leitura, nesse período, foi considerada como apoio para as múltiplas atividades a serem realizadas pelos alunos em seu processo de aprendizagem; o que não parece ser algo ruim. No entanto, é também aí que o texto literário passa a servir como o ponto de partida para os estudos gramaticais; ou seja, o conhecido uso do texto como pretexto para o estudo da língua. Com isso, é alterado o ensino tradicional, que passa a ser eminentemente teórico e que tem como ideal a ser alcançado: levar o aluno ao domínio da leitura; enriquecer seu vocabulário e suas experiências nesse processo e desenvolver habilidades de compreensão a partir do texto literário. Tudo isso só suscita uma crescente demanda de livros literários que avança de fato nos anos 70 (Coelho, 1985).

Toda essa mobilização do Estado partiu do investimento nessa literatura por meio da inovação em seus veículos de comunicação e do aumento do número e do ritmo de lançamento de novas obras no mercado editorial da época. Além disso, dentro do contexto da sala de aula, foram lançadas novas formas de compreensão dos livros, que visavam a estimular o aprendizado por parte dos leitores, que ainda não estavam acostumados às

inovações; tais como através das instruções didáticas por meio de fichas de leituras, de roteiros para a compreensão do texto, questionários, entre outras estratégias (Lajolo; Zilberman, 1985). Acerca desses avanços, as autoras destacam que

os anos 60 e 70 assistem à implantação de uma nova etapa da sociedade brasileira em direção a um modelo capitalista mais avançado, o que implica uma inversão maior de capitais na produção cultural, bem como o aprimoramento de instituições às quais compete a execução da política cultural do estado. Imersa em tal contexto que favorece um modo industrial de produção de cultura, a literatura infantil, na fragilidade de sua recente e irregular tradição, tem traços tanto da manutenção de velhas tendências, quanto de um esforço renovador. (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 160).

E essa renovação não resultou em nada menos que no desenvolvimento de uma indústria comercial que tinha como base a literatura infantil. Passaram a surgir, então, livrarias pensadas para esse público específico que atraíram não apenas a atenção das crianças, mas também e, principalmente, de novos escritores e artistas gráficos (sem falar nos autores já consagrados que aproveitaram as novas oportunidades advindas do novo mercado e se inseriram na literatura infantil, tais como Vinícius de Moraes, Mário Quintana, Cecília Meireles e Clarice Lispector).

É válido mencionar que todas essas mudanças estão inseridas num contexto social, político e econômico que torna viável o avanço dessas publicações. O Brasil vivia um período de ascensão capitalista que abria espaço para as inovações e, se levarmos em conta a produção que se tinha até então, principalmente a partir das obras de Lobato, a literatura infantil já carregava consigo marcas revolucionárias e se adaptaria bem à nova e moderna realidade que se instaurava. Não podemos negar, entretanto, a influência que Lobato exerceu para esses novos autores, que ainda se inspiravam em algumas de suas personagens para a criação de suas obras, mesmo que de forma inversa.

Isso é constatado quando percebemos que a tendência contestadora, que também estava presente na obra de Lobato, se manifesta de forma clara e evidente na ficção moderna, que dá destaque aos temas urbanos e atrai os olhares ao Brasil da atualidade, bem como aos seus impasses e crises. Esses novos autores seguiram por outros caminhos, que não os da literatura moralista, e adotaram diferentes formas de narrar, abordaram novos temas abandonando a tradição didática que perpassavam as produções da época propondo uma contestação dessas realidades e levando os pequenos leitores à reflexão e à crítica. Engajados, os textos literários destinados ao público infantil não apenas resgataram o real através do pensamento crítico e da inventividade, mas valeram-se também de uma linguagem simples e direta capaz de criar relações entre o conteúdo e a forma das obras feitas até então.

Essa nova forma de refletir sobre o mundo que rodeava os pequenos leitores parte, principalmente, dos temas que serviam como base para a construção das obras. Os conflitos próprios do universo infantil agora poderiam ser melhor discutidos, haveria espaço para a valorização da infância em suas particularidades através dos variados gêneros, cada um desses textos trazendo consigo uma forma de representar a realidade ou de criar a sua própria. Nesse contexto, podemos citar autores como Lúcia Amaral; Odette de Barros Mott; da qual falaremos mais a diante; Maria Heloisa Penteado; Ana Maria Machado, Fernanda Lopes de Almeida, Lygia Bojunga; Ruth Rocha; Moacir C. Lopes; Sérgio Caparelli; Ziraldo; Wander Pirolli, Leny Werneck; Lúcia Minners; Ângela Lago; Eva Furnari; Marina Colasanti; Ricardo Azevedo, Sylvia Orthoff; Paula Saldanha; Libério Nevez, entre muitos outros que se consagraram nesse território.

Dentro dessa variedade de autores, narrativas e temas, certamente estão inseridas as histórias que envolvem a temática da morte, nosso objeto de pesquisa e alvo das discussões também nesse tópico. Embora falemos dos autores de modo geral, das obras que mais fizeram sucesso na época, precisamos enfatizar como esse tema ocupou lugares de destaque nessa época em que se passou a se falar com mais veemência sobre os assuntos considerados tabus para o público infantil. Certamente, as obras que tratam da morte podem utilizar o tema como base para a construção do seu enredo ou simplesmente citá-lo de forma não superficial, mas também não tão aprofundada, perpassando por ela, por exemplo, como veremos na apresentação de algumas obras a seguir.

É relevante considerar que dentro dessa realidade de inovação que a literatura infantil passou a vivenciar, muitos autores e obras se inserem, das quais listaremos algumas a título de contextualização, uma vez que nosso objetivo com o tópico não é repetir a cronologia ou a bibliografia dos autores que marcaram essas épocas, mas selecionar, dentre esses nomes, aqueles que, em seus livros, trataram da temática da morte e trouxeram à tona a discussão de um tema que se fincaria gradativamente na literatura para crianças, como veremos mais adiante. Utilizaremos como base para a listagem de alguns desses nomes a obra *Literatura Infantil Brasileira: Histórias & Histórias*, escrito por Lajolo e Zilberman em 1985. Segundo as autoras, quem deu o pontapé inicial para a literatura infantil no Brasil foi Isa Silveira Leal, com *Glorinha* (1958); *Glorinha e o mar*, em 1962; *Glorinha Bandeirante*, em 1964, período auge da ditadura militar em nosso país; *Glorinha e a quermesse*, em 1965; e *Glorinha radioamadora*, em 1970, quando os novos autores começavam a despontar de forma ainda mais recorrente.

Logo após o lançamento desses títulos, que tinham como plano de fundo um cenário de um Brasil mais urbano, surge *Justino, o retirante*, de Odette de Barros Mott (1970), que não apenas aponta as crises e os problemas da sociedade da época, mas também traz em seu enredo o tema da morte como pontapé para a mudança de vida do protagonista da história. Segundo Lajolo e Zilberman (1985, p. 160), é apenas com a obra *Justino, o retirante* (1970), que a “literatura infantil brasileira passa a apontar crises e problemas da sociedade contemporânea. A partir dessa produção, a tematização da pobreza, da miséria, da injustiça, da marginalização, do autoritarismo e do preconceito torna-se irreversível e progressivamente mais amarga”. O livro acaba sendo um estímulo para essa nova onda de textos que discutiriam temas que traziam às claras não somente os conflitos vividos pelo homem, mas principalmente pela própria sociedade e suas complexidades inerentes. A obra em questão passeia entre o público infantil e juvenil, não se prendendo a apenas um deles justamente porque na época havia essa flutuação entre o que era lido pelas crianças e adolescentes por volta da década de 1970.

Optamos por trazer alguns trechos dele justamente porque, nessas discussões propostas, está, e em um plano bastante relevante, a temática da morte, como um acontecimento não apenas marcante para a personagem, mas principalmente para as situações que se sucederam em sua vida a partir do falecimento dos pais. Segundo Coelho (2000, p. 156), a narrativa enquadra-se no *hall* de “obras atentas à realidade social e cuja matéria literária é orientada ou filtrada por uma perspectiva político-econômico-social.”. Dessa maneira, o texto acaba sendo um testemunho concreto do cotidiano e registra como a personagem é capaz de adaptar-se ao mundo adulto e aos sofrimentos provenientes dele.

Além disso, outra característica marcante desse tipo de obra é o fato de que fornece aos leitores informações sobre costumes, tradições, conscientizando-os sobre os problemas sociais e humanos que assolaram o Brasil e a vida das pessoas que aqui estavam durante os períodos de crise. A partir do momento em que abordam situações limite, essas narrativas também acabam contribuindo para que os leitores possam enfrentar os seus problemas reais do cotidiano, tais como a fome, a miséria e, também, a morte.

Odette de Barros Mott nasceu no município de Igarapava em São Paulo, no ano de 1913 e foi uma importante escritora brasileira de ficção juvenil e infantojuvenil. No ano de 1949, seu primeiro livro destinado às crianças foi produzido e, ao longo dos anos de sucesso, acabou recebendo o reconhecimento devido através de variados prêmios, como o Monteiro Lobato, a menção honrosa do Prêmio Internacional Hans Christian Andersen, Prêmio de Literatura Infanto-juvenil entre alguns outros.

Ao escrever o livro que aqui destacamos, a autora documentou a crise social que o Brasil vivenciava através da história de um menino de apenas doze anos que, ao perder os pais, escolhe largar a terra em que vivia logo que ela foi pedida pelo patrão. Esse retrato do êxodo foi bastante comum na realidade brasileira e acabou parando na literatura infantil, conforme pontuam as autoras ao afirmarem que “até os anos 50, o elogio do Brasil rural marcava nitidamente a maioria das histórias destinadas à infância. A década seguinte mostra a contrapartida: a emergência do Brasil urbano.” (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 137).

A narrativa começa com a descrição do dia em que Justino decide ir embora de sua casa. A pobreza que se faz presente é vista não apenas na descrição do local em que o garoto vive, mas também no pouco que come. Naquela manhã apenas um gole de café e um pedaço de rapadura foram comidos por ele e seu cachorro Pitó. O processo de partida enfrentado pelo menino apresenta alguns dilemas, principalmente porque a morte dos pais foi a perda mais efetiva que ele sofrera; no entanto não era a única. Além de estar se desfazendo do que havia restado de sua infância para encarar o mundo adulto sozinho à beira da estrada, com alguns trapos de panos e quase nenhuma comida, Justino já tinha perdido sua palhoça, um único resquício de lar que lhe restava. No entanto, mesmo sabendo que aquele lugar já não lhe ofereceria mais nada, ele ainda sente falta das lembranças que, de uma forma ou de outra o prendiam ali:

Ele nasceu ali, naquela palhoça, cresceu brincando no terreiro com o Pitó, trepando no cajueiro carregado, ouvindo a mãe socar no pilão punhados de milho, vendo o pai chegar da roça, molambento, sujo, magro como a carne-seca em cima do borralho. Doze anos vivera ali, vendo o sol esturricar a terra, as planas secarem e morrerem, os animais se deitarem para não mais se levantar. Doze anos, toda a sua vida... (Mott, 1970, p. 8).

As cenas de morte já eram comuns aos olhos de Justino e certamente das outras crianças que viveram realidades semelhantes, mas que não foram parar nas páginas dos livros. As plantas morriam, os animais também, devido à intensa seca pela qual passava o Nordeste. O sofrimento era algo presente no cotidiano e agora assumia uma proporção um tanto maior, porque a visita da morte não chegou apenas para o que estava do lado de fora da palhoça, mas estava dentro dela e se repetiu em um curto espaço de tempo, uma vez que primeiro veio a falecer o seu pai e em quinze dias, sua mãe:

Agora que o pai e a mãe haviam morrido, com um intervalo de quinze dias, o primeiro mordido por cobra e, logo depois, a mãe, de tristeza e fraqueza, Justino resolvera partir. Nos primeiros dias, depois do enterro do pai, o patrão, dono das terras, chegara-se à porta do casebre e, de cima mesmo da montaria, gritara. (Mott, 1970, p. 8).

A descrição efetiva da morte acontece nessa cena, quando o narrador enfatiza que o pai do menino acabou falecendo pela picada de um animal e a mãe de tristeza e fraqueza. Embora não nos prendamos a uma análise completa, uma vez que nosso objetivo é apenas apresentar algumas obras que, tratando da temática da obra, tiveram destaque no período demarcado no tópico em questão, é válido percebemos os detalhes que essa voz narrativa nos oferece sobre a situação do menino, que não foi poupado do sofrimento; assim como também não o foi o leitor, que é exposto às descrições das cenas de morte. Justino viu sua mãe morrer aos poucos, em um pequeno quarto de dormir. Desde que seu pai falecera, era lá que ela definhava dia após dia e era essa a cena que se desdobrava aos olhos do protagonista.

O próprio narrador enfatiza que a vida do garoto sempre fora triste e que agora, não diferentemente do que houvera sido, tudo se repetia: “Justino recorda que nem fora preciso fazer a mudança; na mesma tarde, a mãe falecera, num acesso mais forte, que quase lhe arrancara o peito. Tudo muito triste. Triste como sua vida.” (Mott, 1970, p. 11). Uma infância marcada pela seca, pelo amadurecimento precoce proveniente, também, da morte dos pais, a expulsão de sua própria palhoça foram os estímulos necessários para que o menino de apenas doze anos decidisse partir, sem avisar, para uma vida fora do campo, como muitos o fizeram durante os períodos de crise no Brasil:

Justino entra na choça e para em frente à camarinha da mãe. Então seus olhos se enchem de água, que lhe escorre pelo peito magro. Através das lágrimas vê o oratório, onde a mãe o fazia rezar. Queimado, preto pela fumaça, era o tesouro de sua mãe, que o herdara da avó. Abre-o e de lá tira uma pequena imagem de Nossa Senhora da Conceição. Coloca-a na trouxa, toma do papagaio e, quase correndo, deixa a choça. (Mott, 1970, p. 12).

Todas as descrições apresentadas explicitam o sofrimento pelo qual passava o garoto em sua solidão. A morte e a pobreza o atingiram sobremaneira e agora ele precisava enfrentar o mundo sozinho e descobrir, ao longo do percurso, aqueles que lhe estenderiam a mão ou lhe dariam as costas. Toda a obra, que também traz algumas ligações com a literatura lobatiana, na forma de unir o universo da criança ao da ficção, acaba manifestando uma tendência “contestadora que, comprometida com a representação realista do contexto social, guia-se pelos impasses e crises do Brasil urbano da época delineando uma ficção infantil renovadora, que traz marcas de um texto que se quer libertador” (Cunha, 2014, p. 85); através de uma personagem que também buscava esse ideal de liberdade, longe da fome, da seca e da miséria em direção à cidade grande e a tudo aquilo que ela poderia oferecer. A trajetória da obra segue seu fluxo, o qual não será demonstrado e analisado aqui por motivos já explicitados, e

as intempéries ao longo de sua vida continuam acontecendo também na cidade, agora de forma diferente.

Logo após a obra mencionada, muitas outras continuaram a surgir e se consagrar na literatura infantil brasileira elencando discussões sobre variados temas e gêneros, sendo os narrativos os principais deles, uma vez que na poesia o número de autores que acabaram se consagrando no período não foi muito significativo. Podemos destacar alguns nomes que precederam a década de 1970 e permaneceram nela perpetuando suas produções, como Sidônio Muralha e Cecília Meireles, com a emblemática obra *Ou isto ou aquilo*, um grande clássico da poesia infantil; e também aqueles que, dentro dos anos 70, se consolidaram como poetas fundamentais à história da literatura infantil brasileira, como Vinícius de Moraes, com *A arca de Noé* (1971), e Mário Quintana, com as obras *Pé de pilão*, lançada em 1975, e *Lili inventa o mundo*, de 1983.

É válido enfatizar que logo no início da década ainda havia uma grande influência dos clássicos europeus que fizeram parte do arsenal destinado à infância durante muito tempo (e continuam a fazer atualmente). Como a presença dessas obras ainda era bastante recorrente, muitos dos novos autores acabaram utilizando como norte para suas produções as narrativas maravilhosas; no entanto, diferentemente do que se esperava para esses textos, nos quais a fantasia se sobressaía sobre a realidade, agora era esta que ocupava lugar de destaque, gerando mais possibilidades de leitura e aproximação com o público destinatário.

Soprinho (1971) e *A fada que tinha ideias* (1975), de Fernanda Lopes de Almeida, foram exemplos clássicos disso. Além dessas obras podemos citar *O rei quase tudo*, lançada em 1974 por Eliandro França; *O reizinho mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980), de Ruth Rocha; *História meio ao contrário* (1978), de Ana Maria Machado; *Onde tem bruxa tem fada* (1979), da autoria de Bartolomeu Campos Queirós; a emblemática obra *Uma ideia toda azul* (1979) e *Doze reis e a moça no labirinto de vento* (1982), ambas de Marina Colasanti; e *O fantástico mistério de feiurinha* (1986), de Pedro Bandeira, são importantes exemplos da junção entre o universo dos contos de fadas, a realidade e a fantasia foram capazes de se unirem para chegar às crianças não apenas pelo apelo ao imaginário, mas principalmente em como esse imaginário pode estar ligado ao mundo que nos cerca.

No que diz respeito à temática da morte nessas obras, vale destacar o conto “O espinho de marfim” extraído de *Uma ideia toda azul* (1979). Apesar de reconhecermos que a obra de Colassanti transita pelo universo dos simbolismos, enxergamos como uma leitura possível a presença da morta na referida narrativa. Percebemos como a finitude foi atrelada ao amor e à dor da perda na história de uma princesa que, recebendo a visita diária de um unicórnio em

seu jardim, vê-se diante de um dilema: entregar ao pai o animal mágico e detentor de seu amor, ou protegê-lo e impedir sua morte.

Embora Marina Colasanti não tenha nascido em território nacional, foi radicada brasileira em 1948, quando mudou-se com os pais aos onze anos de vida. Apesar de ter iniciado sua carreira como jornalista, foi na literatura que a autora encontrou espaço suficiente para sua imaginação, com obras premiadas e publicadas no Brasil e no exterior que tratam de temas variados. A que fazemos menção no momento, por exemplo, tem nos contos de fadas a inspiração perfeita para a construção de seus enredos.

A narrativa traz algo comum ao universo desses contos: o amor proibido que resulta em sacrifícios em nome de sua preservação. No presente texto, a voz narrativa nos leva a imaginar que, ao conviver de forma efetiva com o unicórnio em seus aposentos, a princesa passa a nutrir por ele um sentimento que permeia a amizade e o amor romântico e, ao fazer a promessa de que entregaria o animal ao pai em três dias, a jovem decide encontrar formas de desfrutar da companhia do unicórnio para garantir sua confiança e aproximá-lo cada vez mais. O que ela não esperava, contudo, é que esses três dias despertariam em ambos cumplicidade, beleza, amizade e também amor. A princesa divide sua rotina com o unicórnio, que se acostuma com aquele universo nos jardins do palácio:

Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo? Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor, ela na grama, ele deitado a seus pés, esquecidos do prazo. (Colassanti, 1979, p. 26).

Depois de desfrutarem da companhia um do outro, o prazo se finda e é chegada a hora de cumprir a promessa ao pai. Não havia mais como esconder o animal e não existia a possibilidade burlar o combinado encontrando uma forma de livrar-se dele. O rei estaria esperando, no dia seguinte, que seu novo animal fosse entregue e é sabendo provavelmente do fim que ele teria ao chegar nas mãos de seu pai que a princesa faz uma escolha que muda todo o final da trama: ela decide tirar a própria vida como forma de garantia da segurança do seu novo amigo:

A lua apagou-se e o sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que se haviam encontrado, a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo dos seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com sua força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido. Quando o rei veio em cobrança da promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios. (Colassanti, 1979, p. 27).

A escolha pela própria morte em detrimento da morte do unicórnio foi a forma que a jovem encontrou para salvar seu novo amor dos planos de seu pai. Certamente, somos levados a acreditar que o plano da princesa tinha como objetivo fazer com que, ao ver a filha falecida em seus aposentos, o homem mudasse de ideia, no entanto não é isso que o narrador nos demonstra, mas uma cena bastante inusitada e típica do universo próprio dos contos de fadas: ambos, unicórnio e princesa, transformam-se em uma rosa de sangue e um feixe de lírios, unidos agora em amor pela eternidade, num lugar sem riscos.

A referência aos lírios está no início do texto, por ser o local onde o unicórnio se escondia para ver a princesa à espreita todas as manhãs. Foi lá onde também conseguiu capturá-lo no primeiro dia. O marfim do chifre que a penetra transforma o seu coração em uma rosa de sangue e são essas duas flores que o rei encontra ao entrar nos aposentos da filha. A possível presença da morte no texto, uma vez que essa é apenas uma das interpretações possíveis (e o nosso objetivo não é mergulhar no universo dos símbolos), se dá de forma bastante poética e comum para algumas outras que fizeram sucesso por seguirem a mesma vertente: um amor romântico que acaba com a morte dos enamorados.

Além dessa narrativa, a obra conta com outras narrativas que também se utilizam da morte para a construção de suas tramas. Novamente, enfatizamos a importância de considerar a simbologia do texto, tendo em vista que o enredo nos permite múltiplas leituras. “A primeira só” é um outro exemplo disso e conta a história de uma princesa, filha única e provavelmente órfã, que se sentia sozinha por não ter com quem brincar e se divertir. O pai, preocupado com a situação da menina, decide mandar fazer um espelho para ela e coloca-o em seu quarto enquanto a garota dormia. Ao acordar, ela percebe não o novo objeto e o que ele representava, mas sua inocência a faz apenas enxergar que, a partir de então, não estaria mais só, mas teria uma amiga com quem brincar e se divertir durante todo o dia. É a sua imagem refletida no espelho que traz a alegria para os momentos que outrora eram apenas solidão: “Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia. ” (Colassanti, 1979, p. 16).

A alegria se esvai, entretanto, quando em uma das brincadeiras a princesa joga uma bola para o espelho, que com o impacto se estilhaça por completo. Agora a imagem da menina não estava mais ali, completa. Houve um estilhaçamento de sua própria identidade, uma quebra e uma perda de seu próprio eu. No entanto, ao contrário do que o leitor espera, a garotinha encontra nos cacos de vidros espalhados pelo chão o seu reflexo dividido em vários

pedaços, formando assim várias amigas. A alegria retorna até o momento em que ela enjoa disso e sente-se triste novamente, decidindo sair pelos jardins do palácio para amenizar a solidão que voltara a lhe fazer companhia.

É quando chega na beira do rio que vemos a morte aproximar-se da criança, mesmo sem nenhum indício claro disso. Ao ver seu reflexo na água, ela busca incessantemente encontrar novas amigas, embora elas não apareçam, e é por essa razão que decide lançar-se sobre o local, na tentativa de sanar a dor de seu peito por viver tão só: “Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas, que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície.” (Colassnti, 1979, p. 49-50).

Por toda a ingenuidade que a voz narrativa nos traz a respeito do comportamento da moça, é possível que ela não tenha tido consciência de que, ao atirar-se no rio a fim de “encontrar as amigas perdidas”, ela estaria tirando sua própria vida. Ainda assim, apesar disso, o conto nos traz a temática do suicídio de forma velada, principalmente porque a história é finalizada nesse trecho trazido acima e não temos nenhum indício de que alguém do palácio apareceu para socorrê-la, mas que ela afundou nas águas e seguiu seu fluxo nessa busca pelo preenchimento de seu vazio e de sua solidão.

Ao fazermos a leitura e breve análise desses textos, percebemos como a literatura dos anos 70 conseguia, de forma sensível e, por vezes, não tão enfática (ao menos não nessa narrativa) trazer consigo uma proposta estética e ao mesmo tempo ideológica. Sobre essa postura assumida pelos autores em seus textos, Pondé (1985) destaca que existia na época a pretensão de “resgatar o real em sua variedade de maneira crítica e criativa sem mentir para a criança [...]. Quanto ao nível da linguagem, o texto deve utilizar um discurso coloquial e ágil que atraia o receptor sem apresentar grandes dificuldades de comunicação.” (Pondé, 1985, p. 84).

No contexto das narrativas que não estão associadas ao universo das fadas, podemos citar as obras *A vida íntima de Laura* (1974), de Clarice Lispector; *A vaca proibida* (1975), de Edy Lima; *Os tambores silenciosos* (1975), de Josué Guimarães; *O menino e o pinto do menino* (1975) e *Os rios morrem de sede* (1976), de Wander Piroli; *A bolsa amarela* (1976), de Lygia Bojunga; *Palavras muitas palavras* (1976), de Ruth Rocha; *Seminário dos ratos* (1977), de Lígia Fagundes Teles; *Pedrinho pintor e outras histórias*; *O reizinho mandão* (1978), *Nicolau tinha uma ideia*; *Romeu e Julieta e outras histórias*, de Ruth Rocha (1976); *Eu vi mamãe nascer* (1977), de Luiz Fernando Emediato; *A bolsa amarela* (1976); *A casa da madrinha* (1978); *Chapeuzinho amarelo* (1979), de Chico Buarque; *Corda Bamba* (1979); *O*

sofá estampado (1980), *Meu amigo pintor* (1987), de Lygia Bojunga; *Uma boa cantora; O gato do mato e o cachorro do morro* (1979); *Vovô fugiu de casa* (1981), de Sérgio Capparelli; *Bisa Bia, Bisa Bel* (1981), *Menina bonita do laço de fita* (1986), de Ana Maria Machado; *Rita, não grita* (1986); *A vaca mimosa e a moca Zenila* (1983), de Sylvia Orthof; *A bruxinha atrapalhada* (1982), *Filó e Marieta* (1985), *Por um fio* (1992), *O amigo da bruxinha* (1994), de Eva Furnari, e inúmeros outros nomes que ocuparam lugar de destaque nesse período.

Temos consciência de que inúmeras outras obras foram lançadas durante essas décadas em que a literatura infantil avançou sobremaneira, no entanto nosso objetivo não é elencar uma lista completa de cada uma delas por períodos específicos, mas selecionar algumas, tal qual fizemos, que marcaram as produções realizadas no período e, a partir dessa breve listagem de contextualização, elencar aquelas que, em seus enredos trouxeram o tema da morte como parte fundamental das histórias. Sabemos, ainda, que certamente é possível que deixemos passar o nome de algum autor ou livro, mesmo que ambos usem a morte como construção da narrativa; principalmente porque esse seria um trabalho de pesquisa ainda mais intenso e capaz de escavar todas as principais bibliotecas e acervos do país a fim de selecionar, uma a uma, cada uma delas. Propomo-nos, dessa forma, a apresentar uma breve constatação a respeito dessa presença do morrer em três dos livros mencionados acima, que são: *O menino e o pinto do menino* (1975); *Eu vi mamãe nascer* (1977), de Luiz Fernando Emediato; e *Corda Bamba* (1979), de Lygia Bojunga.

O menino e o pinto do menino (1975) foi escrito por Wander Piroli, um escritor e jornalista mineiro que nasceu, em 1931, em Belo Horizonte. A obra foi um divisor de águas em sua carreira e também na literatura infantil, justamente por unir a originalidade de um adulto com o realismo que uma cena tão comum como a morte de um animal de estimação pode trazer. Antes de adentrarmos nessa breve análise da narrativa, vale mencionar que o autor foi um dos precursores na discussão de alguns temas importantes dentro desse contexto realista para crianças. Algumas de suas obras, inclusive, faziam parte da Coleção do Pinto, da Editora Comunicação, hoje não mais comercializada, que, durante os anos setenta, ofereceu às crianças e jovens a discussão de muitos assuntos que traziam à tona alguns dos dilemas contemporâneos. O lançamento dessa Coleção causou bastante impacto no universo literário da época, com aqueles que aclamaram o seu lançamento, mas também com os que o rejeitaram ferrenhamente. Apesar de tudo, não há como negar que ela repercutiu intensamente na época, uma vez que representou um caminho para que a arte e a literatura ocupassem um lugar de relevância em face do leitor infantil.

A narrativa conta a história de um menino que ganhou de presente, assim como todos os seus colegas de classe, um pintinho e decide levá-lo para casa, embora sua mãe não se sinta tão confortável com a ideia. A primeira vez que a morte é mencionada na trama surge quando a mulher tenta convencer o Bumba de que, se ele ficasse com o pintinho em casa, o animal acabaria morrendo por não ter terra para brincar e crescer. Só a insinuação é suficiente para que ele comece a chorar com medo da perda, o que provavelmente nos mostra que, em algum outro momento, eles já podem ter visto falecer outros animais de estimação.

A forma como a personagem tem cuidado de seu bichinho, com um alto grau de proteção, guardando-o dentro de gavetas ou caixas (comportamentos tipicamente infantis) nos levam a crer que certamente o animal não duraria muito tempo, justamente porque precisava de espaço, liberdade e alimentação adequada para viver como os de sua espécie. Dia após dia, ele parece mais fraco: “Acho que ele vai morrer – disse Silvana. Todos olharam, em silêncio, o pintinho encolhido dentro da caixa. Debaixo da penugem amarrotada seu coração batia devagar, compassadamente. Suas pálpebras estavam semifechadas.” (Piroli, 2015, p. 34). O pressentimento torna-se cada vez mais próximo, até chegar o momento em que, em uma noite, a criança pede para dormir com o pintinho doente, e o pai, ao ir buscá-lo, percebe que ele realmente falecera quando encontra-o na caixa:

Foi à cozinha, destampou a caixa e ficou olhando o pintinho com as pernas viradas para cima. [...] O pai pegou o pintinho e foi para o quarto do menino.
 – Bumba – disse o pai –, eu vou pôr ele aqui, mas não acorda ele não. Vamos. Agora fecha os olhos e trata de dormir.
 O pai esperou que ele fechasse os olhos e colocou o pintinho no travesseiro. Bumba pôs a mão em cima dele e dormiu. O pai aguardou que o menino firmasse no sono, voltou para o seu quarto.
 - Nega – chamou.
 A mãe não podia responder. Estava com os dentes agarrados no travesseiro. (Piroli, 2015, p. 41).

A descrição da mãe com os dentes agarrados no travesseiro nos mostra que ela já sabia o que tinha acontecido e que certamente estava triste porque sabia como o seu filho reagiria a toda aquela situação. Observamos que há uma proteção tanto por parte do pai, em não desejar que o filho percebesse que ao seu lado havia um animal morto, quanto na postura assumida pela mãe, que vê-se impedida de responder porque agarra os dentes no travesseiro como forma de abafar a dor que sentia talvez não pela perda do animal, uma vez que ela queria encontrar um outro lar para ele desde o momento em que o avistou com o menino, mas principalmente por não suportar a ideia de ver o seu filho sofrer com a partida de mais um bichinho de estimação. Essa postura assumida por ambos pode ser comprovada no que Elias

(2001) afirma sobre o fato de que há para os pais uma dificuldade de transmitir aos seus filhos aquilo que eles sentem a respeito das perdas, justamente porque nessa transmissão vão também as próprias angústias do mundo adulto, sobre o qual há uma ideia de maturidade plena e de blindagem ao sofrimento, como podemos ver abaixo:

Uma vaga sensação de que as crianças podem ser prejudicadas leva a se ocultar delas os simples fatos da vida que terão que vir a conhecer e compreender. Mas o perigo para as crianças não está em que saibam da finitude de cada vida humana, inclusive a de seu pai, de sua mãe e de sua própria; de qualquer maneira as fantasias infantis giram em torno desse problema, e o medo e a angústia que o cercam são muitas vezes reforçados pelo poder intenso de sua imaginação. A consciência de que normalmente terão uma longa vida pela frente pode ser, em contraste com suas perturbadoras fantasias, realmente benéfica. A dificuldade está em como se fala às crianças sobre a morte, e não no que lhes é dito. Os adultos que evitam falar a seus filhos sobre a morte sentem, talvez não sem razão, que podem transmitir a eles suas próprias angústias. (Elias, 2001, p. 26).

A atitude tomada pelos adultos comprova o que o autor destaca, principalmente porque havia neles o medo de ver a criança sofrendo com a partida e isso faz com que ambos assumam constantemente essa posição de proteção e de cuidado com os sentimentos dos filhos assumida costumeiramente pelos pais. A narrativa é finalizada com a ilustração da criança deitada e dormindo sobre sua cama com o bichinho morto ao seu lado, ambos na companhia do pai. Não sabemos o que aconteceu ao amanhecer, quando o garoto deu-se conta de que seu pintinho havia morrido, mas podemos imaginar que encarar a morte, para quem estava tentando evitá-la a todo custo, não foi uma tarefa fácil, principalmente porque Bumba temia que isso acontecesse durante toda a narrativa. Fica a cargo do leitor, dessa forma, construir como o garoto foi afetado pelo falecimento e como isso o influenciou ao longo de sua jornada enquanto criança.

Além da obra supracitada, *Eu vi mamãe nascer*, lançada em 1977 por Luiz Emediato, também foi considerada um marco da literatura infantil de sua época. Tatiana Belinky, que fez a apresentação do livro, bem como outros autores já consagrados nesse terreno, congratularam o jovem autor por sua sensibilidade e delicadeza ao tratar da perda de uma mãe sob o olhar de uma criança enlutada e seu pai, ambos ainda aprendendo a lidar com a nova realidade da família sem a matriarca. Sobre o texto, Tatiana escreve:

Falar de morte para crianças sempre foi um desafio e até um tabu. Nesta história ao mesmo tempo realista e suave, triste e poética, contada pela voz de uma criança que acaba de perder a mãe, o autor aborda o seu difícil tema com uma sensibilidade carinhosa de pai e a técnica inteligente do escritor humanista, preocupado com o social e o humano. (Emediato, 2018, s.p.).

A obra foi escrita no final dos anos 70 e é repleta de poesia, lirismo e sentimentalismo, justamente porque trata sobre a morte e sobre o processo de autoconhecimento proveniente da perda através desse viés simbólico. Os três personagens em destaque passam por etapas diferentes no processo de compreensão e de aceitação do luto. A mãe, que falece na obra; o pai, que sofre com a perda de sua esposa e com a nova realidade da família; e o filho, que precisa apreender o que é a morte e como ela nos afeta de forma direta. “A mensagem principal – a beleza da vida, apesar da morte – é passada sem apelos piegas e até mesmo religiosos, ainda que transpareça uma difusa espiritualidade, sem base em qualquer religião, mas nos mistérios da existência.” (Emediato, 2018, p. 6).

A primeira cena que se percebe no texto é a da constatação da morte. O garoto inicia a narração afirmando que sua mãe havia falecido e que todos em sua casa já sabiam desse fato: “Mamãe morreu ontem. Eu vinha da escola e encontrei toda aquela gente em casa, chorando. Entrei e meu pai estava vermelho, acho que soluçava. Eu não sabia o que estava acontecendo, nunca tinha visto tanta gente junta.” (Emediato, 2018, p. 7). A voz narrativa nos conduz para as lembranças de outras cenas de morte que o garoto vivenciou, como a de sua avó materna, quando ele tinha apenas cinco anos e sentiu medo de ver um corpo estendido sobre a cama. Agora, quando o corpo era o da própria mãe e cinco anos depois, a criança já havia sido previamente preparada pelo pai para experimentar a perda e para compreender que a finitude é um processo que faz parte da vida humana: “Naquele tempo papai ainda não conversava comigo sobre essas coisas e por isso eu tive medo. Hoje eu não tenho mais, mas mesmo assim eu gostaria que mamãe estivesse viva. Porque ela morreu ontem e hoje eu já sinto saudades dela.” (Emediato, 2018, p. 8).

A presença da morte na narrativa acontece de forma poética, principalmente porque, apesar da dor e do pesar, há uma leveza por trás das falas das personagens, principalmente passada na postura do pai, que mesmo em meio ao vazio causado pela morte da esposa e da tristeza que isso lhe trazia, tentava passar algumas lições que pudessem ser compreendidas pelo filho antes mesmo que ambos viessem a perder a mãe, como em um processo de preparação para a experiência de luto que seria vivenciada posteriormente. Sobre essa postura assumida antes da chegada da morte ou assim que ela se faz presente no contexto familiar, Elias (2001) pontua:

Para analisar Experiências e fantasias da primeira infância também desempenham papel considerável na maneira como as pessoas enfrentam o conhecimento de sua morte próxima. Algumas podem olhar para sua morte com serenidade, outras com um medo intenso e constante, muitas vezes sem expressá-lo e até mesmo sem capacidade de expressá-lo. Uma maneira

familiar de tornar suportáveis as angústias infantis sem ter que enfrentá-las é imaginar-se imortal. (Elias, 2001, p. 16).

O que o pai do garoto faz à medida que ensina sobre a finitude da vida é justamente essa forma de se preparar para a hora da morte de alguém, no caso a mãe da criança. Para isso, ele usa como exemplo as plantas, afirmando que elas nunca morrem, mas dão vida a outras plantas, ao unir-se a terra e ao gerar adubo e outros nutrientes capazes de fazer outras sementes germinarem no local onde faleceram. A lição extraída desse ensinamento se dá justamente no fato de fazer a criança compreender que a mãe, como uma planta, nasceria de outra forma, gerando vida no filho através da memória, das boas lembranças e também da saudade, por isso o título do livro é “Eu vi mamãe nascer”, porque a criança viveria o renascimento da mãe em seu coração compreendendo que tudo passa por um processo de finitude, conforme podemos perceber no trecho que segue:

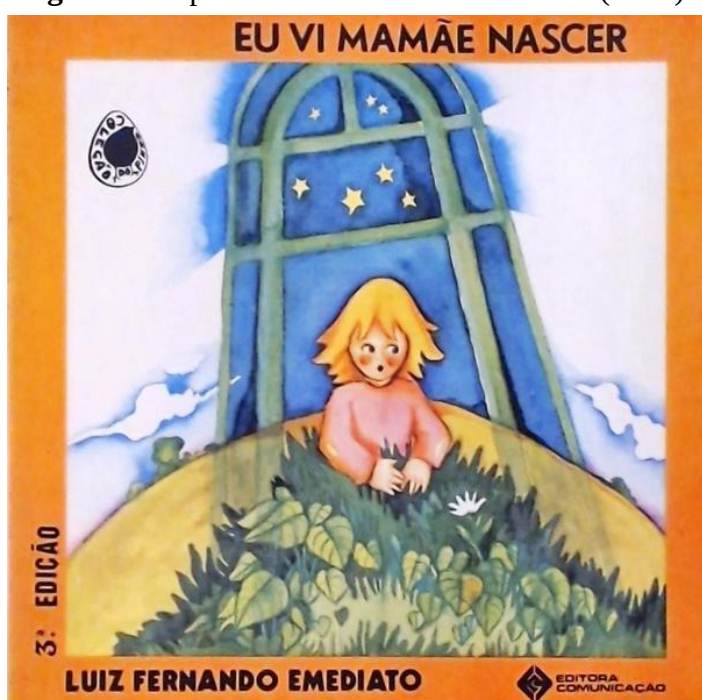
Toda vez que ele falava de mamãe ele ficava triste. Porque papai sabia que mamãe ia morrer e não sabia me contar. Mas ele me disse, e não era nenhuma novidade. Mamãe já tinha me falado que as coisas vivas sobre a terra têm todas o seu dia de terminar. E papai um dia ia terminar, eu ia terminar, porque nada dura neste mundo e isso tudo é assim mesmo, porque assim tem de ser. (Emediato, 2018, p. 17).

Percebe-se que o garoto compreendeu que a morte é parte do curso natural dos seres vivos e, por essa razão, haveria uma hora certa para a sua chegada e que isso seria inevitável. Há um amadurecimento no comportamento do garoto de antes, que ao ver a avó morta quando tinha apenas cinco anos sentiu pavor porque seu pai ainda não lhe havia explicado o que era morrer, para o de agora, que entendia que, apesar da dor, a vida precisava seguir seu fluxo até que tudo ocupasse o lugar necessário e devido. Essa postura assumida pelo filho pode ser percebida no trecho abaixo, no qual ele reconhece que as sensações provenientes daquele momento de dor eram válidas, porém tinham data para acabar, uma vez que eles seriam felizes novamente, se reconstruiriam e aprenderiam a criar novas lembranças mesmo com a lacuna deixada pela mãe:

Eu sei que vai ser difícil, mas sei também que vamos acabar nos acostumando com a ausência dela e um dia vamos até ser felizes de novo. Porque é sempre assim que acontece. [...] Vai ser duro viver sem mamãe, mas pior seria viver com a lembrança dela para o resto da vida, como se também nós tivéssemos morrido com ela. É verdade que um pouco de nós morreu com ela, mas é também verdade que ela deixou um pouquinho dela na gente. E esse pouco de nós que ela levou vai renascer depressa, eu sei. (Emediato, 2018, p. 29).

A obra é finalizada com essa aceitação, e pai e filho seguem seu caminho aprendendo a lidar com a dor da perda e com tudo aquilo que faz parte do processo de luto. Percebemos que a personagem não apenas compreendeu o que é a morte e como ela influencia a vida das pessoas, mas também pôde entender como o morrer pode ser encarado de outras formas para além do sofrimento e apesar dele. Essa representação é vista não apenas na construção narrativa, mas também na ilustração presente na capa da obra (Cf. Figura 1), que traz justamente essa ideia de renascimento que é dado ao morrer ao longo da trama. Vê-se que a capa traz a ilustração de uma mulher em meio a arbustos e diante de um céu estrelado. A posição que ela ocupa na imagem está completamente associada à ideia de morte que as personagens da trama mencionam. Como vimos nos trechos analisados, o pai e o menino acreditaram que, logo após seu falecimento, a mãe retornaria renascendo como uma semente que germinou e trouxe vida a uma planta. Além dessa imagem, havia também no imaginário a ideia de renascer enquanto estrela e a ilustração também aponta esse caminho ao trazer ao fundo um céu azul.

Figura 1: Capa da obra *Eu vi mamãe nascer* (1977)



Fonte: Livraria Traça

Para pai e filho, acreditar que a mãe renasceria depressa em outro plano, talvez como uma planta, uma estrela ou como uma simples lembrança os auxiliou a entender também que embora parte deles tenha morrido com ela, outra parte permaneceria justamente porque lá

estavam as marcas de alguém que fez história em suas vidas, bem como ocorre com a personagem de uma outra obra emblemática no universo da literatura infantil e que também será analisada.

Além dessa narrativa, uma outra que também segue nessa construção da compreensão dos dilemas da vida a partir da morte de figuras importantes como pai e mãe é *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga. Suas obras são vastas e abordam diversas questões interligadas a temas não somente fraturantes, mas parte do universo infantil em suas estruturas, formas de linguagem e relações entre as personagens que as compõem e os leitores com as quais elas se identificam. Para Sandroni (2008), “longe das fadas, mas com muita fantasia, a obra de Lygia Bojunga situa-se ainda nesse mesmo grupo de escritores que tematizam os problemas da sociedade contemporânea, seja no aspecto das relações humanas, seja nas implicações psicológicas de que a criança é vítima.” (Sandroni, 2008, p. 222).

Corda Bamba é uma imersão na mente de uma menina que tenta livrar-se do trauma causado pela morte dos pais e de todas as mudanças que esse fato acarreta em sua vida, tal como a nova realidade com a avó materna, que é completamente diferente de tudo aquilo que ela vivia enquanto morava no circo. No desenrolar da trama percebemos como uma menina e seu trauma caminham juntos no processo de superação através da imaginação. A morte está lá e ela precisa ser absorvida pela garota, que mergulhará em um profundo processo de amadurecimento. Para Coelho (2021),

Em *Corda bamba*, a morte é presença e mola propulsora da crise da personagem principal, a menina Maria, de dez anos, que conhecemos desde o nascimento. Além da morte, a solidão e a perda em geral — fantasmas que nos assombram vida afora — são presenças na vida de Maria e elementos constantes no acervo literário de Lygia Bojunga. (Coelho, 2021, p. 22).

O autor também destaca que Lygia emprestou à imaginação um poder salvador e libertador, principalmente quando atrelado às situações extremas, tais quais acidentes e mortes, ao criar a personagem da história, a pequena Maria, que tem no imaginário esse escape diário para a sua dor (Coelho, 2021, p. 19). A narrativa começa com a chegada dela ao prédio de luxo onde morava sua avó. Acompanhada de seus amigos, Barbuda e Foguinho, a garota traz consigo o medo e a insegurança perante a nova realidade que a esperava. Diante de muitas crianças, em uma festa de aniversário feita para o Quico, os olhares, as perguntas e o receio também eram imensos. Até então, não há nenhuma explicação da morte dos pais da menina, apenas a menção ao evento e à forma como Maria reagiu diante dele:

E esse tempo todo a Maria ficou assim: calada, só pensando.
— Pensando no que aconteceu?

- Não sei. Ela não diz, não fala. A senhora sabe que ela nunca falou no assunto?
- Nunca?
- Nunca.
- Mas ela viu?
- Viu. E depois desatou a dormir. Dormiu um dia, uma noite, outro dia, outra noite. [...] A gente já tava numa aflição danada acharam que ela era capaz de habituar e não querer acordar nunca mais. (Nunes, 1979, p. 19).

Na casa da avó, o novo escape está no prédio visto da janela do quarto da menina. Era o edifício em construção que atraía o olhar da garota sempre que possível. Seu silêncio a levava para aquele ambiente, e ele se tornou seu refúgio, o local onde sua imaginação fluía e a levava novamente para seus pais. Maria havia decidido que todos os dias iria para o calçadão e lá equilibraria nos andaimes, na janela, em tudo o que pudesse. Esse momento da narrativa nos traz o sentimento de dubiedade e nos faz refletir se a menina realmente estava vivenciando essas experiências de perigo e de liberdade ou se tudo não era fruto de sua imaginação. Para Perroti (1986), “a morte dos pais no trapézio produziu na menina a perda da memória, isto é, de sua identidade. O livro acompanha então o resgate dessa identidade pela garota, ao mesmo tempo que vai desvendando o cotidiano monótono da vida burguesa que a avó quer oferecer-lhe como opção.” (Perroti, 1986, p. 133).

Nesse processo de imaginação versus realidade, Maria se depara com um casal, Márcia e Marcelo. Ambos pareciam ser seus pais quando mais novos e a voz narrativa vai construindo a história de vida dos dois enquanto a garota os vê sem que possa ser percebida. É assistindo ao dois que a menina mergulha no edifício e encontra portas de cores variadas e repletas de significado. Uma vermelha, outra branca, uma amarela, outra cinza, uma azul, e nelas a história dos pais da garota ia se passando como em um filme que se desdobra a sua frente e pode ser assistido também pelos leitores telespectadores, que se questionam se é parte do mundo real ou apenas fruto da imaginação da menina. Sobre isso, Perrotti (1986) destaca que

Corda-Bamba, ao contrário de obras que visam à “ordenação metódica” do mundo, rompe definitivamente com tal postura e propõe-se ao leitor como um local de oscilação – a “Corda Bamba” – onde são incertos os limites entre o possível e o impossível, entre o ser e o parecer. A formulação do seu discurso é coerente com essa circunstância, na medida em que assimila tal ambiguidade, transferindo-a, em decorrência, para o leitor. A autora está ali lembrando sempre: “Este é meu mundo. Entre nele, se quiser.” (Perrotti, 1986, p.135).

Essa oscilação se constrói justamente na ambiguidade entre o real, que se passava na casa da avó, com as novas descobertas da menina, e o imaginário, que acontecia do outro lado da rua, em um edifício em construção e repleto de portas e janelas que se abriam para ela à

medida que avançava na descoberta de seu passado, na de seus pais e familiares. Cada porta que se abre conta um pouco da história de Márcia e Marcelo, de sua avó, do circo e de Maria. Em uma delas, a amarela, um barco e uma vela iam levando a menina para etapas da vida de Márcia e Marcelo. A garota vê a história de seus pais avançando a cada mudança no curso do vento, até o momento em que ambos esperavam pela sua chegada, algo que trouxe muita alegria para ambos. São nessas novas portas que os conflitos causados pela morte dos pais de Maria vão se resolvendo nela. Enquanto os encara, ela amadurece suas ideias, conhece sua história e enxerga a menina que era e as razões pelas quais seus silêncios estavam tão intensos.

A travessia continua e, em uma das portas abertas por Maria, a menina se depara com uma festa de aniversário em sua homenagem. Nessa cena se desenrola um dos momentos mais marcantes da narrativa e que também envolve a morte de alguém. No lugar de mais brinquedos e objetos coloridos e cheios de surpresa, Maria ganha um grande embrulho e dentro dele está nada mais que uma velha senhora de carne e osso. Com a desculpa de presentear a neta com uma contadora de história, a avó da menina decide dar o presente inusitado, no entanto, antes de contar qualquer história, é a sua situação que chama a atenção dos leitores: a mulher estava maltrapilha e faminta.

A velha correu pra mesa, se abancou na cabeceira, enfiou na boca três sanduíches de presunto, bebeu guaraná pra empurrar os três de uma vez, levantou, cortou bolo, cortou torta, se serviu de docinho, se sentou de novo, não levantou mais o olho do prato, só comendo, comendo, comendo. [...] Tudo que é prato foi ficando vazio. E a velha cada vez rindo mais. E se engasgando. E bebendo. E comendo. (Nunes, 1979, p. 102-103).

A cena que se segue após esse episódio é a da morte da mulher. Maria a vê ao longe arregalando os olhos e segurando firme uma coxinha ao cair no chão. Tenta chamá-la, mas não adianta. A velha senhora morreu de tanto comer. Toda a sua trajetória de fome e de miséria termina com a fartura e o desespero de poder se alimentar desenfreadamente. A avó pede para que Maria esqueça o ocorrido, no entanto certamente essa não seria uma cena que sairia tão fácil de sua mente. Nessa mistura entre imaginação e realidade, a garota assiste novamente a uma situação de perda e não pode fazer nada para alterá-la, a não ser guardá-la em suas lembranças.

Outras portas são abertas e entre elas está a principal, aquela que revelaria o exato dia do fatídico espetáculo que levou os seus pais. Era um dia como outro no circo, no entanto algo inusitado aconteceria: Márcia e Marcelo pulariam sem redes ou cordas de apoio, apenas teriam ao alcance de suas mãos a corda bamba e o apoio um do outro. A menina, com o

coração palpitante, ainda tenta sair do local, mas a porta estava trancada e isso a levou a assistir a cena até o momento em que começou a ver os dois caindo lentamente de uma grande altura e conseguiu sair correndo para o corredor novamente.

Ao retornar a si, a realidade do texto também volta a aparecer. Maria agora estava em casa e recebe um telefonema de Barbuda, que a convida para morar na Bahia. Durante a conversa, a menina diz que agora se lembrava de tudo o que tinha acontecido e dia após dia ia repetindo essas lembranças em sua memória na tentativa de se acostumar com elas. As portas abertas eram agora caminhos livres para a menina, bem como as novas entradas que surgiram e foram preenchidas com cada novo acontecimento na vida da menina. Maria reinventou sua dor e aprendeu a lidar com ela, experimentando a nova realidade sem tantos temores:

E foi assim mesmo que Maria fez: de manhã cedinho saía de arco de flor pra passear. Desembarcava no andaime, pulava pro corredor comprido, às vezes abria uma porta só, às vezes duas ou três, variava o jeito de acostumar. E acostumou: o medo de abrir porta foi embora; até mesmo a porta cinzenta, até a porta vermelha! Escancarava elas todas, olhava cada canto, olhava tudo que tinha pra ver. (Nunes, 1979, p. 122).

Sua relação com a corda bamba passou a ser mais estreita, não porque lá estavam as lembranças da morte dos pais, mas porque era ela o passaporte para o novo mundo, do outro lado da casa. Cada nova ida ao edifício era também uma oportunidade de construir uma nova história e nesse processo podemos perceber que a corda bamba também pode ser representada como um ato de coragem, como um desafio à própria morte, uma vez que é no processo de atravessá-la que a personagem se vê capaz de vencer e de enfrentar seus próprios medos e dilemas, fossem eles ligados à morte dos pais, aos desafios de viver em companhia da avó ou à sua maturidade que estava sendo construída em todo esse processo.

Em todo esse percurso traçado até então, pudemos perceber como a literatura infantil está ligada a um trajeto histórico, cultural e político e que essas mudanças continuam a se perpassar continuamente, à medida que a vida acontece e os livros continuam sendo produzidos. Vimos também como muitas das obras publicadas a partir da década de 1970 buscavam valorizar a criatividade da criança e seu espírito indagador, o pensamento crítico diante das convenções estabelecidas socialmente e de que forma essa época, e os anos anteriores a ela, foram essenciais para a construção da literatura infantil como um todo, principalmente para aquilo que conseguimos estabelecer hoje como literatura própria para a infância.

Além da discussão de novos temas antes não tão frequentes nesses textos, devemos destacar que as ilustrações são outro destaque para as inovações que ocorriam na época.

Apesar do fato de que no Brasil não há uma delimitação exata que estabeleça o marco cronológico da ilustração nas obras destinadas às crianças, os anos 70 e 80 foram muito importantes no que diz respeito aos avanços nessa área, principalmente porque foi nesse período que a profissionalização e também o surgimento de artistas dedicados unicamente à ilustração de livros passou a acontecer no país, o que trouxe ao Brasil uma série de premiações importantes que favoreceram esse universo e que colocaram alguns nomes em local de destaque.

Antes disso, contudo, foi fundamental para a transformação dos livros a junção de técnicas oriundas de outras artes, tais como o *Cartoom*, a xilogravura, histórias em quadrinho, construindo elos criativos entre gêneros ligados às práticas de leituras infantis. Nesse contexto, os aspectos gráficos também passaram a ocupar um lugar de destaque. Obras como *Flicts* (1969), de Ziraldo, *O caneco de prata* (1971), de João Carlos Marinho, *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque, e muitas outras faziam das ilustrações a essência do livro, o seu ponto-chave, e não apenas como um mero apoio do texto verbal.

Com esse cenário sendo fincado, em 1980, outros caminhos possíveis de se pensar o livro passaram a trazer novas possibilidades à literatura infantil. Autoras como Ângela Lago e Eva Furnari receberam olhar de destaque por suas narrativas visuais, uma vez que elas assumiam uma postura bem-humorada e recebiam um tratamento gráfico considerável. Além delas, outros nomes trouxeram para o livro infantil o universo da cultura, da arte popular advindos, principalmente, da literatura de cordel e da xilogravura; dentro os quais podemos destacar Ricardo Azevedo, que será melhor analisado posteriormente.

Além desse setor, as produções voltadas ao universo infantil continuaram a existir e a se multiplicar, trazendo nomes importantes como José Paulo Paes, Ziraldo, Moacyr Scliar, entre outros. Na década de 1990, muitos outros autores passaram a fazer parte da lista daqueles que já estavam consagrados nessa literatura. Deles podemos citar Rosa Amanda Strausz, Nilma Lacerda, Luiz Antônio Aguiar, Manoel de Barros, no universo da poesia, e alguns outros. No campo da ilustração, alguns nomes como Graça Lima, Roger Melo, Elizabeth Teixeira, Nelson Cruz, Rubens Matuck e muitos outros passaram a contribuir para a construção de obras que não apenas envolviam os leitores pelas narrativas empolgantes e suas personagens cheias de mistério, aventura e aprendizado, mas também pela qualidade estético-literária que forneciam a essas obras através dessas ilustrações, dos bons textos, da qualidade das impressões e da diagramação que contribuía para que os leitores fossem cada vez mais atraídos pelos livros.

O próximo tópico continuará mostrando esse avanço, nele voltaremos o olhar para aquilo que foi produzido a partir dos anos 2000, novamente direcionando nosso pensar principalmente para aqueles textos em que os autores colocaram a morte no centro de suas narrativas. Nenhuma dessas etapas históricas está dissociada e é por causa da ligação que existe entre elas que esse capítulo foi construído. Com ele pretendemos estabelecer um elo que mostre como a morte tem sido apresentada ao longo de anos tão importantes para a produção literária destinada à infância, e acreditamos que o percurso traçado nos dá um panorama geral de como isso foi e continua sendo possível.

Certamente, quando esta tese estiver plenamente concluída, as pesquisas a respeito da morte na literatura brasileira infantil continuarão surgindo, bem como as muitas obras sobre o assunto. A contemporaneidade continuará dando conta de lançar novos nomes ou obras que continuarão fazendo parte do imaginário dos leitores e despertando neles não apenas o interesse pela descoberta e pelas aventuras provenientes das histórias, mas principalmente a fruição do imaginário que os torna leitores críticos, curiosos e capazes de encontrar nas narrativas um ponto de partida para a compreensão de seus próprios dilemas e um passaporte para o desenvolvimento de suas interpretações.

2.3 A literatura infantil brasileira atual: novas discussões e novas produções

Durante muito tempo se falou que a morte foi um assunto escondido das crianças. De fato, comparado a alguns outros temas mais comuns à literatura destinada a esse público, o tema realmente esteve em desvantagem. No entanto, contrariando o que muito se disse a esse respeito, a literatura infantil brasileira, desde que ainda se preocupava em apenas traduzir clássicos europeus adequando-os à realidade local, mostrou que a morte sempre esteve presente em nosso meio; o que já é de se esperar, levando em consideração o fato de que estamos falando de uma circunstância inerente à natureza humana, então seria difícil de escondê-la do universo infantil, que também vivencia e continuará vivenciando cenas de morte.

O que vimos até então foi que, embora com um início tímido, desde o século XIX essa literatura abriu espaço para o morrer em suas mais variadas abordagens, fossem elas cômicas ou trágicas, com histórias e lendas populares que serviam para amedrontar ou ensinar as crianças sobre comportamento que eram repassados oralmente de geração em geração. No século XX essa presença tornou-se ainda mais enfática, principalmente porque agora, de forma efetiva, passou a existir uma literatura própria para crianças e que não estava (ao menos não de forma tão direta quanto anteriormente) somente ligada ao utilitarismo escolar. Obviamente, essa literatura ainda interligava-se aos pressupostos pedagógicos e didático-moralizantes que a perpassavam, principalmente porque tais textos faziam parte de um projeto educacional e ideológico que enxergava no ambiente escolar e nos textos destinados a crianças e jovens grandes contribuintes na formação de cidadãos. No entanto, mesmo alguns nomes já citados anteriormente como parte dessa estreita ligação entre escola e literatura, tais como Olavo Bilac, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, já apontavam em alguns de seus textos para essa literatura que se voltaria ao estético, ao deleite e às discussões sobre temas variados sem estar necessariamente unidas ao pedagógico.

O século XX foi, de fato, um marco na história da literatura infantil brasileira. Monteiro Lobato, o nome mais icônico desse processo, abriu espaço para a fantasia como ainda não tinha se feito; sem falar no fato de inserir o universo da criança no de suas histórias, o que atraiu e causou real aproximação entre esse público e aquilo que se lia. Como pudemos constatar através dos apontamentos feitos até então, muitas de suas obras também trouxeram à tona, em diversas circunstâncias, a temática da morte, justamente por considerar que as

crianças também vivenciavam momentos de perda, fosse na vida como um todo, ou no sítio, o espaço principal de sua obra mais emblemática.

Ainda no século XX, com o *boom* literário, ao qual já detalhamos no tópico anterior, também vimos surgir outros nomes importantes que passaram a tratar de forma mais enfática sobre o tema em questão; levando tais textos a compreensões mais profundas sobre o assunto e aproximando ainda mais o público-alvo dessas discussões. Certamente seria inviável para nós conseguir, ao menos nessa tese, cada livro que fez parte desse universo ao longo desses séculos. A cada autor que ocupava lugar de destaque, muitos materiais foram produzidos e muitos deles também falaram sobre o morrer. No presente tópico, nos deteremos na discussão acerca da produção literária a respeito da morte na atualidade, mais especificamente partindo do ano 2000, quando já se havia construído e consolidado uma literatura própria para crianças e quando o mercado editorial lançava mão de uma série de recursos para atrair seus leitores. É preciso enfatizar que, nesse início de século, os temas fraturantes entram em discussão nessas obras como uma vertente da literatura que se preocupa com a discussão de assuntos difíceis e com a necessidade de trazê-los à discussão durante a infância. Essa forma de enxergá-los motivou a publicação em massa de livros que abordavam os temas considerados tabus para as crianças e dentre eles está, sem dúvidas, a morte.

Abordando essas questões sobre o tema, também colocaremos em pauta a discussão dada a ele em algumas obras selecionadas; isto porque não poderíamos e nem pretendemos analisar todas as que foram lançadas desde então, mas apenas selecionar algumas que podem exemplificar como a morte é representada nos textos, quais os recursos que o narrador usa para chegar aos leitores infantis, como a materialidade da obra influencia em sua construção, como já estamos fazendo ao longo do capítulo.

O próximo capítulo trará um recorte de alguns nomes e obras relevantes que encontraram na literatura uma importante ferramenta de escrita, capaz de alcançar o imaginário infantil fazendo-o compreender e aceitar as questões inerentes à natureza humana, tais como as perdas. É válido mencionar, no entanto, que, nesse período, algumas das obras que fugiam aos temas considerados “politicamente corretos” ou que acabavam por subverter padrões de comportamento vigentes, terminavam sendo censuradas e excluídas do repertório literário de crianças e adolescentes. Para que isso fosse alterado, foram necessários alguns anos de produção e surgimento de novos nomes que estavam dispostos a enfrentar um sistema e impor-se contra ele, produzindo e publicando assuntos que foram, desde muito, vistos como tabu.

Quando pensamos em nosso objeto de pesquisa concordamos com o que pontuam Barros e Azevedo (2019, p. 84) a respeito do tema. Os autores destacam que “quando se afigura como algo real e tangível, associado ao cotidiano e ligado às pessoas que nos são queridas, o tema da morte afigura-se tabu”, talvez pela necessidade que a maior parte dos adultos tem de esconder dos pequenos o pessimismo. Acabamos afastando os mais novos por acreditarmos que eles não estariam preparados para enfrentar uma perda efetiva. Mas como passarão a estar enquanto forem privados dessa verdade? Para responder a essa pergunta, partiremos do raciocínio do escritor Ricardo Azevedo, que destaca:

Falar sobre a morte com crianças, é preciso deixar claro, não significa entrar em altas especulações ideológicas, abstratas e metafísicas. Nem em detalhes assustadores e macabros. Refiro-me a simplesmente colocar o assunto em pauta. Que ele esteja presente, através de textos e imagens, simbolicamente, na vida da criança. Que não seja jamais ignorado. Isso, note-se, nada tem a ver com depressão, morbidez, falta de esperança ou niilismo. Ao contrário, a morte pode ser vista, e é isso o que ela é, uma referência concreta e fundamental para a construção do sentido da vida. Existem assuntos sobre os quais adultos sabem mais e podem ensinar crianças. Entre eles não se encontram, por exemplo, a paixão, o sublime, a determinação da realidade e da fantasia, o sonho, a temporalidade e a busca do autoconhecimento. Nem, muito menos, a morte e a mortalidade. Diante de assuntos assim, é preciso reconhecer, adultos e crianças sentem-se igualmente despreparados. (Azevedo, 2003, p. 85).

Percebe-se que, para o autor, o importante não é que sejam feitas grandes elucubrações em torno da morte e de sua influência na vida de alguém. O necessário é apenas que haja essa discussão, que as crianças tenham acesso ao tema e que percebam também que, assim como ela, nós, os adultos, nem sempre saberemos de tudo e estaremos em pé de igualdade quanto a algumas incertezas sobre o fim da vida. Esse despreparo por parte dos adultos, que percebem-se diante dos vazios inexplicáveis da morte, é muitas vezes o maior impedimento para que se discuta o assunto. Se nós, que já “sabemos” enfrentar as situações conflitantes, não temos respostas a todas as perguntas que envolvem o morrer, como poderíamos, então, responder e corresponder à curiosidade de uma criança despreparada para enfrentar a dor? Sobre isso, os autores abaixo pontuam que

Embora possa parecer natural pensarmos em nossa condição de humanos mortais, o enfrentamento das perdas inexoráveis ou inesperadas é um assunto envolto em estigma, angústia e preconceito. Isso porque, se pensarmos na sociedade ocidental dos dias de hoje, crescemos e nos desenvolvemos rodeados por valores que negam a consciência da finitude. Somos cobrados a agir e pensar rompendo as barreiras do tempo, do nosso corpo, dos nossos medos, pois, caso o contrário, tememos ser julgados como fracassados. (Casselato, Mazorra, Franco, Tinoco, 2012, p. 108).

Assim, acabamos tentando não demonstrar, na maior parte das vezes, o quanto a vida pode ser pesada, e, nesse processo, infundimos a esperança de que os bons podem vencer e melhorar a situação do mundo, mesmo que as crianças tenham alguma consciência de que não vivemos no melhor dos mundos. É como se impuséssemos limites às emoções que são vistas como negativas, principalmente em uma sociedade que busca, o máximo que pode e de diversas formas, exaltar emoções e sentimentos positivos em detrimento da vivência daqueles que são desestabilizadores. E aí vem a literatura para romper com a utopia e o paradoxo do mundo perfeito e nos aproximar também do caos que compõe o homem por meio da ficção, bem como afirmam Corso e Corso (2006):

Como contrapeso à sonegação da realidade a que tende a educação que fornecemos, a ficção acaba sendo uma saída para que certas verdades se imponham. Mesmo que fragmentariamente, ela traz à tona alguns desses elementos recalcados, por exemplo, através da violência apocalíptica de certos filmes, quadrinhos e *games*. (Corso; Corso, 2006, p. 399).

É como se a ficção fosse um dos caminhos possíveis para explicar que alguns dos dilemas pelos quais passamos apenas são parte da nossa natureza e permanecerão existindo durante muito tempo. Enquanto o adulto, na maior parte das vezes, tem consciência das suas emoções e de como elas desencadeiam uma série de ações ao longo da vida, a criança ainda está nesse processo de maturação e de construção da sua própria identidade e é por essa razão que a literatura pode ser um grande aliado nesse processo de autoconhecimento, justamente porque, por meio das histórias, é possível promover o amparo e o acolhimento de que as crianças precisam para se sentirem em segurança diante de uma situação desestabilizadora.

Quando tratam da temática da morte, isso é visto de forma ainda mais enfática porque o assunto ainda é enxergado como algo indesejado e porque as perdas ao longo da vida normalmente vêm acompanhadas de algum sofrimento em maior ou menor grau, e é por essa razão que há tantas formas de tratar o tema. Segundo Abramovich (1995), essa abordagem

pode ser crua, dura; mas pode também ser poética, suave, tristonha; como pode ser humorada, divertida, irônica... A linguagem, o tom, o escritor escolhe conforme concebeu sua história, suas personagens, seu desenvolvimento, seu final, a partir de sua convicção ou necessidade de tocar neste ou naquele assunto. (Abramovich, 1995, p. 99).

Quando uma relação de confiança consigo mesma e com aqueles que estão ao seu redor é estabelecida, elas passam a fazer uso da imaginação e da fantasia, que acabam resultando no processo de simbolização de seus conflitos. É por essa razão que os novos autores da literatura infantil atual têm buscado responder à pergunta que fizemos anteriormente, trazendo à tona uma série de obras que discutem a temática da morte e inserem

a criança em uma realidade que é inerente a sua natureza, contribuindo para esse processo de compreensão dos próprios dilemas.

Embora socialmente ainda seja considerada tabu, é bem mais comum encontrarmos nos catálogos das editoras ou nas estantes das livrarias materiais que tratem do morrer em suas variadas abordagens. Ainda nos deparamos com as adaptações dos contos clássicos, — que muitas vezes amenizam ou transformam as cenas de morte porque vivemos em uma era em que o politicamente correto (do qual falaremos mais adiante) tem estado bastante em voga e influencia diretamente as produções artístico-literárias contemporâneas —, ou com textos que, apesar de discutirem sobre o tema, apenas o utilizam como um evento qualquer na história que não influencia o seu desenrolar. No entanto, encontramos também uma série de textos que, além de terem um projeto gráfico atraente, criativo e inteligente, atraem a atenção dos leitores porque os fazem refletir sobre um tema tão importante como o fim da vida, ensinando sobre ele e gerando, principalmente, autoconhecimento.

Certamente, não podemos ser inocentes ao ponto de acreditarmos que não há na literatura essa função utilitária de ensinar, educar ou formar, no entanto quando aqui nos referimos a isso, não pensamos nessas funções ligadas a um sentido ou modelo pedagógico que manipula o leitor. É preciso compreender que o texto literário é capaz de realizar o que foi dito, todavia, a intenção, *a priori*, não é essa. O que é preciso deixar claro é que, sendo a literatura um meio de expressão das relações existentes entre o homem e o mundo que o cerca, subjacente a ela também estão ligados valores e preceitos de seu criador e da sociedade em que ele está inserido. É por essa razão que Candido é enfático ao afirmar que:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras. (Candido, 1999, p. 84).

Quando pensamos em como o politicamente correto tem afetado a literatura atual, automaticamente acabamos atrelando nosso pensamento ao que o autor nos leva a refletir ao chamar nossa atenção para algumas concepções doutrinadoras que enxergam na literatura um meio de transmissão de conceitos, ideologias e valores de grupos dominantes.

Embora a ideia de politicamente correto seja algo relativamente novo, surgido por volta da década de 1960 e 70 nas universidades americanas, inspirado no pensamento do filósofo Jacques Derrida (1930-2004) e cujo objetivo era revelar na literatura e em textos dos

mais variados gêneros a presença de preconceitos sexuais, raciais, étnicos e as ambiguidades de pensamento (Brenman, 2018, p. 29), não podemos negar que bem antes disso esse comportamento diante dos textos já dava sinais de aparecimento. Quando os Irmãos Grimm precisaram, em meados do século XIX, higienizar algumas passagens e textos de sua coletânea de contos, já poderíamos notar indícios de algo que, posteriormente, tomaria proporções cada vez maiores. E foi o que de fato aconteceu. Obviamente não estamos aqui para afirmar que as crianças precisam e podem ser expostas a todo tipo de informação, independentemente da forma como ela se apresente, e precisa degluti-las, mas é necessário enfatizar que nem sempre o texto literário discutirá o assunto sob um viés grotesco e violento, como pode ocorrer com algumas obras, ou que causará males à criança, como alguns discursos têm sido pregados ultimamente a esse respeito.

É relevante mencionarmos que ao tratarmos sobre a temática da morte não estamos “ferindo” o politicamente correto, justamente porque não seria incorreto falar de morte para crianças. O maior problema reside no fato de que há um excesso de higienização ao qual muitos textos passaram ao longo de anos com a premissa de proteger os pequenos leitores do sofrimento, conforme já apontamos anteriormente.

Nessa limpeza, muitas obras acabam se tornando paradidáticas e não literárias, porque no lugar de instigar a discussão, o questionamento, a reflexão sobre esse e tantos outros temas, apenas servem como um conjunto de normas que fortalece o espírito pedagógico que foi tão rebatido ao longo da história e acaba por cumprir uma função que é dos próprios pais das crianças; uma vez que, se eles desejam que seus filhos aprendam boas maneiras, subentende-se que eles mesmos ensinem de forma prática e objetiva, e não que um livro literário crie a história de uma personagem que bateu no colega e foi repreendida por isso, porque o correto é agir de tal maneira. Da mesma forma, espera-se que sejam as discussões sobre a morte, que elas demonstrem como as personagens lidam com as perdas, que construam narrativas cativantes e criativas sobre isso e não necessariamente que sirvam como um novo manual de instrução explicando que as crianças sentem dor e tristeza, mesmo que elas saibam disso e vivam isso.

É por essa razão que, na citação de Candido descrita acima, o autor ainda nos alerta para o fato de que a literatura não deve servir como uma “cartilha de boas práticas”, que somente oferece instruções e orientações aos leitores de como eles podem se comportar e que atitudes devem tomar diante das inúmeras circunstâncias que vivenciam ao longo de suas trajetórias, mas ela deve educar e instruir justamente a partir do momento em que apresenta a

esse mesmo leitor a dualidade, o paradoxo e as incertezas que a vida oferece. Sobre isso, Coelho (2000) também elenca algumas considerações importantes, conforme vemos abaixo:

O que hoje define a contemporaneidade de uma literatura é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso. (Coelho, 2000, p. 151).

Se um texto não nos instiga ao pensamento, ao belo, à discussão e não nos estimula, será que ele é mesmo literatura? No que diz respeito à temática da morte, isso deve seguir o mesmo princípio, fazendo com que os leitores possam cumprir com esses processos que a autora menciona. Qual seria a razão para uma determinada história, um poema, a construção de uma narrativa passar tão despercebida aos nossos olhos e aos dos pequenos leitores?

Quando pensamos no morrer, essas perguntas devem ser ainda mais enfáticas, justamente porque falamos de um tema que desperta em nós, por si só, a curiosidade, às vezes o medo, a incerteza, a saudade e uma infinidade de outros sentimentos; e se a literatura consegue, também, imitar e representar a vida, nada mais natural que ela também trate sobre essa questão. Atualmente, a produção literária brasileira para a infância tende a tratar a temática da morte sob alguns vieses. Por um lado, tem-se a perspectiva da aceitação. E em que consiste essa aceitação? Na compreensão de que fazemos parte de um ciclo e de que a morte tem o seu papel e o seu lugar nesse cenário; seja ele de finitude efetiva, para aqueles que não acreditam na vida após a morte; ou de passagem e renovação, para quem acredita que, após a vida na terra, a caminhada da alma continua na eternidade.

Paralelamente, na obra de alguns autores, a morte também surge com uma função catártica, que transita pela aproximação com o assunto e pela identificação com a dor da perda sentida tanto pelo sujeito principal da narrativa, quanto pelo outro que lê e encontra na literatura uma forma de lidar com o sofrimento através das mesmas experiências vividas pela personagem principal. Por outro lado, também é possível perceber que a forma como as obras tratam do assunto acaba também nos gerando questionamentos sobre a vida como um todo e como a aproveitamos antes do momento da partida. Sobre essa questão, Paiva (2011) destaca a importância de repensarmos a forma como lidamos com a morte e sua relação com a vida:

Creio ser importante repensar a morte na formação do indivíduo. Refletindo sobre o fato de que a morte faz parte da vida, é necessário preparar o ser humano para a morte desde sua infância. [...] Para alguns, pode parecer um tanto mórbido ou mesmo cruel, mas não consigo imaginar um trabalho sobre

a morte sem a elaboração da vida que nela se encerra. Para isso, é necessário que se pense na morte e que se fale sobre ela. Dessa forma, acredito ser possível preparar o indivíduo para que viva a vida em sua plenitude e, assim, talvez, não sinta tanta necessidade de fugir da morte. (Paiva, 2011, p. 24).

A fala da autora nos leva diretamente ao que foi abordado no primeiro capítulo desta tese sobre a relação estreita entre a morte e a vida, além do próprio processo de educação para a morte. E essa ligação entre ambas e, principalmente, entre elas e o próprio homem, só irá se estreitar à medida que pensemos, reflitamos, leiamos e escrevamos sobre a morte, seja para crianças, seja para adultos.

A obra *O segredo é não ter medo*, da autoria de Tatiana Belinky (2008), é um exemplo disso. A autora escreveu uma coletânea de poemas que podem ser facilmente compreendidos pelo público infantil que versam sobre a temática da morte de uma forma bem-humorada, cômica e cheia de verdades.

Esse tipo de postura assumida diante da finitude nos recorda o que foi visto no capítulo anterior acerca da educação para a morte, que é baseada justamente na forma como lidamos com a vida e em como isso influencia o morrer. Quando transpomos essa atitude para o universo da criança, percebemos que esse ensinamento também deve ser repassado. Se, da mesma forma que os adultos, elas também enfrentarão momentos de perdas variadas, semelhantemente, elas também precisarão aprender a lidar com tais circunstâncias, e é então que a literatura pode possibilitar que ela apreenda ou confirme a importância e a influência que esses momentos possuem. É por essa razão que Bessa (1984) destaca que:

[...] uma educação (desde criança) para o morrer se impõe a fim de aliviar o homem de seu medo e o apavoramento diante da morte (sua e dos outros). Isso paradoxalmente, para que viva melhor, curtindo a existência no saborear de cada dia, na realidade do hoje, na concretude do aqui e agora, sem sentimentos de perda do ontem ou a desesperança de amanhã. Enfim que o homem se concilie com a morte que nele vive permanentemente. (Bessa, 1984, p.16).

Esse processo de reconciliação ao qual o autor se refere é o que aproxima o homem da sua própria natureza e também de sua finitude, fazendo-o refletir sobre ela. Para o universo da criança isso ocorre de forma semelhante, mas principalmente quando se vê diante de uma situação de perda. Antes disso, a ideia da morte ainda é algo vago, principalmente porque muitas delas estão habituadas ao mundo da ficção, no qual inúmeros personagens vivem a imortalidade ou, pensando no contexto de desenhos animados, por exemplo, mesmo passando por situações de extremo perigo, apenas se machucam e rapidamente estão recuperados, voltando ilesos no próximo episódio.

Uma realidade bastante comum nesse enfrentamento à realidade da morte é quando algumas veem seus bichinhos de estimação falecerem, e aí surge, normalmente, o primeiro contato efetivo com a perda. Dentro do campo da literatura infantil contemporânea, a perda desses animais é muito comum enquanto tema para trabalhar a morte e, entre tantas obras, *Por que o Elvis não latiu?*, de Robertson Frizero (2010), que também será detalhada posteriormente, nos traz um exemplo claro disso com a história de um garotinho e seu cachorro Elvis.

Uma outra obra contemporânea a respeito dessa relação entre a perda de animais de estimação e infância é *O problema do pato*, de Maria Valéria Rezende (2007), que conta a história de uma viagem realizada por um casal de gêmeos em busca de uma solução para a morte de Amarildo, o patinho que eles ganharam e que em pouco tempo veio a falecer.

Essa é uma marca importante da literatura contemporânea que discute a temática da morte. Há uma compreensão por parte de muitos autores em validar o que a criança sente, dentro e fora do universo da trama, a fim de possibilitar que ela tenha espaço para expor sua curiosidade, suas dores e outras reações ligadas ao morrer. Há nessas narrativas a presença do medo, da inquietação, das perguntas das personagens que representariam os possíveis leitores e seus semelhantes dilemas em torno do assunto. A criança não poderá estar pronta para lidar com um momento de perda se sua voz a respeito dele não for ouvida, se suas perguntas não forem respondidas ou simplesmente se todos os seus sentimentos forem camuflados pela falsa sensação de alguns adultos de que, ao esconder-lhes alguma verdade sobre o tema, estarão protegendo-as do sofrimento que ele acarreta. Sobre isso, as autoras Casselato, Mazorra, Franco, Tinoco, (2012, p. 108), destacam:

É no mínimo estranho pensar que não devemos conversar sobre a morte. Compartilhar e atribuir sentido a essa vivência não nos torna imunes ao sofrimento, mas nos permite acreditar que podemos sobreviver à dor da perda do ente querido, nos permite entrar em contato com nossa própria mortalidade e entender nossos sentimentos e reações diante dela. Possibilita, ainda entender as várias formas de enfrentar as perdas, reconhecendo nossos limites e habilidade e nos conhecendo melhor.

Esse reconhecimento se dará, certamente, por muitas formas, incluindo a literatura, principalmente porque expor a criança a narrativas e diálogos sobre o que é a morte e como ela nos afeta de forma direta e indireta é possibilitar que ela encontre seus próprios caminhos nessa busca pela compreensão da vida e também da própria morte. Para as autoras, é na conversa, na exposição do tema que entenderemos como nossos sentimentos se constroem e são levados em consideração na literatura infantil contemporânea: o fato de romper com o

estereótipo de criança que precisa ser protegida a todo custo de narrativas que as colocam diante das fases inerentes à natureza humana. Sobre isso, Paiva (2011) destaca que

Nada é mais característico da atitude atual em relação à morte que a relutância dos adultos diante da familiarização das crianças com os fatos da morte. Isso é particularmente digno de nota como sintoma de seu recalçamento nos planos individual e social. Uma vaga sensação de que as crianças podem ser prejudicadas leva a se ocultar delas os simples fatos da vida que terão que vir a conhecer e compreender. Mas o perigo para as crianças não está em que saibam da finitude de cada vida humana, inclusive de seu pai, sua mãe e da própria vida; de qualquer maneira as fantasias infantis giram em torno desse problema, e o medo e a angústia que o cercam são muitas vezes reforçados pelo poder intenso de sua imaginação. (Paiva, 2011, p. 25).

A partir do momento em que a literatura dá asas a essa imaginação, a criança também poderá aprender a como lidar com esses medos e é aí que o adulto, enquanto primeiro mediador entre o leitor infantil e o livro, entra como um facilitador desse processo e não como o impedimento para que esse autoconhecimento seja adquirido. E justamente pelo fato de a vida ser, com certa frequência, desconcertante para a criança, que precisa lidar com seu próprio amadurecimento e com as expectativas dos adultos em torno dele, ela necessita dessa possibilidade de “entretenimento” em um mundo complexo com o qual precisará lidar diariamente.

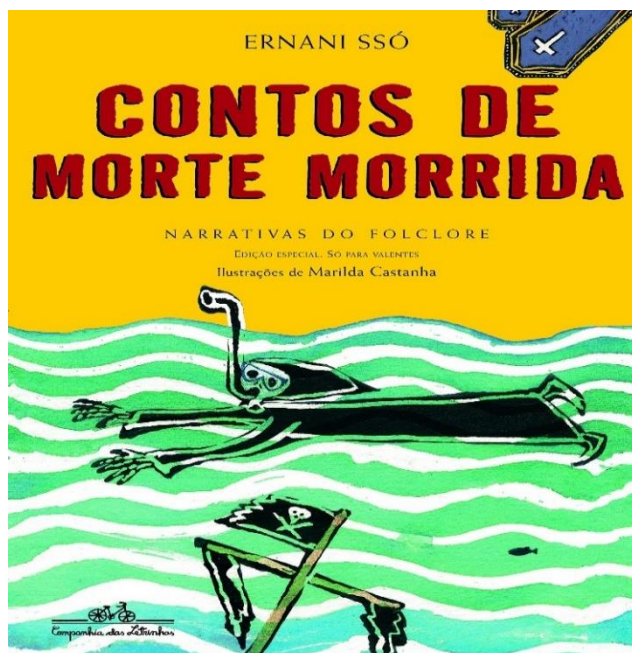
Para que isso ocorra é importante a presença de mecanismos que a auxiliem nesse processo de absorção dos próprios sentimentos e dos significados a eles atribuídos; e a literatura entra como esse aporte. É por essa razão que as obras da literatura infantil contemporânea, com seus variados autores e temas, têm aberto cada vez mais espaço para as discussões sobre a temática da morte e muitos outros temas fraturantes que permeiam não só a vida das crianças de modo geral, mas também a história literária.

Embora seja parte dos temas tabus, é válido lembrar que nem todas as abordagens dadas à morte na literatura atual passam por esse viés da dor e do sofrimento. Algumas, contrariando esse tipo de produção, apelam para a comicidade, para o riso, para a mitologia e para a cultura popular, que carrega consigo muitas tradições envolvendo o assunto. Algumas obras são emblemáticas nesse quesito, como *Contos de Morte Morrida* (2007) e *As lendas urbanas da morte* (2015), de Ernani Ssó ; *Contos de enganar a morte*, de Ricardo Azevedo (2003); *Silêncio, doze histórias universais sobre a morte*, de Ilan Brenman e Heide Strecker (2012); e *De morte!: um conto meio pagão do folclore cristão*, de Angela-Lago (2005). Essa abordagem dada ao tema não é vista apenas através das narrativas, mas principalmente do projeto gráfico que acompanha os livros. As ilustrações, que se destacam desde as capas, são

exemplos claros de que a forma como a morte é tratada nessas obras segue uma vertente cheia de cores, de marcas culturais que essas histórias trazem consigo.

Para exemplificar, vejamos abaixo algumas das capas das obras mencionadas acima. A primeira delas, ilustrada por Marilda Castanha, traz em sua construção a imagem da morte que está associada ao conto “A morte e o pescador”, presente na obra *Contos de morte morrida*, de Ernani Ssó (2007). A figura esguia, vestida de preto, mergulha em busca de sua gadanha nas profundezas do mar. O tom humorístico é visto em dois elementos da ilustração: a morte, que precisa respirar, – e isso por si só já demonstra um paradoxo engraçado frente ao texto, já que, por estar morta, isso seria desnecessário –, usa para tal um equipamento de mergulho composto por uma máscara de mergulho e um snorkel, que é um tubo acoplado à máscara de mergulho e colocado na boca do mergulhador, possibilitando sua respiração. As cores utilizadas no projeto atraem a atenção do leitor através do amarelo, que seria a representação do céu sob o mar, o caixão que surge à parte superior direita e a cor vermelha dada ao título.

Figura 2: Capa da obra *Contos de morte morrida*



Fonte: Ssó (2007, s.p)

Além da capa, essa criatividade também é vista nos demais elementos paratextuais, tais como a segunda capa, a folha de rosto e a página dedicada à ficha catalográfica, como podemos ver abaixo (Cf. Figura 3). Percebe-se que as ilustrações aparecem de forma

continuada. Na segunda capa a morte surge com o rosto ainda em decomposição, uma capa preta, seu aspecto esquelético e uma gadanha. A imagem atribuída a ela advém da Idade Média, quando um ser de aparência fantasmagórica e pálida ceifava a vida daqueles a quem deveria levar para outro plano. Na imagem, além da gadanha, a morte segura nas mãos uma espécie de marionete, no lugar do boneco há um esqueleto, que pode representar os homens, que têm o tempo de vida sob seu comando. Na folha de rosto e na folha que contém a ficha técnica está a mesma figura, que agora olha para os leitores assim que abrimos o livro. Na imagem ela está em cima do que parece ser uma roda repleta de ossos de esqueletos humanos, que pode ser atribuída ao passar do tempo constante e ao trabalho infinito da morte que o vivencia levando consigo aqueles a quem deve buscar.

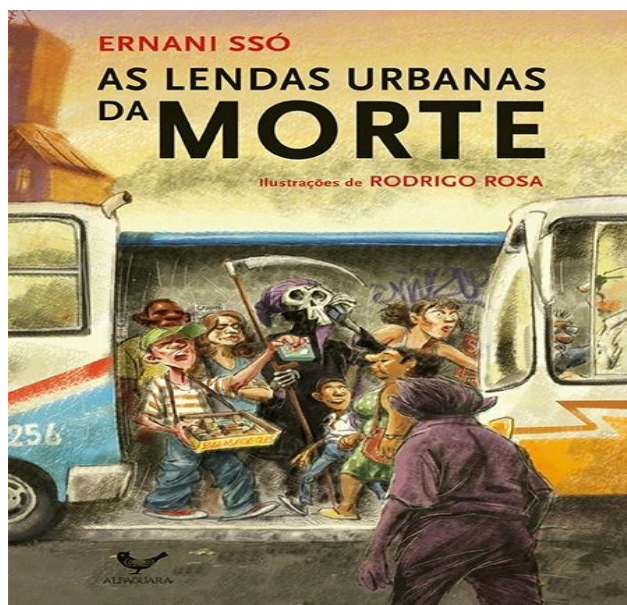
Figura 3: Elementos paratextuais da obra *Contos de Morte Morrida* (2007)



Fonte: Ssó (2007, s.p).

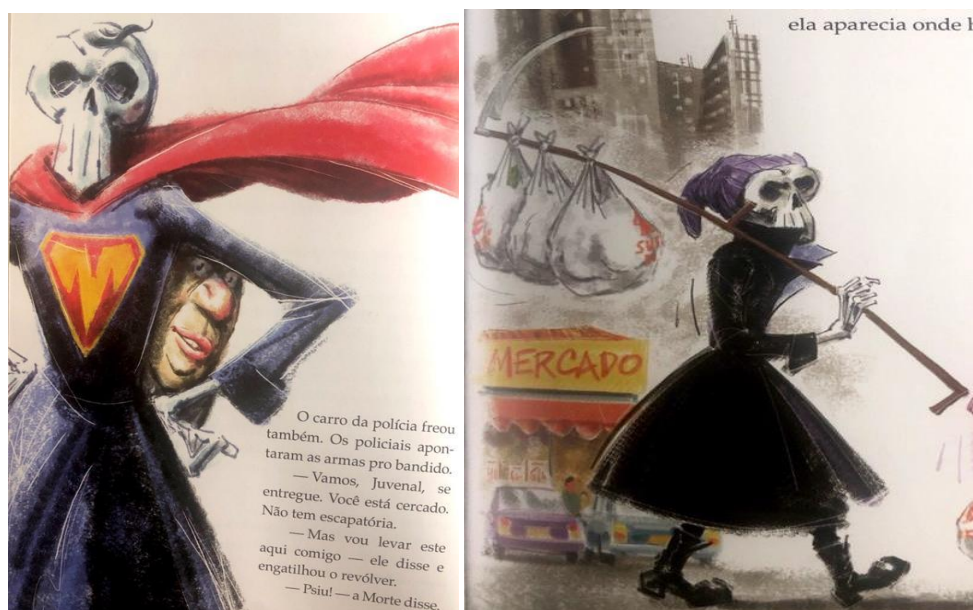
Outra obra, também de Ernani Ssó, que traz a criatividade desde a capa é *As lendas urbanas da morte* (2015). A ilustração de Rodrigo Rocha traz uma morte ligada ao ambiente urbano (Cf. Figura 4). O esqueleto e a gadanha continuam sendo os principais elementos representativos, mas acrescentados a eles estão não uma capa preta, mas um sobretudo, uma touca, um coturno e um aparelho celular. Além disso, a morte divide lugar no ponto de ônibus junto com outras pessoas, provavelmente à espera de sua próxima vítima.

Figura 4: Capa da obra *As lendas urbanas da morte* (2015)



Fonte: Ssó (2015, s.p).

Além da capa, ao longo da obra a morte assume algumas outras roupagens. Mesmo não perdendo todas as marcas atribuídas comumente a ela, como a foice, a roupa e o esqueleto, outros elementos são acrescentados a sua figura e a aproximam da ideia de urbanidade proveniente dos contos, que são narrados em espaços da cidade. As ilustrações em giz de cera trazem uma personagem que não ocupa apenas o centro do texto, mas também se adequa a ele. As imagens abaixo (Cf. Figura 5) trazem exemplos disso, quando na primeira ela é representada enquanto heroína da personagem que ela vem buscar na narrativa, e a roupa de “Super Morte”, com um M ao centro, demonstra isso. Do lado direito, novamente o coturno, o sobretudo e a touca aparecem, mas a gadanha ganha um novo elemento: sacolas de compra de uma velhinha que logo partiria dessa para melhor. O espírito criativo da obra nos leva a enxergá-la enquanto parte comum do nosso dia a dia, seja ele no interior ou na cidade, mostrando que a morte estará sempre ali esperando seu momento de agir.

Figura 5: Caracterizações da Morte

Fonte: Ssô (2015, p. 14, 9).

Dentre essas produções citadas até então estão narrativas que enxergam a morte sob uma perspectiva mais natural, cômica e repleta de marcas culturais e populares que certamente foram cruciais para a própria compreensão e visão do morrer apresentado nas obras. Essas histórias nos remetem a alguns trechos que trataram da relação entre a literatura infantil e oralidade mencionados no início do capítulo, principalmente pelo fato de que essa ligação com o humor associado a algo que, normalmente, é visto de forma negativa nos traz à memória as histórias populares cheias de graça e também de assombração que eram ouvidas pelas crianças brasileiras no início do século XIX.

Extraídas da oralidade, essas narrativas ganharam novos personagens, ilustrações e marcas que as distinguiam das demais, principalmente porque em suas tramas essas mesmas personagens, além de temer a morte, muitas vezes tentavam ludibriá-la e trapaceá-la na tentativa vã de atrasar a sua chegada. Vemos um outro exemplo bastante claro disso na obra *Contos de enganar a morte*, de Ricardo Azevedo (2003). O livro reúne cinco narrativas que se concentram na história de personagens que, de todas as formas, tentam encontrar maneiras para fugir da indesejada das gentes. Segundo o próprio autor, são textos populares sobre a hora de “abotoar o paletó”, “entregar a rapadura”, “bater as botas” e “trazem alguns dos principais enredos abordando o herói que não quer morrer e inventa mil truques e ardis para dar um jeitinho de escapar da morte” (Azevedo, 2003, p. 7). Tais narrativas nos mostram a recorrência do elemento cômico, principalmente por meio da personificação da morte, que é ficcionalizada como uma figura fantasmagórica através das ilustrações feitas pelo próprio

autor, em um estilo de xilogravura. A técnica aparece na obra desde a capa (Cf. Figura 6), que não traz apenas o preto e branco próprios da xilogravura, mas também traz a imagem do esqueleto humano, que é comumente associado à simbologia da morte, como retratamos anteriormente. Aqui, ao contrário dos livros de Ernani Ssó anteriormente mencionados, vemos uma Morte sem vestimenta. Seus ossos estão aparentes, seu semblante é estático e suas mãos parecem galhos de árvores que abrigam pássaros.

Figura 6: Capa da obra *Contos de enganar a morte* (2003)



Fonte: Azevedo (2003, s.p).

As histórias por ele compiladas são parte de seus estudos sobre a cultura popular brasileira e chegaram até nós principalmente através dos portugueses. Benjamin (1987, p. 198) destaca que as melhores narrativas escritas são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Por serem frutos da tradição oral, essas narrativas sofrem alterações ao longo do tempo, e o trabalho de Ricardo Azevedo é justamente confrontar essas novas versões criadas nas diferentes localidades onde esses contos se espalham e recontá-las, “tentando sempre recuperar a essência de cada história.” (Azevedo, 2003, p. 7). Para o autor, os contos populares

representam verdadeiro depósito do imaginário, das tradições e da visão de mundo oriundos de um certo “espírito popular” estando enraizados em antiquíssimas narrativas míticas. Além disso, sobreviveram ao longo dos séculos através da transmissão oral feita por contadores de histórias, jograis e menestrelis, num tempo, nunca é demais frisar, em que a vida comunitária e

coletiva era intensa (em oposição à vida privada e dos interesses individuais). (Azevedo, 2007 p. 4).

É possível compreender que Azevedo (2007) não apenas entende o conto popular como um depósito para a imaginação do homem, mas principalmente como um veículo de tradições que eram transmitidas oralmente através das pessoas que contavam histórias e relacionavam-se umas com as outras em vida comunitária. Tais textos, nesse caso, são retratos de povos das mais variadas regiões que o tempo não foi capaz de desbotar.

Ainda para o autor, temos consciência de que esses contos não se perderam ao longo dos anos, mas sobreviveram por séculos, sendo repassados de boca em boca, transmitidos por pessoas que, provavelmente, recorriam a um discurso claro e objetivo, a uma linguagem completamente marcada pela expressão oral, por “fórmulas verbais pré-fabricadas, ditados, frases feitas e a um vocabulário popular e acessível, tendo em vista a comunicação clara e direta com a plateia” (Azevedo, 2007 p. 14).

Conforme afirma Correia (2013, p. 35), “os contos, nas suas formas orais, literárias, permitiram a crianças e adultos conceber estratégias para se posicionarem no mundo e compreender os que o rodeia”. Compreendidos durante a infância, eles nos oferecem inúmeros significados sobre o mundo e dão forma aos conflitos enfrentados pelas crianças, “[...] graças à sua estrutura e aos seus temas, à utilização de fórmulas de repetição. A sua linguagem metafórica permite à criança projetar-se em diferentes personagens e situações” (Correia, 2013, p. 35).

Até então, trouxemos um apanhado geral sobre a abordagem da morte que tem sido construída na contemporaneidade e como alguns autores e obras se preocupam em dar destaque aos sentimentos da criança, quando ela ocupa o lugar de protagonista de uma narrativa; ou da própria morte, quando ela se torna participante ativa da história ou quando não apenas um evento isolado, mas a mola propulsora para o desenrolar de todo o texto. Precisamos enfatizar, entretanto, que não somente a narrativa é o ponto principal na experiência com o texto literário, mas além dela, há o trabalho gráfico, as ilustrações, a qualidade estético-literária que têm ocupado lugar de destaque nessas obras infantis.

Além da própria construção da trama, as ilustrações, os livros de imagem, livros-brinquedos também atuam como um elemento que traz riqueza de detalhes aos livros, não simplesmente por apelas para o visual, que atrai a criança, mas principalmente porque é capaz de contribuir para a própria construção do texto, já que permite que o leitor trace variados caminhos de leitura que também interligam entre si distintos modos de linguagem, tanto através do verbal quanto do não verbal.

Para Hunt (2010, p. 236 52), “um dos papéis das imagens em um livro ilustrado é realçar o significado de uma história ilustrando as palavras”. Esse papel é de grande relevância na relação que se dá entre as palavras e as imagens no universo do texto, exatamente pelo fato de que com as imagens, espera-se, que não haja uma merca repetição do texto verbal ou apenas uma inserção sem propósito significativo efetivo, mas é preciso que exista complemento, sentido e interação entre o que é dito e o que é visto de forma simultânea.

Segundo Fittipaldi (2008), toda imagem carrega consigo uma história a ser contada. Para a autora, existe uma ligação direta entre “o texto que conta a história, a imagem que reconta e o leitor, que de outras maneiras vai re-significar as narrativas”. Tem-se, assim, uma ligação indissociável entre a tríade texto-imagem-leitor, já que no contexto do livro ilustrado, muitas vezes, a existência de um está atrelada a do outro.

Nessas etapas de construção de sentidos pelas quais passam o texto e o próprio leitor, Fittipaldi (2008) ainda destaca que, enquanto uma obra está sendo lida, surgem ligações entre as imagens e o texto; relações essas problematizam o escrito oferecendo a ele ritmo e movimento que também são construídos pelas narrativas em processo. É por essa razão que, inspiradas nas palavras de Manguel (2001, p. 24), Cica Fittipaldi destaca que

uma história dá origem a uma imagem; a imagem, por sua vez, dá origem a uma história, que, por sua vez, apresenta-se por meio de uma nova imagem, esta permitindo uma outra história e mais outra, alternativa que logo se transforma em outras imagens, numa cadeia sonora, verbal, textual e imagética. (Fittipaldi, 2008, p. 103).

Essa cadeia não surge de uma possível pretensão de que a imagem teria de superar o texto escrito, mas da possibilidade de aderir-se a ele, contribuindo de modo a ampliar os significados possíveis do texto, oferecendo assim mais espaço para a fruição da imaginação de seus leitores e mais deleite ao momento de leitura e do próprio uso do livro. Assim como o texto verbal é capaz de contar uma história, a ilustração também pode fazer isso, seja acompanhando o escrito ou sendo a própria narrativa visual, possibilitando que cada interpretação inicial gere muitas outras.

Nesse cruzamento, é importante entendermos que toda ilustração é também uma interpretação, e que para além da temática tratada no texto, essas imagens formarão novos significados ao que estiver sendo lido, seja isso acompanhado ou não do texto verbal. Dessa forma, elas são capazes de trazer um novo olhar ao código linguístico, valorizando-o, criando interações com ele e estabelecendo relações estéticas e principalmente semânticas.

Todas essas relações descritas até então foram feitas porque, no contexto da literatura infantil (também nas obras relacionadas à morte), normalmente a maior parte dos textos vêm acompanhada por ilustrações e são elas que dão ainda mais vida ao que é escrito, num emaranhado de significados que geram no leitor identificação, encantamento e reflexão não apenas a respeito do tema, mas principalmente da influência que ele e a obra podem exercer na vida e no imaginário de um leitor, esteja ele passando ou não por um momento de perda.

Tudo o que foi apresentado até aqui só comprova a importância da literatura nesse processo de construção de sentidos em torno da morte e como ela é capaz de atingir o imaginário infantil com suas variadas abordagens e representações, conforme continuaremos a ver no capítulo a seguir, que trará o apanhado geral das obras infantis brasileiras a partir dos anos 2000 até o ano de 2020. Cada título será separado e inserido num bloco de categorias dentro do universo do morrer, tais como a morte de animais de estimação; relações entre as perdas e a vida; morte de parentes; medos em relação à finitude e assim sucessivamente. Além dessa listagem, fruto das pesquisas em acervo pessoal, premiações, bibliotecas, livrarias e outras fontes que serão melhor explicitadas, traremos algumas outras análises que possam demonstrar, na prática e de modo mais aprofundado, como essa temática foi abordada nos textos.

As ponderações que fizemos até então nos levam à reflexão não apenas sobre como a morte tem estado presente na literatura infantil brasileira desde muito cedo e como isso nos surpreende e coloca em questão o discurso de que pouco tem se falado a respeito do assunto, uma vez que, como mostraremos a seguir, contamos com um significativo número de livros a respeito do assunto apenas nesse período demonstrado, isso porque também existem aquelas que foram escritas antes dessa demarcação, mas que, por muitos fatores de ordem organizacional e estrutural da pesquisa, não serão listadas aqui.

Buscaremos, assim, conhecer, categorizar e analisar tais obras previamente selecionadas no intuito de observar como a abordagem dada a morte tem sido consolidada ao longo de alguns anos e como, atualmente, essas representações têm sido construídas nas obras atuais, uma vez que tem se tornado cada vez mais comum a aproximação de temas como esse ao universo infantil no século XXI.

3. A MORTE NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA: LEVANTAMENTO DE OBRAS

Só a imaginação é capaz de viajar sem limites
até o lugar onde mora a saudade.
(Longe, 2014)

Os capítulos anteriores nos trouxeram um panorama geral sobre as representações e os significados atribuídos à morte ao longo da história e, principalmente, como a literatura infantil tem sido um importante veículo para a discussão de um tema tão presente em nossas vidas. Discorreremos sobre como algumas obras dessa literatura que alcança não apenas o universo infantil, mas todo e qualquer leitor disposto a enxergar nos livros um passaporte para a imaginação, a história e, principalmente, para seus próprios sentimentos e indagações provenientes dos momentos de perda, que nos arrebatam, transformam e reforçam nossa pequenez diante do imutável.

Uma vez que foi traçado um percurso sobre o tema, a história da literatura infantil brasileira, os momentos históricos que influenciaram o surgimento de obras a respeito da morte e de outros assuntos tabus, no presente capítulo trataremos com detalhes a metodologia de como se deu o recolhimento do corpus selecionado para análise que será aqui apresentada, o que motivou essas escolhas, entre outras questões pertinentes à elaboração desse capítulo.

Para a construção dessa seção da tese, então, nos organizaremos em dois tópicos. O primeiro “Premiações, Bibliotecas e Acervos: a construção do catálogo”, que, como o próprio título evidencia, apontará como se deu o processo de coleta das obras nos mais diversos espaços físicos e virtuais nos quais elas foram pesquisadas. Aqui faremos o panorama daquilo que foi descoberto durante esse processo, o que atraiu nossa atenção na quantidade de obras e em como elas estão distribuídas ao longo dos anos dentro do espaço de referência que foi delimitado para a pesquisa, entre outras questões. Vale destacar que apesar do fato de termos realizado uma ampla pesquisa, temos consciência de que certamente não encontramos tudo o que foi lançado sobre o tema desde os anos 2000 até 2020, uma vez que muitos textos não podem não trazer nenhum indício de que trata sobre a morte apenas pelo título, capa ou algum elemento mais óbvio e apenas a leitura poderia efetivar essa presença.

O segundo tópico, “A morte e o morrer nas obras: categorias de análise”, tem como principal objetivo descrever as categorias escolhidas para a análise de obras que será feita no último capítulo da tese. Há um número considerável de livros sobre o tema publicados ao longo dos anos, no entanto nem todos eles estão dentro daquilo que esperamos para a

literatura infantil, além do fato de outros serem apenas paradidáticos, como detalharemos ao longo da escrita do tópico.

Sendo assim, elencaremos as categorias que foram utilizadas nesse processo de leitura do que foi encontrado, bem como o que alguns autores pontuam sobre os caminhos possíveis para as análises de obras literárias e as leituras a partir delas. Essa divisão para a análise organizou-se em alguns modos de morrer, a saber: Morte de parentes; Morte de animal de estimação; Morte e cultura popular; Morte, infância, medo, amizade e outros temas.

Em cada uma dessas análises, buscaremos discorrer sobre os aspectos importantes na constituição dessas obras, no entanto não de forma engessada e obrigatória, mas conforme eles surgirem e merecerem o detalhamento. Assim, observaremos a literariedade do texto; o espírito criativo e questionador da obra; a materialidade do livro; as ilustrações; a postura das crianças diante da morte enquanto narradoras e enquanto personagens.

3.1 Premiações, Bibliotecas e Acervos: a construção do catálogo

Na construção do projeto de pesquisa da presente tese, nosso objetivo era encontrar, entre as principais premiações literárias brasileiras, as obras que em seu conteúdo tratassem da temática da morte em suas variadas abordagens. No entanto, ao longo da escrita do texto, fomos observando que seria errôneo de nossa parte resumir uma vasta produção a apenas aquilo que foi premiado a partir dos anos 2000, uma vez que certamente há inúmeras obras que, apesar de apresentarem um excelente valor estético-literário em sua construção, não estariam entre as selecionadas.

Sendo assim, para encontrá-las, alargamos o nosso olhar nessa busca de obras literárias infantis de autores brasileiros contemporâneos que tivessem a morte como parte de seus livros em catálogo de editoras, dissertações e teses importantes para a área, bibliotecas, livrarias digitais, blogs de leitura, as premiações, tais como a da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), Prêmio Jabuti, Prêmio Literário Biblioteca Nacional, Prêmios Literários da Academia Brasileira de Letras (ABL) e o Selo Cátedra 10, sobre os quais discorreremos posteriormente, e também o meu acervo pessoal de obras. Alguns dos livros que foram listados eu já tinha conhecimento, mas grande parte deles foi acrescida por meio de referências bibliográficas que foram encontradas ou recebidas por professores e amigos no decorrer das pesquisas e das leituras feitas durante a graduação e no curso de mestrado.

Não nos é surpresa o fato de que a morte está presente nas narrativas infantis há muito tempo. E o primeiro ponto de partida da construção do catálogo (o meu próprio acervo de livros) me mostrou isso, quando, ainda na graduação, tive contato com a obra dos Irmãos Grimm e pude ver como a morte estava latente em tantos textos. Foi quando decidi que iria estudá-la nessa literatura direcionada às crianças para perceber quais abordagens eram atribuídas ao morrer ao longo da história desses textos.

Foi olhando para os contos tradicionais que percebi o quanto eles estão repletos do que Traça denomina de “cenar eventualmente chocantes e de episódios terríveis”. A autora recorda as bruxas que ameaçavam devorar as suas pobres vítimas, “depois de estas terem atingido o peso ideal, lobos que engolem meninas ou cabritinhos imprudentes, ogros que declaram em voz tonitruante “Cheira-me aqui a carne humana”, meninas cozinhadas pelas madrastas” (TRAÇA, 1998, p. 98), entre outras circunstâncias um tanto quanto assustadoras, mas bastante comuns do imaginário de uma época em que as condições de vida não eram das melhores (e sobre isso já discorreremos no capítulo anterior).

3.1.1 Percurso traçado para a construção do catálogo de obras

Depois do que foi discutido até aqui, trazemos o nosso olhar para as obras que foram encontradas nas premiações em nosso país. São elas que contribuem para o direcionamento de leitores e mediadores para o que tem sido produzido de “bom” no Brasil. Faço uso das aspas porque embora um livro premiado receba o reconhecimento de sua qualidade, isso não anula o fato de que existe uma infinidade de outras obras, também com qualidade estético-literária, que não estão inseridas na lista dos vencedores, e foi por essa razão que abrangemos o nosso olhar inicial ao decidir não apenas usar como parâmetro os prêmios literários.

No processo de seleção dessas muitas premiações já citadas no início do capítulo, são levadas em conta, na maioria das vezes, o texto, o projeto gráfico e as ilustrações; além de serem consideradas também as temáticas trabalhadas, a criatividade do objeto-livro como um todo, as traduções das adaptações e o papel relevante e cada vez mais significativo que as imagens têm exercido nos livros ilustrados. É preciso levar em conta, contudo, que cada um desses critérios citados varia de acordo com o que a premiação pretende contemplar, uma vez que cada uma delas pode seguir um viés diferente nesse processo.

Uma das mais importantes é o Prêmio FNLIJ, que surgiu em 1975 na Fundação Nacional para o Livro Infantil e Juvenil, e tem como principal objetivo premiar o que de melhor se encontra na literatura Infantojuvenil e conta hoje com as categorias Criança, Jovem,

Imagem, Informativo, Poesia, Livro Brinquedo, Teatro, Teórico, Reconto, Literatura em Língua Portuguesa, Tradução/Adaptação Criança, Tradução/Adaptação Jovem, Tradução/Adaptação Informativo, Tradução/Adaptação Reconto, Revelação Escritor, Revelação Ilustrador, Melhor Ilustração e Projeto Editorial; além do prêmio “Hors-concours” para autores e ilustradores que foram amplamente votados em uma categoria e também premiados pelo menos outras três vezes em edições realizadas anteriormente.

Apesar da amplitude de obras selecionadas, no que se refere à temática da morte, não tivemos uma grande quantidade de livros. No entanto, alguns daqueles que foram encontrados serão brevemente explanados, uma vez que nosso objetivo não é analisar aqui todas as obras premiadas. Mas para que não somente listemos seus nomes, escolheremos algumas delas para demonstrar como a narrativa aborda o nosso tema de estudo.⁴

No Prêmio FNLIJ 2003, com produção de 2002, na categoria Criança “Hors-Concours” encontramos o clássico *Menina Nina: duas razões para não chorar*, de Ziraldo, e também a divertida obra *Sete histórias para sacudir o esqueleto*, de Angela-Lago. A primeira delas é um grande clássico da literatura infantil brasileira e conta a história de Nina, a menina que transformou Vivi em avó e a tornou mãe duas vezes, como uma boneca russa que abriga dentro de si outra boneca, e outra e outra...

No Prêmio de 2004, produção 2003, também na categoria Criança “Hors-Concours”, tivemos apenas uma obra que tinha a morte como parte importante de sua construção, a saber *Até passarinho passa*, de Bartolomeu Campos de Queirós (2003). O texto conta sobre um garotinho observador e atento aos detalhes da casa em que vive e de como conheceu um novo amigo, um passarinho que o visitava diariamente na varanda. O livro, que é bastante descritivo e detalhado, aponta para a morte de um animal amigo e como a criança vivenciou sua experiência de perda de forma bastante intensa.

No ano de 2005, na categoria Criança, foi premiada a obra *Pedro e lua*, do autor e ilustrador Odilon Moraes (2004). Toda em preto e branco, a obra celebra a amizade entre um menino e uma tartaruga. Assim como a anterior, Pedro também encontra a amizade em um animal de estimação e aprende sobre a morte através de sua partida. A saudade acentuada pelo luto mostra como um menino e uma tartaruga pode construir uma história sobre o amor, a amizade e a liberdade da imaginação.

Em 2009, nas categorias Criança e escritor revelação encontramos *O guarda-chuva do vovô* (2008), da autoria de Carolina Moreyra e com ilustrações de Odilon Moraes. A obra

⁴ Não analisaremos todas as obras listadas porque nosso objetivo é fazer uma leitura mais detalhada no capítulo que virá posteriormente.

trabalha a temática do luto de forma poética e sensível através da história de uma menina que, para manter o elo com o avô que faleceu, recorre às memórias afetivas quando recebe de herança o guarda-chuva dele e imaginando como eram os momentos dos dois juntos em dias de chuva.

Depois de 2009, apenas em 2016 encontramos um título que traz a morte em seu enredo. Na categoria Criança Hors-Concours e Melhor Projeto Editorial, venceu *Inês*, de Roger Mello, com ilustrações de Mariana Massarani. A obra traz um reconto da história real de Inês de Castro, que apaixonou-se por Pedro, o príncipe de Portugal, e acabou perdendo sua vida por causa desse amor. Curiosamente, o rei leva a dama, mesmo depois de morta, para que seus súditos beijassem sua mão.

Em 2017, nas Categorias Poesia e Hors-Concours, foi premiada a obra *Um dia, um rio* (2016), de Leo Cunha, com ilustrações de André Neves, que, diferentemente da maioria das obras aqui elencadas, traz a morte não de uma pessoa ou animal, mas de um rio, que lamenta o dia em que foi invadido pelas lamas da mineração que mata suas águas e aqueles que nelas habitam.

Outro evento de grande importância para a literatura infantil é o Prêmio Jabuti. Conforme o próprio site do evento aponta, a sua história começa em 1958, um momento da história do Brasil em que os desafios enfrentados pelo mercado editorial eram bastante intensos, uma vez que os recursos para a produção e circulação das obras eram escassos.

No entanto, mesmo com toda a problemática que envolvia o contexto, os dirigentes da Câmara Brasileira do Livro, viam nas obras uma possibilidade de abranger a literatura, de divulgar os escritores da época e principalmente de incentivar a produção de novas obras, através da premiação de ilustradores(as), autores(as), editoras, livreiros(as) e gráficas que ocupassem lugar de destaque a cada ano. Em 1959 ocorreu a primeira premiação e foram selecionadas produções de autores como Jorge Amado, na categoria Romance, com *Gabriela, Cravo e Canela*, e também de Isa Silveira Leal, na categoria Literatura Juvenil, pela obra *Glorinha*. Segundo consta no site Jabuti.com.br,

o maior diferencial do Prêmio Jabuti em relação a outros prêmios é a sua abrangência: além de valorizar escritores, ele destaca a qualidade do trabalho de todos(as) os(as) profissionais envolvidos(as) na criação e produção de um livro. Anualmente, editoras dos mais diversos segmentos e escritores(as) independentes de todo o Brasil inscrevem suas obras em busca da tão cobiçada estatueta e do reconhecimento que ela proporciona. Receber o Prêmio Jabuti é um desejo acalentado por aqueles(as) que têm o livro como instrumento de cultura. (Jabuti, 2016).

Atualmente, como algumas alterações, as categorias foram redistribuídas em quatro eixos, sendo eles Literatura, Ensaio, Livro e Inovação. Tal modificação foi importante para, com a qualificação de áreas do conhecimento, contribuir ainda mais para essa abrangência que é marca do evento. Com apenas um ganhador por categoria elencada, o Jabuti continua prestigiando novos autores, atraindo a atenção da crítica e reforçando a importância de autores já conhecidos para o âmbito da literatura infantojuvenil.

Apesar da diversidade de categorias e títulos, a quantidade de obras cuja temática é a morte é bastante pequena e espaçada, uma vez que, de acordo com o que é divulgado na plataforma do evento, apenas durante as premiações de 2004 e 2016 é que encontramos alguns livros sobre o assunto. Na categoria Infantil ou Juvenil, receberam menção honrosa *Até Passarinho Passa*, de Bartolomeu Campos de Queirós e ilustrações de Elisabeth Teixeira. Além dele, recebeu o mesmo título o livro *Contos de Enganar a Morte*, de Ricardo Azevedo, que já foi brevemente analisado no capítulo anterior.

Somente em 2016 outros dois livros que discorrem sobre a morte foram premiados, ambos na categoria Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil. O primeiro deles foi *Inês*, de Roger Mello e ilustrações de Mariana Massarani; e o segundo *Minha Vó sem Meu Vô*, da autora e ilustradora Mariângela Haddad; um livro de imagens que traz a trajetória de um casal de idosos e a realidade da perda de memória, até o dia em que um deles falece e inicia-se uma história de saudades e lembranças.

Outro evento importante é Prêmio Literário Biblioteca Nacional, que vem sendo realizado desde o ano de 1994 e contempla não apenas autores, mas tradutores e projetistas gráficos brasileiros, a fim de reconhecer tanto a qualidade intelectual como estética daquilo que vem sendo produzido ao longo dos anos no Brasil. Diferentemente dos prêmios citados anteriormente, esse abre espaço para os gêneros e avalia publicações nas categorias romance, poesia, ensaio literário, tradução, ensaio social, projeto gráfico e também aquilo que pertence à literatura infantil e à juvenil.

Os jurados e a comissão organizadora do evento como um todo têm como principal meta analisar cuidadosamente aquelas obras que se enquadram dentro de critérios de bastante relevância, sendo eles a qualidade literária, originalidade, criatividade nos recursos gráficos utilizados, excelência de tradução e a contribuição que essas obras dão à nossa cultura.

No que diz respeito à temática da morte, encontramos em nossa pesquisa apenas duas obras premiadas, uma no ano de 2016, *Roupa de brincar*, de Eliandro Rocha, e ilustrações de Elma, na categoria literatura infantil, com o Prêmio Sylvia Orthof. Cinco anos depois,

tivemos em 2021, também na mesma categoria, o livro *Tanta chuva no céu*, de autoria de Volnei Canônica e ilustrações de Roger Ycaza.

A última premiação por nós pesquisada, depois de uma longa e exaustiva procura, foi o Selo Cátedra 10, que pertence à Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio, em atividade desde o ano de 2006. Tanto a premiação quanto a Cátedra fazem parte do conjunto de atividades voltadas à promoção da literatura e formação de leitores do Instituto Interdisciplinar de Leitura da PUC-Rio (iiLer). Segundo consta no site da instituição, ambos fazem uso de um conceito amplo e “interdisciplinar de leitura, considerando-a para além do texto formal e escrito, colocando o indivíduo em diálogo com outras linguagens e saberes, provocando sua própria capacidade de ler o mundo e a transformação da realidade que o cerca” (IILER, s/d).

O maior compromisso do prêmio é reunir em suas categorias aquilo que, segundo os critérios estabelecidos pelas comissões, é o melhor da em Literatura Infantil e Juvenil, reconhecendo, portanto, a grande variedade de gêneros e elementos que envolvem essa mesma produção.

Antes de ser dividida em categorias, a premiação separava as obras por meio da Seleção CÁTEDRA 10, que indicava os títulos que possuíam valor literário e editorial, levando em consideração “temas e gêneros diversos, sem designação por categorias ou faixas etárias, mas atenta, sobretudo, à qualidade artística do diálogo texto/imagem, que torna o livro infantil e juvenil um artefato original indispensável para arte-educação.” (Revista Cátedra, 2016). Durante o ano de 2016, encontramos entre as pesquisas as obras *A caixa de Zahara*, de autoria de Adriana Morgado, e ilustrações de Vanina Starkoff; e *Moscas e outras memórias*, de Eve Ferretti e Fabíola Werlang. Em 2017, tivemos *Coração de inverno, coração de verão*, escrita por Leticia Sardenberg e ilustrada por Alexandre Rampazo.

No ano de 2018 a obra acerca da morte que recebeu a premiação foi *Aqui, bem perto*, escrita e ilustrada por Alexandre Rampazzo. A partir de 2019 iniciaram-se as premiações por categoria e na categoria Distinção Cátedra 10, tivemos a obra *O acordeão vermelho*, escrita por Katia Gilaberte e ilustrada por Luciana Grether, e *A festa do dragão morto*, de Santiago Nazarian e ilustrada por Rogério Coelho.

Em 2020 foram premiadas *Tanta chuva no céu*, de autoria de Volnei Canônica e ilustrada por Roger Ycaza. Além desses, tivemos *A colecionadora de cabeças*, escrita e ilustrada por Ana Matsusaki; *O que faço com esse buraco?*, da autoria de Marilu Rodrigues e com ilustrações de Kristina Sabaite; e, por último, *Um belo lugar*, de Alexandre Rampazo, sobre o qual já fizemos ponderações anteriormente.

O processo de pesquisa em cada uma das premiações foi bastante exaustivo e detalhado, afinal de contas precisamos nos voltar a todos os anos, obras, resenhas e resumos que foram escritos a respeito dos livros premiados, para assim encontrarmos aqueles que tinham a morte como plano de fundo de seus enredos. Apesar de constataremos explicitamente que a maior parte dos títulos não trata sobre o morrer, o luto e as perdas de modo geral, foi de grande valia encontrar aquelas que assim o fizeram, principalmente pela carga semântica que elas carregam e pela valorização que dão a um tema que tem estado cada vez mais presente na literatura destinada à infância. Como pudemos perceber, cada obra que foi escolhida para breve exposição no presente tópico trouxe um olhar diferente para o evento e para a forma como as crianças lidam com ele. Não nos detivemos a uma observação aprofundada porque isso será feito no capítulo posterior, que analisará algumas outras com maior cuidado.

Algo atraiu a nossa atenção durante o que tem sido construído até então. Apesar do fato de termos vivenciado inúmeras situações de morte durante os anos de 2020 e 2021, em decorrência da pandemia da Covid-19, o número de produções literárias infantis aqui do Brasil acerca da morte não é tão expressivo. Ao contrário do que poderíamos esperar, uma vez que vimos de perto, seja com amigos ou familiares e, também, nos jornais do mundo todo, uma quantidade imensa de mortes, no entanto não parece que ela foi parar nos livros infantis durante esse tempo tanto quanto outros temas. Estariam os autores e ilustradores cansados do morrer, da dor e da tristeza que nos assolou e por isso decidiram focar em outros assuntos menos pesados?

Além das premiações, foram de extrema importância para a escrita desse capítulo e da pesquisa como um todo a busca por obras que tratassem do tema da morte na literatura infantil brasileira em dissertações e teses que serviram de base tanto para a construção do catálogo como para o aporte teórico que nós utilizamos no presente texto. Antes de tudo, é necessário pontuar que apesar de ser um tema comum e universal, quando tratado de forma específica, tal qual aqui apresentamos, o número de pesquisas não é tão vasto. Fizemos buscas por palavras-chave como “morte”, “literatura infantil brasileira”, “luto”, “perda”, nos bancos de teses e dissertações, bibliotecas acadêmicas, repositórios e revistas para encontrarmos termos relevantes e que pudessem contribuir para o nosso estudo.

Sendo assim, daquelas que foram descobertas, listamos três que foram de grande importância para nós: “E eles viveram felizes até seu fim: narrativas contemporâneas sobre a morte e o morrer na literatura infantil brasileira”, de Regina Oliveira Santana (2014); “A arte de falar da morte: a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e

educadores”, de Lucelia Elizabeth Paiva (2008); e “Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga”, de Clarice Lottermann (2006).

Cada um dos textos trouxe perspectivas e abordagens diferentes acerca da temática da morte, embora todas estivessem unidas pelo universo da literatura infantil e pelo tema central. Essas diferenças começam desde a área de formação das pesquisadoras, uma vez que Santana e Paiva estão atreladas ao campo da Psicologia, enquanto Lottermann é vinculada à área de Letras.

Em sua tese, Elizabeth Paiva (2008) destaca que o principal objetivo de sua pesquisa era verificar de que maneira os educadores trabalhavam com a temática da morte dentro da esfera escolar, discutindo a viabilidade da utilização da literatura destinada às crianças acerca do tema como um caminho para abordar o assunto no ambiente da sala de aula. A autora, no livro originado a partir da pesquisa, destaca que, para que o trabalho fosse construído, era necessário verificar de que maneira os educadores observavam as questões relativas à morte no contexto educacional, bem como quais aspectos eram considerados importantes nos momentos em que esse assunto viesse à tona. Como seria possível discutir sobre o morrer na escola e como a literatura infantil tem influenciado nesse processo, caso ela seja considerada um instrumento viável para tratar do tema com os alunos, explorando-o, instigando a reflexão, o diálogo e assim sucessivamente.

Das três teses principais utilizadas como parte do nosso referencial teórico, apenas a de Paiva volta-se ao contexto educacional, uma vez que o objetivo de Lottermann com sua pesquisa era voltar seu olhar à obra literária de Lygia Bojunga, a fim de demonstrar que a representação da morte em seus textos estava interligada, de forma direta ou indireta, ao que a autora denomina de “recorrente tensão com a criação artística”. Além desse viés, ela também se propôs a analisar a maneira como a morte estava sendo focalizada na literatura infantil contemporânea à data de produção do texto, o ano de 2006, traçando um panorama de obras e escritores que serviu de base para a construção do que fizemos em nosso trabalho.

Assim como Clarice Lottermann, Santana (2014) também buscou analisar a abordagem dada ao tema supracitado, bem como à perda e ao luto de modo geral, com o objetivo de compreender como se dá a construção das representações narrativas e imagéticas, além de trazer uma reflexão “sobre a concepção “infantilizada” da infância, que, na hipermodernidade, culmina na fragilização de sua autonomia e na noção equivocada, dentre outras, de que crianças não são capazes de vivenciar dores intensas e devem ser poupadas do contato com a morte” (Santana, 2014, p. 8).

Tabela 1: Catálogo de obras**1. MORTE DE PARENTES**

TÍTULO	AUTOR	ILUSTRADOR	EDITORIA	ANO	TEMA
1. Menina Nina: duas razões para não chorar	Ziraldo	Ziraldo	Melhoramentos	2002	Morte da avó
2. Cadê meu avô?	Lidia Izcson de Carvalho;	Barbara W Steinberg	Biruta	2004	Morte do avô
3. A poltrona Vazia	Sandra Saruê	Marcelo Boffa	Melhoramentos	2005	Morte do avô
4. Avôs e Avós	Nelson Albissú	Andréa Vilela e Mirella Spinelli	Cortez	2005	Morte e aceitação
5. O guarda-chuva do vovô	Carolina Moreyra	Odilon Moraes	DCL	2006	Morte do avô
6. Vovô e Pacífico	BRAZ, Júlio Emílio.	Marcelo Garcia	Duna Dueto,	2007	Morte do avô
7. Vovô virou árvore	Regina Chamliam;	Helena Alexandrino	SM Paradidático	2009	Morte do avô
8. O vestido	Celso Sisto	Thais Linhares	Zit	2009	Morte da avó
9. Vovó Viaja e não Sai de Casa?	Sylvia Orthof;	Bebel Callage	Rovelle	2011	Morte de avô
10. Começo, meio e fim	Frei Betto	Vanessa Prezoto	Rocco	2014	Morte do avô
11. Um passarinho me contou	Jorge Miguel Marinho	Flávio Pessoa	Edições de Janeiro	2014	Morte e velhice
12. Minha vó sem meu vô	Mariângela Haddad	Mariângela Haddad	Miguilim	2015	Perdas e velhice
13. O vovô da Lalá	Agláia Tavares	Mariana Rms	Editora Inverso	2018	Suicídio/Morte do avô
14. Agora pode chover	Celso Sisto	Anna Cunha	Melhoramentos	2018	Morte do avô
15. Dudu vai ao hospital	Lana Veras de Carvalho	Meire Fernandes	Halley	2006	Morte da mãe
16. Quando eu era pequena	Adélia Prado	Elisabeth Teixeira	Galerinha	2006	Morte da tia
17. Olhando para dentro	Alina Perlman	Deisy Startari	Saraiva	2009	Morte do patriarca
18. Lia foi à lua	Tonio Carvalho;	Guto Lins	Imperial	2009	Morte da irmã
19. Virando estrela	Jonas Ribeiro; Zuleika de Almeida Prado;	Alessandra Tozi	Mundo Mirim	2010	Morte de parente
20. Recado da Chuva	Celia Cris Silva;	Rogério Coelho	Vida e Consciência	2011	Perdas e luto
21. Agridoce	Tatiana Belinky	Elisabeth Teixeira	Paulinas	2011	Morte do

Nostalgia					pai
22. Enquanto papai não volta	M. Inez do Espirito Sant	Côrtes André	Escrita Fina	2012	Morte do pai
23. Menina Amarrotada	Aline Abreu	Aline Abreu	Jujuba	2013	Morte, do pai
24. Roupa de brincar	Eliandro Rocha,	Elma Fonseca	Pulo do gato	2015	Morte do tio
25. A felicidade dos pais	Rubem Alves;	André Ianni	Paulus	2006	Morte e família
26. O acordeão vermelho	Katia Gilaberte	Luciana Grether	Editora Caleidoscópio	2019	Morte da mãe
27. Inês	Roger Mello	Mariana Massarani	Companhia das letrinhas	2015	Morte da mãe
28. Longe	Silvana Travano	María Wernicke	Salamandra	2014	Morte do pai
29. Coração de inverno, coração de verão	Leticia Sardenberg	Alexandre Rampazo	Zit	2017	Morte dos pais

2. MORTE DE ANIMAL DE ESTIMAÇÃO

TÍTULO	AUTOR	ILUSTRADOR	EDITORA	ANO	SUBTEMA
30. O Dia em que o Passarinho Não Cantou	Luciana Mazorra e Valéria Tinoco	Luciana Baseggio Mazzocco	Livro Pleno	2003	Morte de pássaro
31. Até passarinho passa	Bartolomeu Campos Queirós	Elisabeth Teixeira	Moderna	2003	Morte de pássaro
32. Os porquês do coração	Conceil Corrêa da Silva	Nye Ribeiro; Eduardo Albini	Editora do Brasil Literatura	2008	Perda de animal de estimação
33. Por que o Elvis não latiu	Robertson Frizero	Tayla Nicoletti	8Inverso	2010	Morte de cachorro
34. Mortinha da Silvia	Macos Martinz	Isabella Padrão	Ciranda na Escola	2021	Morte de uma gata
35. O problema do pato	Maria Valéria Rezende	Veruschka Guerra	Planeta das crianças	2007	Morte de um pato
36. Pedro e Lua	Odilon Moraes	Odilon Moraes	Cosac Naify	2004	Morte de tartaruga

3. MORTE E CULTURA POPULAR

TÍTULO	AUTOR	ILUSTRADOR	EDITORA	ANO	SUBTEMA
37. Contos de enganar a morte	Ricardo Azevedo	Ricardo Azevedo	Ática	2003	Morte cômica (narrativas populares)
38. Sete histórias para sacudir o esqueleto	Angela-Lago	Angela-Lago	Companhia das Letrinhas	2005	Morte e cultura popular
39. O dia em que a morte quase morreu	Sandra Branco	Elma	Salesiana	2006	Vida e morte
40. Contos de morte morrida	Ernani Ssó	Marilda Castanha	Companhia das Letrinhas	2007	Morte cômica (narrativas populares)
41. O segredo é não ter medo	Tatiana Belinky	Guto Lacaz	Editora 34	2008	Morte cômica
42. Contos de assombração	Maurício Pereira	Maurício Pereira	Difusão cultural do livro	2010	Morte e cultura popular
43. Silêncio	Ilan Brenman, Heidi Strecker	Catarina Bessel	Companhia das Letras	2012	Morte e cultura popular
44. Contos de fadas	Rosana Rios	Jean-Claude R.	Farol literário	2013	Contos

sangrentos		Alphen			maravilhosos
45. O caixão rastejante e outras assombrações de família	Angela-Lago	Angela-Lago	Companhia das Letrinhas	2015	Morte e cultura popular
46. A colecionadora de cabeças	Ana Matsusaki	Ana Matsusaki	Editora do Brasil	2020	Morte e reflexão
47. As lendas urbanas da morte	Ernani Ssó	Rodrigo Rosa	Alfaguara	2015	Morte e cultura popular

4. MORTE, INFÂNCIA, MEDO, AMIZADE E OUTROS TEMAS

TÍTULO	AUTOR	ILUSTRADOR	EDITORIA	ANO	SUBTEMA
48. Um dia um rio	Léo Cunha	André Neves	Pulo do gato	2016	Morte de um rio
49. A caixa de Zahara	Adriana Morgado	Vanina Starkoff	Zit	2016	Guerra
50. Um belo lugar	Alexandre Rampazo	Alexandre Rampazo	VR Editora	2020	Após a morte
51. Nas ruas do Brás.	Drauzio Varela	Maria Eugênia	Companhia das Letrinhas	2000	Contos variados
52. Meu filho pato	Ilan Brenman	Rafael Antón	Companhia das Letrinha	2011	Contos variados
53. Fica comigo	Georgina Martins	Elisabeth Teixeira	Difusão cultural do livro	2001	Medo da morte da mãe
54. A sementinha medrosa	Marcia Oliveira	Terê Zagonel	Cultur	2003	Morte e vida
55. Um dente de leite, um saco de ossinhos	Nilma Lacerda	Christiane Mello	Nova Fronteira	2004	Morte e amizade
56. A coisa brutamontes	Renata Penzani	Renato Alarcão	Cepe Editora	2018	Morte de amiga
57. A velha história do peixinho que morreu afogado	Marilia Pirillo	Eloar Guazelli	Edições de Janeiro	2014	Amizade entre um homem e um peixe
58. O Decreto da Alegria	Rubem Alves	Veridiana Scarpelli	FTD Educação	2004	Vida, morte, infância
59. Tanta chuva no céu	Volnei Canônica	Roger Ycaza	Editora do Brasil	2020	Infância e perda
60. O que faço com esse	Marilu Rodrigues	Kristina Sabaite	Cortez	2020	Morte e amor entre animais

buraco?					
---------	--	--	--	--	--

3.2 A morte e o morrer nas obras: categorias de análise

Durante o processo de construção do catálogo, que foi explicado de forma pormenorizada anteriormente, nos deparamos com uma infinidade de obras que tratam sobre a temática da morte de forma distintas. Algumas, obviamente, se repetem em sua abordagem, tais como aquelas que tratam da morte de parentes, sendo os principais avôs e avós, e de animais de estimação. Outras seguem o viés do humor e assim fomos observando as muitas maneiras que cada autor e ilustrador escolheu para construção de suas produções.

Depois da etapa de pesquisa, de catalogação e até mesmo de algumas análises que foram feitas ao longo do texto para exemplificar e explicar determinado conteúdo que estava sendo naquele momento exposto, chegamos a uma das fases mais importantes da pesquisa: a construção e a descrição das categorias de análise que servirão como base para a escrita do último capítulo da presente tese.

Muitas perguntas surgiam em minha mente enquanto eu pesquisava, recolhia e realizava a leitura das obras encontradas: “O que poderei analisar nelas?”, “Quais caminhos tomarei como ponto de partida?”, “De que forma meu olhar pode ser aprofundado ao observar as obras?”. Essas e muitas outras questões apareciam a cada novo livro encontrado, afinal foram muitas as obras sobre o tema dentro do espaço de tempo que nos dispusemos a avaliar, então seria de extrema importância escolher bem os percursos de análise a serem tratados para que o resultado final fosse satisfatório e pudesse contribuir para tantas outras pesquisas que podem surgir ao longo do tempo, assim como me foram úteis as que mencionei no tópico anterior.

Sendo assim, em leituras e observações com a minha orientadora, decidimos estabelecer as categorias para as obras que fossem selecionadas para análise no último capítulo. Quais seriam essas categorias? Como poderíamos estabelecê-las? Essas perguntas foram respondidas à medida que eu construía o catálogo e lia os livros aos quais tinha acesso; através da leitura dos aportes teóricos que foram sendo utilizados ao longo da pesquisa e também do que minha orientadora apontava nas fases de correção dos capítulos anteriores.

O questionamento inicial que norteou a escolha dessas categorias parte, antes de tudo, do próprio livro de literatura infantil. Ricardo Azevedo, em seu artigo “Sobre livros didáticos e livros de ficção e poesia” (2006), questiona-se sobre o que, afinal de contas, caracteriza um livro de literatura. O autor aponta de modo geral alguns pontos importantes que merecem ser destacados:

Poderíamos, mesmo que precariamente, resumir que: 1) são textos de ficção e poesia (não abordam fatos concretos mas sim realidades inventadas); 2) não são utilitários (não têm uma função clara nem qualquer pretensão de ensinar ou transmitir informações objetivas mas, sim, de compartilhar emoções, eventos humanos, conflitos e espantos); 3) costumam tratar de temas não passíveis de lições: as paixões; a busca do auto-conhecimento; utopias pessoais; sonhos e conflitos humanos; sentimentos como amor, ódio, desespero, inveja e orgulho; a dificuldade em separar realidade e ficção; as lutas do velho contra o novo; a construção da voz pessoal e a busca de um sentido para vida, entre muitos outros assuntos, vale repetir, não passíveis de lições, embora cotidianos e de extrema importância para todos nós; 4) também apresentam seus temas de forma organizada mas a partir de uma lógica própria e de recursos como, por exemplo, a narrativa ou o poema; 5) utilizam sempre, mesmo que em graus diferentes, discursos subjetivos e pessoais (são pessoas tanto o “eu lírico” da poesia, quanto as vozes de narradores e personagens); 6) por serem discursos subjetivos e não objetivos, pragmáticos e impessoais, podem perfeitamente ser ambíguos, obscuros, analógicos, incoerentes e contraditórios (podem ser plurissignificativos e admitir diferentes interpretações); 7) podem também se dar ao luxo de usar metáforas, ironias, inventar palavras, recorrer a ritmos, aliteraões, trocadilhos e rimas, em suma, podem brincar com as palavras; 8) prescindem de qualquer tipo de atualização salvo, eventualmente, a ortográfica; (Azevedo, 2006, p. 2)

Acreditamos que as colocações do autor são de grande relevância quando nosso *corpus* de pesquisa são os textos destinados às crianças e por essa razão, vale a pena comentar alguns dos pontos por ele elencados a fim de aproximarmos suas considerações com aquilo que se relaciona à pesquisa.

Acerca da primeira colocação dele, podemos perceber que são nas realidades inventadas que o leitor encontra, muitas vezes, sua própria realidade. Principalmente quando o assunto em questão é a morte. É na experiência da personagem que perdeu um animal de estimação, um amigo ou um parente que a criança leitora ou ouvinte terá a oportunidade de encontrar nas páginas do livro sua própria história; compartilhando com o universo da narrativa também a sua dor e aprendendo a lidar com ela às vezes à medida que as personagens também aprendem ao longo da história.

No que se refere ao ponto dois, discutimos no tópico anterior sobre o perigo de serem consideradas literatura infantil aquelas obras que são criadas apenas para transmitir conhecimento, embora quem assim o faça sejam também crianças dentro das histórias contadas. A literatura infantil compartilha saberes, no entanto esses saberes são vistos de forma natural e não “forçada” e quando falamos em saberes não estamos nos referindo às funções utilitárias e pedagógicas – como não jogar lixo no chão, maltratar os animais ou respeitar os mais velhos, mas a lidar com a própria vida que acontece ao redor da criança e com ela mesma, quando descobre o poder da imaginação, tal qual acontece na obra *Lia foi à*

lua, de Tonio Carvalho (2009); ou da amizade com a própria Morte quando uma garotinha a convida para um chá da tarde na varanda da casa em *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, de Nilma Lacerda (2004); ou quando aprende que às vezes algumas pessoas cansam da própria vida e da dor que sentem e decidem partir, como em *O vovô de Lalá*, de Aglália Tavares (2018).

É importante mencionar, contudo, que o fato de conter a morte como parte de uma narrativa não significa que ela será tratada como eixo central ou mola propulsora para a construção do texto, e pudemos ver isso ao longo das leituras para construção do catálogo que será aqui exposto⁵. Isso se dá porque, muitas vezes, a morte é apenas um evento, um acontecimento que não traz tantas alterações às personagens. Sobre isso, Lotterman (2009, p. 8) destaca que

[...] Na literatura infantil e juvenil, há maior incidência de obras em que a morte é tratada como efeméride, como um acontecimento que, a despeito das consequências que acarreta, não provoca mudança de valores ou conceitos. Nesses casos, a morte é banalizada, não incita reflexões sobre a vida. E mesmo que haja dor, ela rapidamente se esvai: às vezes nem se faz menção ao sofrimento e ao luto. A morte deixa sua marca, mas tal impressão nunca é uma cicatriz: apaga-se com facilidade.

Obras assim, embora contenham a presença da morte, normalmente não enfocam o assunto ou não têm esse objetivo de fazer as crianças refletirem sobre a presença do sofrimento ao longo da vida. Assim, apesar de conter o evento na construção da trama, ele passa despercebido, não gera questionamentos, discussões e novas interpretações por parte dos leitores. Mas por qual razão isso acontece?

Podemos supor duas causas para isso: a primeira é o fato de que, embora algum personagem morra na história, aquele livro não é sobre morte; e a segunda transita pela dificuldade de inserir o assunto dentro de uma obra infantil, conforme já mencionamos anteriormente. Se para os adultos tratar do tema foi algo feito por muito tempo com cuidado, repulsa e até medo, na infância isso não seria diferente. É por essa razão que falar dos vários tipos de morte não parece ser uma tarefa fácil quando se trata de obras infantis.

No entanto, graças à coragem de alguns escritores e à necessidade de aproximar os leitores daquilo que faz parte da própria natureza humana, existem muitos livros em que o tema ocupa um grande espaço da história e acaba por atingir toda a essência do texto, tratando do assunto de modo enfático e permitindo que o leitor reflita sobre os acontecimentos tanto nos limites da narrativa quanto naquilo que os extrapola.

⁵ A despeito disso, é importante mencionar que os livros com essa vertente não entraram na catalogação aqui feita, uma vez que os objetivos com a leitura eram de ordem terapêutica e não de fruição literária.

Outro ponto importante a ser mencionado diz respeito à pedagogização atribuída a essas obras. À medida que o catálogo foi sendo construído, foi verificado que muitas delas trazem consigo uma grande carga educativa no que se refere à compreensão da morte. Lottermann pontua que quando uma narrativa cumpre apenas a função de instruir seus leitores sobre o que é a morte, o que há depois dela, o porquê de as pessoas falecerem,

a literatura infantil e juvenil está sendo associada uma função pedagógica, qual seja, preparar o jovem leitor para o lado trágico da existência, discutir e apresentar aquilo de que se foge na vida real: cenas de velório e enterro, choro, morte de pessoas da família, luto e dor. (Lotterman, 2006, p. 58).

Quando nos deparamos com obras assim precisamos refletir se elas podem ser de fato consideradas literatura infantil ou se são paradidáticos ou manuais destinados para professores, terapeutas e pais que têm como principal objetivo ensinar, transmitir valores e responder a perguntas explícitas sobre o tema. Durante nossas pesquisas para a construção do catálogo encontramos duas que cumprem com essa função e, por isso, acreditamos que ela não pode ser considerada como literatura infantil. A primeira chama-se *O vovô não vai voltar? Trabalhando o luto com crianças* (2015), da autoria das psicólogas Carmem Beatriz Neufeld e Aline Henriques Reis. A história gira em torno da morte do avô de Pedro, um garoto de 7 anos.

Desde o título, bem como nas informações contidas na apresentação, vemos uma função clara atribuída ao texto: ensinar as crianças a entenderem o luto. Enquanto normalmente a literatura infantil leva a esse tipo de compreensão por meio de histórias criativas, instigantes, curiosas e repletas de sentidos que são descobertos à medida que são abertas as páginas, o livro em questão segue por outro caminho, trazendo um texto que se subdivide em duas partes: de um lado da página há a narrativa e do outro, em alguns momentos, há questões sobre direcionadas àquilo que está sendo descrito, orientando os leitores a escreverem uma lista de sentimentos, desenharem algo ou escreverem uma carta, por exemplo.

Embora o objetivo não seja enquadrar-se na literatura infantil para puro deleite das crianças, por ser destinado a elas, é natural que esperemos da história certo sentimento de instiga, curiosidade e reflexão, no entanto a fruição da leitura acaba sendo interrompida pelos questionamentos, além do fato de que o próprio desenrolar da trama é bastante didático. Além disso, a inserção das atividades (Cf. Figura 7) nos faz pensar para qual público a história é destinada; se todas as questões devem ser respondidas sempre que aparecem, mesmo no

momento de leitura; se apenas algumas devem ser levadas em conta, ou todas, e assim sucessivamente.

Figura 7: Exercício de compreensão do tema

*Exercício**

Alguém ou algum animal de estimação de que você gostava já morreu também? Faça o desenho dessa pessoa/animal.

Que pensamentos e que sentimentos você teve quando essa pessoa/animal morreu? Marque um “X” nos pensamentos e nos sentimentos que você teve e depois ligue o pensamento ao sentimento correspondente.

Pensamentos:

- ☐ “Foi culpa minha”.
- ☐ “Eu não devia ter brigado com ele(a)”.
- ☐ “Eu quero ir junto”.
- ☐ “Vou ficar triste pra sempre”.

Sentimentos:

- ☐ Tristeza.
- ☐ Medo.
- ☐ Raiva.
- ☐ Preocupação.
- ☐ Culpa.

*Disponível em www.sinopsyseditora.com.br/vovofofor

Fonte: Sinopsys Editora

Essa forma de abordagem enquadra-se na conceituação que Ricardo Azevedo (1999) dá para os livros didáticos e paradidáticos: “em resumo, é sempre um livro utilitário (foi feito para atingir um fim determinado), escrito na linguagem mais clara possível, cuja pretensão é transmitir informações objetivas e ensinar coisas. Isso significa que ele carrega uma mensagem clara, única, líquida e certa. (Azevedo, 1999, p. 1-2). Todo o texto gira em torno das perguntas que o menino faz à mãe e de todas as respostas que ela lhe dá para sanar as dúvidas sobre o que é morrer, o que é preocupação, como é a morte, e assim por diante, como podemos ver no trecho abaixo, quando a mãe explica ao garoto o que é sentimento de preocupação e como ele nos afeta:

- Como você se sente quando pensa que seu pai e eu vamos morrer?
- Isso fica na minha cabeça. Dá um nó na minha barriga, meu coração parece que vai sair pela boca. Eu não quero que vocês morram...
- Pedro, meu filho, o nome disso que você sente é preocupação. É normal se sentir assim. Isso ocorre porque você pensou que o mesmo que aconteceu com o vovô pode acontecer comigo ou com o seu pai. A preocupação é um sentimento que nos lembra daquilo que temos de importante e temos medo de perder. Mas, se damos muita atenção a ela, ela toma conta da gente.

Sempre que a preocupação vier à sua cabeça, lembre-se de que seu pai e eu estamos aqui para cuidar de você e que você sempre poderá falar de suas preocupações comigo. (Neufeld; Reis, 2015, s.p.).

Uma das características dos textos literários destinados à infância é o espírito criativo e questionador que não “entrega de mão beijada” ao leitor os significados daquilo que é lido. Num jogo de perguntas e respostas como o que foi lido acima, já se tem tudo aquilo que é preciso saber e isso não abre espaço para que a curiosidade seja aguçada, os sentimentos aflorados e as múltiplas leituras sejam criadas. Se o próprio texto já “diz tudo”, o que mais o leitor precisará se perguntar? Em outro trecho (Cf. Figura 8) vemos novamente outros questionamentos a respeito da morte que são respondidos de forma rápida e prática e que comprovam ainda mais essa função utilitária atribuída ao texto.

Figura 8: Trecho em que a mãe de Pedro explica a morte



Fonte: Neufeld; Reis (2015, s.p.).

Percebe-se que a criança questiona se, após o falecimento, seu avô é capaz de sentir dor. A resposta prática da mãe apenas informa que não, e as ilustrações, que em alguns momentos apenas repetem o que está sendo descrito na narrativa, exemplificam as partes do corpo mencionadas na fala da mulher. Ao nos depararmos com uma obra como essa e a enxergamos como um paradidático, percebemos que, em resumo, ela cumpre com o objetivo de transmitir um determinado conhecimento ou informação sobre a morte.

Além da obra supracitada, *Conversando sobre a morte: para colorir e aprender*, de Carla Luciano Codani Hisatugo (2000), também foi encontrada em nossas pesquisas e, apesar de ser dirigida às crianças e tratar da temática da morte, apresenta semelhantemente a função explicativa e utilitária atribuída ao tema. Nesta, os leitores poderão ler algumas breves

considerações sobre o assunto enquanto colorem ilustrações, como podemos perceber nas figuras abaixo:

Figura 9: Ilustrações sobre a morte

Uma pessoa morre porque algo dentro de seu corpo provocou um problema que fez o seu organismo parar de funcionar. Então ela não respira, não ouve, não sente.



Qualquer pessoa que conhecemos pode morrer. Seja ela boa ou má, velha ou nova, feia ou bonita. Não podemos saber quando as pessoas vão morrer. Quando uma pessoa morre, seu corpo pára de funcionar, certo? Isso também acontece com todos os animais e plantas.

Fonte: Hisatugo (2000, s.p.).

Percebemos pelo texto que há uma explicação sobre o que acontece com o corpo de alguém que falece seguido de uma ilustração do remete a uma pessoa deitada e morta, assim como também há a representação de uma planta um tanto quanto incompreensível, mas que parece estar de olhos fechados. Nas duas páginas são dadas apenas explicações sobre o morrer, assim como há sobre outros eventos ao longo do texto. Não há a construção de uma narrativa ou das personagens, no entanto se levarmos em consideração o próprio título da obra devemos imaginar que de fato não será apresentada uma história, mas apenas informações

para as crianças aprenderem sobre o tema. Sobre esse tipo de livro com caráter pedagógico, Azevedo (2006, p. 1) afirma que, por serem essencialmente utilitários, eles

são constituídos de informações objetivas que, em resumo, pretendem transmitir conhecimento e informação. Em outras palavras, mesmo lançando mão da ficção e da linguagem poética, os livros paradidáticos têm sempre e sempre o intuito final de passar algum tipo de lição ou informação objetiva e esclarecedora. Como nos didáticos, ao terminar de ler uma obra paradidática, todos os leitores devem ter chegado à uma mesma e única conclusão.

Certamente, iremos nos deparar com outras obras paradidáticas ao longo das leituras para a construção do acervo (e por isso elas não serão inseridas na catalogação), e quando as encontrarmos, nosso maior questionamento deve ser principalmente no que tange à preocupação em apresentar, para as crianças leitoras ou ouvintes de narrativas sobre o tema, livros que as auxiliem não na compreensão do que é morrer e do que é a própria morte, mas principalmente dos sentidos e das experiências por trás de um evento capaz de nos arrebatar de forma tão profunda e como essas interpretações podem ser descobertas através de um texto que influencia o leitor simplesmente pelo que ele é e não porque foram criadas listas de exercícios a respeito do mesmo.

Ainda no que se refere ao que foi destacado por Azevedo (2006) no início dessa discussão, um dos pontos por ele elencado, mais precisamente o tópico três, merece uma observação. Para o autor, a literatura infantil trata de temas “não passíveis de lições”, tais como as paixões, os conflitos humanos, os sonhos, etc. Apesar de compreendermos seu ponto de vista (ou de acreditar que compreendemos), quando nos deparamos com obra sobre a morte, vemos esse processo constante da “lição” sendo construído. Não a lição que mencionamos acima e que vemos nos didáticos e paradidáticos, mas aquelas sobre a própria vida que acontece enquanto os livros também são lidos. Discordamos de sua opinião porque a partir do momento que um leitor se identifica com uma obra, ele já extrai dela alguma lição porque houve uma conexão entre o texto lido e o mundo ao qual ele pertence, exterior à narrativa. Então se uma criança que perdeu recentemente o avô, por exemplo, se depara com a obra *Menina Nina*, de Ziraldo (2002), e apreende as formas que o narrador explica sobre o fim da vida e chega à conclusão de que a avó pode estar simplesmente dormindo ou vivendo no paraíso em alegria, ali já houve uma lição apreendida. O conflito gerado pela morte repentina, a dor proveniente do luto, encontrou na literatura uma forma de ser amenizado e nisso nós enxergamos lições, ressignificados da dor.

Outro ponto que para nós merece destaque é o oitavo, principalmente no que se refere às atualizações. Novamente discordo do autor porque ao longo dos anos, não só sobre a

temática da morte, vimos atualizações acontecerem, ou a abordagem sempre foi a mesma para o tema em questão? Sabemos que não e quando olhamos para os contos clássicos, que inicialmente traziam cenas de morte violentas e macabras, porque não havia uma visão de infância estabelecida que influenciasse a produção destinada a ela, vemos isso acontecer.

Assim que a família burguesa se consolida, bem como a noção do que era a criança, os textos foram alterados, a forma que se tratou da morte mudou. Vemos isso também no *boom* literário da década de 70 discutido no capítulo 2. A realidade da criança, seus conflitos, problemas, os temas que a envolvem passaram a ocupar espaço nos textos. Novos assuntos começaram a ser discutidos, novos ilustradores surgiram e isso tem se consolidado cada vez mais na atualidade, com os novos temas e formatos de muitas obras. Obviamente sabemos, que por ter sido escrito em 2006, até mesmo o próprio autor do texto pode ter modificado o seu ponto de vista, no entanto acreditamos que são válidas as ponderações aqui propostas porque é o olhar crítico que aguça a leitura e a nossa forma de nos posicionarmos sobre o mundo. Foi a partir desse ponto de partida do que é o texto literário que pudemos separar as obras que encontramos ao longo do caminho dando lugar àquelas que se encaixam nesse perfil.

Enquanto estávamos no processo de recolha dos livros, percebemos que havia uma incidência de modos de morrer e, por haver essa repetição, vimos que esses modos deveriam ser as categorias a serem separadas e analisadas. Sendo assim, elencamos **Morte de parentes; Morte de animal de estimação; Morte e cultura popular; Morte, infância, medo, amizade e outros temas**. Cada grupo reúne um conjunto de obras que trazem em seu enredo o falecimento de uma figura central ou, no caso daquelas que estão inseridas no quadro da cultura popular e dos outros temas, a morte de modo geral associada não a uma pessoa em específico, mas a uma abordagem popular ou cômica, como poderemos ver posteriormente. A maior incidência de obras certamente estará nos quadros de morte de parentes, tais como pais, tios e avós; bem como de animais de estimação, uma vez que a criança, na maioria das vezes, tem uma primeira experiência com o morrer a partir do falecimento de uma dessas figuras, e muitos escritores da literatura da literatura infantil utilizam esse fato como ponto de partida para a construção das suas histórias.

Com a conclusão do quadro, detivemos o nosso olhar para alguns pontos específicos que mereceram destaque enquanto surgiram na leitura. Foi o que denominamos de “Subcategorias de análise” (Cf. Tabela 2), dentre as quais destacamos a **Materialidade do livro**, os **Elementos Paratextuais**, o **Enlace Narrativo** e as **Ilustrações**, sobre as quais discorreremos no tópico a seguir.

3.3 Breves considerações sobre as subcategorias de análise

Este tópico é direcionado à explanação das subcategorias escolhidas para a análise das quatro obras selecionadas e devidamente interpretadas no capítulo posterior a esse. Nosso foco estará voltado a quatro pontos iniciais de partida e suas devidas subdivisões, conforme é possível ver na tabela abaixo.

Tabela 2: Subcategorias de análise

MATERIALIDADE DO LIVRO	ELEMENTOS PARATEXTUAIS	ILUSTRAÇÕES	ENLACE NARRATIVO
Projeto gráfico	Capas	Técnica utilizada	Literariedade: o espírito criativo e questionador da obra
Design	Orelhas	Cores	Elementos da narrativa e como eles são utilizados para atrair a atenção do leitor
Formato	Miolo	Ritmo	Modo de representar a morte (simbólica, metafórica, realista, violenta)
	Sinopse	A representação da morte na caracterização das personagens	

O livro, considerado enquanto um objeto manuseado de diferentes maneiras, pode contar ao leitor uma história ultrapassando os limites estabelecidos apenas entre a palavra e a imagem. É no abrir e virar das páginas que outros elementos ganham também destaque, seja pelo tipo de papel em que o texto está impresso, o tamanho da obra e a forma com a qual as mãos dos leitores poderão segurá-la, sua costura central e muitos outros elementos que são constitutivos desse tão rico e multifacetado objeto da literatura. São elementos da

materialidade que participam de forma ativa na construção dos textos, oferecendo a possibilidade de contato com um suporte presente na vida da maioria das pessoas.

É sabido pelos pesquisadores da literatura que um livro não é composto somente de uma capa que o apresenta ao leitor e de um miolo que contém uma determinada narrativa ou algum outro gênero. Há elementos extremamente importantes que estão anteriores ao texto e que fazem toda a diferença na construção da interpretação de algumas obras, principalmente aquelas que são direcionadas a um público atraído pelo olhar, pelas cores, pelo texto e suas texturas. Quando nos referimos a obras da literatura infantil não podemos dissociá-las de todo um trabalho gráfico que faz parte da construção de um produto⁶. É por essa razão que Munhoz e Ramos (2023, p. 147) pontuam que

é impossível conceber um livro sem considerar seus aspectos formais e até mesmo táteis. Nos livros ilustrados, o formato, as cores, a lombada, a capa, a contracapa, o título, a composição tipográfica, o tipo de papel, o acabamento e os demais elementos visuais promovem a conexão do leitor com a obra e a interpretação da própria história. As relações entre manchas de texto, tipografia, espaços em branco, vinhetas, ilustrações e demais elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais que estruturam um livro influenciam na leitura da obra. Assim, enquanto a imagem e a palavra se conectam com o âmbito, por exemplo, da narrativa, o projeto gráfico auxilia na definição de características físicas do objeto e no modo como as linguagens podem ser entrelaçadas.

A afirmação das autoras nos leva a refletir sobre o papel fundamental que os elementos anteriores e posteriores ao texto exercem diante da história que está sendo contada, seja através da materialidade do livro, dos elementos paratextuais, das ilustrações ou do próprio enlace narrativo. O livro infantil, em sua maioria ilustrado e diverso em significados, segundo as autoras, pode também ser considerado uma obra de arte, uma vez que é capaz de ampliar os seus sentidos todas as vezes em que é lido, principalmente porque cada parte que o compõe transmite uma informação. Juntos, imagem, paratextos, palavras e o objeto como um todo constroem a narrativa num enlace entre o autor, o projeto gráfico, a história e o leitor que será alcançado por ela. Não há como dissociar nenhum desses elementos porque são eles que formam essas tão ricas obras. Vejamos, então, alguns pontos importantes sobre cada uma das subcategorias analisadas.

A subcategoria destinada à **Materialidade do Livro** tem como principal objetivo destacar os elementos do projeto gráfico, do design do livro e do próprio formato dele enquanto objeto que contribui para os sentidos da obra ao longo da narrativa. Sabemos que o

⁶ Certamente sabemos que o projeto gráfico e os demais detalhes da elaboração de um livro são importantes independentemente do público ao qual ele é destinado, no entanto nosso foco está voltado às crianças e aos textos direcionados a elas.

livro é tudo aquilo que o compõe, não apenas o texto verbal ou visual, principalmente quando essa composição acaba conduzindo o leitor para aquilo que será transmitido através da história. Nessa mesma linha de pensamento também estão inseridos os elementos paratextuais, como as capas, orelhas, o miolo e a sinopse. Esses elementos, assim como os que compõem o projeto gráfico, unem-se à história que se conta por meio dos detalhes e serão esses detalhes a serem observados no momento de análise das obras selecionadas.

Nosso principal objetivo ao elencar a materialidade como ponto de partida é analisar de que maneira o projeto gráfico, o design da obra, seu formato e outros elementos importantes para a construção do livro podem influenciar no modo como a narrativa é apresentada e interpretada pelos leitores. Afinal, conforme destaca Linden (2018), “[...] a materialidade do objeto livro é importante em um álbum, pois a escolha de uma capa, um papel ou guardas tem uma grande influência no projeto, dando-lhe uma dimensão significativa, podendo, inclusive, adquirir uma função narrativa” (2018, p. 10).

Isso se dá principalmente pelo fato de que tanto os formatos que um livro assume, como as dimensões dele, suas dobras, as texturas da capa, a gramatura das páginas, as cores que compõem a obra e os demais elementos nela existentes podem contribuir significativamente para que os sentidos despertados ao longo da leitura do texto literário sejam expandidos e possam tocar o leitor de alguma forma, atraindo-o ao texto, ao miolo da obra antes mesmo que sua leitura possa ser iniciada. Sobre isso, Odilon Moraes (2008) destaca em seus estudos que

a escolha do papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, encadernação, quantidade de texto em cada página – itens que muitas vezes fogem à percepção da maioria dos leitores são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro. (Moraes, 2008, p. 50).

O autor pontua que, desde o seu surgimento, o livro é fruto da colaboração e dos esforços de muitas mãos. São talentos que se unem, profissionais que entrecruzam ideias a fim de construir um produto que será não somente comercializado, mas principalmente transmitirá uma mensagem, e quando se trata da literatura infantil essa mensagem está estampada, em sua maioria, em diversas partes dessa obra. Pensando nelas, no âmbito da materialidade do livro, voltamos o nosso olhar ao **Projeto Gráfico** do mesmo e aos elementos que participam da construção dele, como o design e o formato da obra e outros que foram destacados ao longo da análise que será apresentada posteriormente. Odilon Moraes define o projeto gráfico de um livro como:

[...] uma série de escolhas e partidos que definirão um corpo (matéria) e uma alma (jeito de ser) para esse objeto. O que isso quer dizer? Quer dizer que o objeto chamado livro tem um corpo, isto é, forma, tamanho, cor, tato, cheiro (porque não?) etc., que é como ele se apresenta para nós, aos nossos sentidos. Mas ele também vai ser lido. Seu conteúdo, o qual chamei de alma, vai ser relevado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe a imaginar. (Moraes, 2008, p. 49).

De modo geral, o projeto gráfico de um livro infantil se refere ao design visual e à apresentação estética do livro, voltados para um público específico. É uma parte fundamental da criação de uma obra, pois tem como principal objetivo atrair e envolver crianças, tornando a leitura uma experiência dinâmica, instigante e também cativante. Dentre os elementos que fazem parte dessa construção, podemos destacar a tipografia, através da escolha das fontes e seus respectivos tamanhos, que são cruciais para garantir que o texto seja não apenas legível, mas que possa refletir também o tom e o estilo da história.

Além da tipografia, o layout de um livro é crucial para o projeto, uma vez que a disposição do texto e das ilustrações nas páginas deve ser cuidadosamente planejada. No âmbito da literatura infantil, o layout de um livro deve ser atraente e intuitivo, facilitando a leitura e a compreensão e principalmente unindo o texto ao todo. Além disso, nesse processo, muitos editores e designers também usam as páginas como um meio de incluir variações nessa diagramação para criar impacto visual e manter o interesse e a atenção dos leitores.

As cores, semelhantemente a todos os outros elementos até então citados, desempenham também um papel importante nessas obras. Elas podem ser usadas para evocar emoções, destacar elementos importantes e criar um ambiente visual que atraia a atenção do leitor e que esteja relacionado à narrativa, possibilitando um olhar atento ao que é visto. A paleta de cores escolhida normalmente está atrelada ao teor do texto e quando se trata da temática da morte, por exemplo, isso se torna ainda mais evidente.

O projeto gráfico de um livro infantil é uma parte vital da criação da obra, pois contribui significativamente para o apelo visual e para a capacidade de envolver e entreter o público leitor. Munhoz (2022) destaca que o projeto gráfico é de extrema relevância para que o livro ilustrado possa existir. Para a autora, a imagem e a palavra, criadas isoladamente, não formam uma obra literária. Por essa razão é necessário que haja suporte e materialidade. Sendo assim, “em outras palavras, o design é como uma costura que une palavra e imagem e que torna o livro ilustrado um objeto literário” (Munhoz, 2022, p. 83).

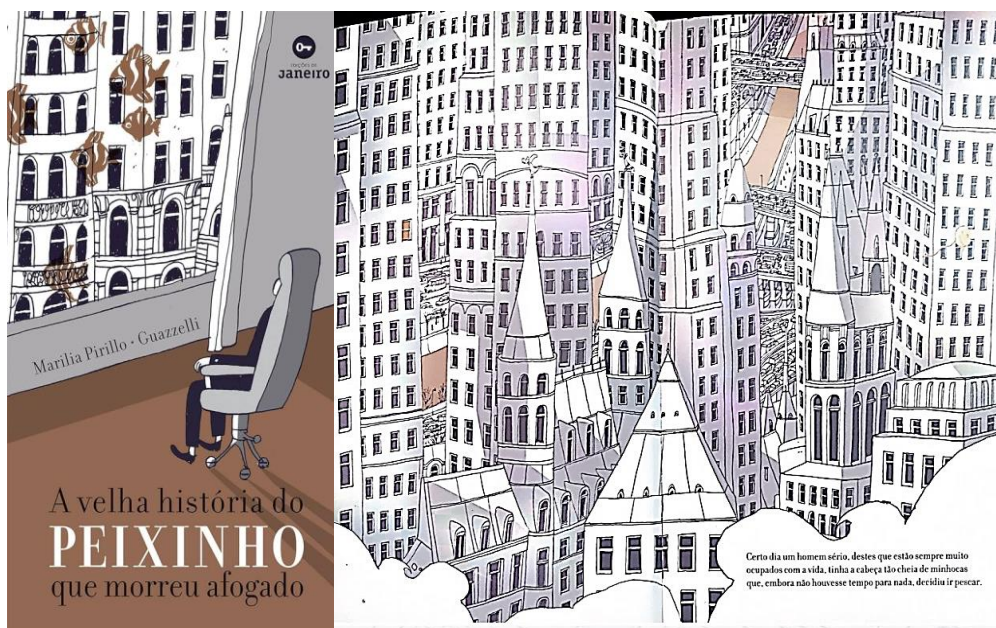
Não há como produzir um livro destinado ao público infantil sem pensar nos detalhes que possam atrair o olhar dos pequenos leitores e levá-los ao despertar de variados

sentidos ao longo de uma leitura inicial. O formato de uma obra, a diagramação de uma página, a maneira como as ilustrações são organizadas no todo fazem parte de um projeto feito para direcionar o leitor a um ou mais pontos específicos daquilo que está sendo visto, ampliando os sentidos da história. Dessa maneira, a partir do momento em que as imagens e as palavras são unidas, o projeto gráfico contribui para esse entrelaçamento entre a linguagem verbal e a visual, num misto de multimodalidade repleta de significados, uma vez que o projeto e o design gráficos de obras infantis, em sua maioria, comunicam algo, sugerindo uma intenção de leitura por meio do conjunto geral do livro. São textos, imagens e outros elementos que podem indicar algo acerca do que será apresentado no miolo da obra.

Sophie Van der Linden (2018) destaca em seus estudos que dentro desse universo da materialidade, o formato também exerce influência na construção do texto. Algumas narrativas exigem um formato circular, por exemplo, outras quadrado ou retangular para se adequar à proposta do texto. Como ocorre no livro *A velha história do peixinho que morreu afogado*, de Marília Pirilo (2014), por exemplo (cf. Figura 10), que tem um formato retangular na vertical porque a história se passa em alguns momentos entre altos prédios, e o peixinho, um dos personagens principais, aparece em algumas páginas tanto na parte superior quanto na inferior, levando o olhar do leitor às duas extremidades.

O formato da página é determinante no tamanho de um livro impresso e ele é escolhido com base em muitos fatores, alguns deles ligados à própria narrativa, como no exemplo acima citado e abaixo demonstrado, bem como o melhor uso do papel na impressão, visando o aproveitamento do material na gráfica. De modo geral, “[...] assim como o pintor escolhe sua tela, o criador do livro ilustrado compõe em função das dimensões do livro” (Linden, 2018, p. 52).

Figura 10: Imagens do livro *A velha história do peixinho que morreu afogado* (2014)



Fonte: Pirilo (2014, s.p).

Para que haja entre o leitor e a obra uma comunicação efetiva, a estruturação cuidadosa do projeto é essencial, principalmente porque, conforme já foi pontuado anteriormente, o desenvolvimento de um livro ocorre em várias camadas. Isso se deve à abundância de componentes visuais que necessitam estar alinhados em harmonia, assegurando assim a unidade e a fluidez na narrativa visual do livro. Por isso a importância dos profissionais de design na construção desses materiais. São eles os responsáveis por unir a linguagem visual do todo à narrativa textual como meio de expressão.

Segundo destaca Hendel,

o design de livro é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer de livro não é fazer as coisas parecerem “legais”, diferentes ou bonitinhas. É descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design de livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras. Um bom design só pode ser feito por pessoas acostumadas a ler – por aquelas que perdem tempo em ver o que acontece quando as palavras são compostas num tipo determinado. (Hendel, 2003, p. 3).

No que diz respeito ao design gráfico em livros literários infantis, nosso foco na presente pesquisa, a citação do autor enfatiza a importância de não apenas tornar o visual atraente, mas de também garantir que o design esteja a serviço das palavras. Em se tratando de obras destinadas às crianças, essa abordagem toma uma proporção ainda mais significativa,

pois o design tem como objetivo não somente tornar a leitura mais fluida, mas também estimular a imaginação e a compreensão das crianças sem restringir-se apenas à estética, mas abrindo espaço para a legibilidade, o tamanho e a disposição das letras, as ilustrações e a interação entre texto e imagem de modo geral.

Além da materialidade, os **Elementos Paratextuais** são outra área importante na construção de um livro enquanto objeto e eles também fazem parte da nossa análise e funcionam como uma porta de entrada que une o universo interior do livro com os elementos que estão fora dele, permitindo que os leitores tenham acesso à história através de estranhamentos, descobertas ou confirmações que esses elementos possam sugerir. É possível afirmar que um paratexto é capaz de comunicar uma informação, uma intenção do editor, de uma equipe ou de possibilitar uma interpretação a partir da interferência de um ilustrador ou mesmo do autor de uma obra.

Os elementos paratextuais de um livro são os componentes que cercam o texto principal de uma obra impressa. Eles estão fora do corpo principal do texto e servem para fornecer informações adicionais, contextualizar a obra e contribuir para que os leitores a compreendam de forma mais eficaz. Tais mecanismos desempenham um papel importante na organização de um livro e também em sua apresentação e compreensão, uma vez que fornecem ao leitor informações contextuais e orientações sobre o conteúdo que está por vir.

Gerard Genette, um renomado teórico literário que elaborou conceitos importantes sobre a análise dos paratextos em obras literárias, pontua que os elementos paratextuais se referem a tudo aquilo que circunda uma obra e está ligada ao texto literário, mesmo que não faça parte da narrativa em si. Esses elementos são essenciais para a compreensão e interpretação da obra. Segundo o autor, eles são:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende. (Genette, 2009, p.10).

Segundo Genette (2009), os paratextos representam a fronteira entre o que acontece dentro de um livro e o que é exposto fora dele, agindo como uma área de transição entre o texto e o extratexto. Tais elementos se manifestam de maneira variada, não sistematizada, e sofrem alterações de acordo com diferentes épocas, culturas, gêneros, autores, obras e edições. Segundo destaca o pesquisador, a obra literária estabelece-se como um texto que, em

sua maioria, é acompanhado por elementos verbais ou não-verbais, como o nome do autor, o título, o prefácio e as ilustrações; e é a presença de cada uma dessas partes que materializa o texto e constitui o livro como objeto.

Cada uma dessas partes pode ser considerada como atos de linguagem porque não estão inseridos em uma obra por acaso, principalmente quando essa produção destina-se a um público observador, criativo e curioso por natureza, como são as crianças. Há objetivos a serem atingidos, há uma mensagem a ser comunicada, seja de forma explícita ou implícita. Nessa perspectiva paratextual, o texto e seus sentidos se ampliam tanto pelos elementos anteriores ao texto, como pelos posteriores a ele.

É por essa razão que essas partes do texto atraem o leitor tanto pela linguagem verbal como pelo visual, auxiliando na construção dos sentidos e fornecendo informações sobre aquilo que será tratado na obra, uma vez que, conforme pontua Oliveira,

a narração de um livro para crianças e jovens não é contada unicamente pelo texto e pelas ilustrações. A história de um livro é também narrada pelas vinhetas, pelos espaços em branco, pelas iluminuras e capitulares, pelas tipografias escolhidas, enfim, são muitos os estímulos visuais que concorrem para a narração. (Oliveira, 2008, p. 59).

Esses estímulos começam desde a capa e vão até a contracapa. Conforme Linden pontua, a capa de um livro é formada pela primeira e também pela quarta capas. Elas podem ser independentes entre si, mas também podem estabelecer um elo formando uma “única imagem, separada pela lombada em dois espaços distintos. Muitas capas, em especial quando se trata de uma representação de paisagem, formam um conjunto homogêneo” (Linden, 2011, p. 57). A autora ainda destaca que essa parte da obra é, antes de mais nada,

um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo da ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como leva-lo a uma pista falsa. [...] A questão da imagem de capa não pode ser dissociada da do título. Esse entra em ressonância com o conjunto dos demais elementos da capa: nome do autor, da editora, da coleção ou série, subtítulo, imagem, tipografia, diagramação, etc.... [...] O título se relaciona sobretudo com a representação figurada da capa. Dessa forma, ele obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementariedade ou contradição. (Linden, 2011, p. 57 e 58).

A capa de um livro infantil desempenha um papel de grande relevância na formação das primeiras impressões e na recepção por parte do leitor. Ela não apenas transmite informações sobre o conteúdo e o estilo da obra, mas também estabelece um pacto de leitura,

orientando o leitor em relação ao tipo de experiência que pode esperar a partir da obra, seja confirmando, seja refutando. O título, em particular, desempenha um papel crucial nesse processo, pois não só complementa a imagem da capa, mas também pode contradizê-la ou ampliar seu significado. Nas obras que foram escolhidas para a análise, por exemplo, veremos como isso se confirma, uma vez que, em alguns delas, a relação do tema do livro não está diretamente ligada ao que aparece na capa, seja pelo título, seja pelas ilustrações.

Esses elementos, assim como o nome do autor, a editora, a coleção, o subtítulo, a imagem, a tipografia e a diagramação trabalham em conjunto para criar uma experiência visual e textual específica, convidando o leitor a embarcar em uma jornada de descoberta e imaginação. Foi pensando nesses tantos estímulos para a construção dessa experiência que também elencamos como parte da análise das narrativas as **Ilustrações** como uma categoria.

Alberto Manguel (2001) enxerga a imagem como um meio para expressar e comunicar emoções. Para ele, ler imagens é um caminho para expandir seus significados para além dos limites previamente estabelecidos. Sendo assim, entende-se que as imagens, tal qual as histórias, comunicam, narram e informam. Quando atreladas a um texto verbal, como no caso dos livros ilustrados, que são de fato o nosso interesse na pesquisa, essa ligação entre o despertar dos sentidos ultrapassando os limites de uma página se dá de forma ainda mais intensa.

Em *Livro ilustrado: palavras e imagens*, Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 14) discutem sobre como se dá o processo de realizar a leitura de uma obra que traz consigo os textos verbais e visuais. Para elas, essa linguagem multimodal, quando articulada, proporciona novas expectativas e novas experiências num leitor; uma vez que, enquanto cumpre o ato de ler, ele é capaz de expandir sua compreensão ao passo que alterna entre a linguagem escrita e a visual, criando bases favoráveis para que haja uma interpretação efetiva do texto como um todo que se articula.

Ainda no que diz respeito a essa dinamicidade, Nikolajeva e Scott comentam que tanto as “palavras como as imagens deixam espaço para os leitores/espectadores preencherem com seu conhecimento, experiência e expectativas anteriores, e assim podemos descobrir infinitas possibilidades de interação palavra-imagem.” (2011, p. 15).

Peter Hunt (2010, p. 233), outro autor renomado da literatura infantil, aponta para o fato de que, apesar dessa literatura trazer consigo marcas de muitos outros gêneros, ela tem estado intimamente ligada ao livro ilustrado. Segundo o autor, isso se dá pelo fato de que as imagens são indispensáveis na construção, na composição e na própria organização de um

texto que será destinado a um público leitor que é atraído pelo que vê nesse processo de interpretação

Dentro dos livros infantis, as ilustrações tanto podem estar associadas à descrição escrita, quando acabam complementando aquilo que está sendo narrado, como elas podem construir significados completamente isolados desse texto, ou podem até mesmo ser o único texto, quando se trata de livros de imagens, por exemplo. Sobre essa questão, Camargo (1995) destaca que:

[...] segundo a experiência de vida de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, elas podem se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço. (Camargo, 1995, p. 79).

E tudo isso estará disponível àqueles que se depararem com a obra. As imagens contidas nela dirão muito mais do que aquilo que eles serão capazes de enxergar num primeiro plano. As cores comunicarão, as técnicas utilizadas, a relação com o texto escrito e o todo da obra contribuirá para a construção dos sentidos do texto. Tudo estará interligado mediante o objetivo prévio do autor e ilustrador, uma vez que, segundo o autor, elas podem servir apenas como ornamento, quando não solicita entendimento em conjunto com o verbal, como ocorre nos livros com ilustrações; podem ser a única forma de comunicação em uma obra, como nos livros de imagens; e podem aparecer articuladas ao texto verbal, tal qual acontece nos livros ilustrados. Para Linden, “[...] textos e imagens trabalham em conjunto em vista de um senso comum. Articulados, [eles] constroem um discurso único. [...] O sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois” (Linden, 2011, p. 121).

O papel que as ilustrações desempenham em uma obra tem uma importância significativa por algumas razões que valem a pena enumerar. Antes de tudo, pela atração visual. Em se tratando do público infantil, é necessário levar em conta que as imagens, principalmente aquelas de cores atrativas e traços marcantes, tendem a chamar mais atenção das crianças e a despertarem o interesse pela obra como um todo. Outro ponto a ser levado em conta é a função de complementariedade, a qual já mencionamos anteriormente.

À medida que um livro é lido, esses mesmos leitores podem esclarecer significados do texto verbal ou construir novos a partir do que veem. Em terceiro lugar, é possível afirmar com certeza que as ilustrações têm um grande papel no estímulo à imaginação, permitindo que as crianças visualizem personagens, cenários em que a história se desenvolve, emoções e

outros detalhes que contribuem para a formação do imaginário e a construção de um repertório de leitura. Outro ponto importante a ser mencionado é que a leitura de imagens promove a literacia visual, a capacidade de ler, compreender e interpretar imagens no processo de leitura, favorecendo a identificação de personagens, dos cenários onde a história se desenvolve, evocando emoções e contribuindo para a construção dos sentidos do texto.

Além de todos esses pontos citados até aqui, vale mencionar que há alguns aspectos da leitura de imagens em uma obra que requerem uma atenção especial. Apesar disso, é preciso lembrar que, conforme destaca Oliveira (2008), “para ler uma imagem é impossível adotar um método rígido, um sistema, por exemplo, que avalie unicamente as questões estruturais – ritmo, linha, cor, textura, etc” (Oliveira, 2008, p. 29). É por essa razão que é possível analisá-las mediante o layout e a composição; a sequência visual na qual elas se apresentam na obra; a dimensão e a posição que ocupam dentro do livro; a variedade de perspectivas que o ilustrador faz uso e o objetivo que cada uma delas desempenha; o uso de cores específicas para representar algo de modo mais objetivo; as técnicas e estilos empregados em sua execução e muitos outros pontos podem ser destacados quando o quesito é a ilustração.

Quando está associado às ilustrações de obras infantis, o ritmo no universo da ilustração faz referência à maneira como as imagens são organizadas e apresentadas ao longo das páginas para criar um fluxo visual que, além de atrair a atenção dos leitores, complementa a narrativa do livro. A forma como as ilustrações são dispostas ao longo das páginas; a relação equilibrada que precisa haver entre texto e imagens, e a escolha certa de formatos de página (duplas, individuais, etc.) são pontos que influenciam diretamente no ritmo da narrativa, por exemplo. Um layout dinâmico, fluido, pode criar um ritmo mais acelerado, enquanto um layout mais espaçoso e calmo pode desacelerar a leitura, como será detalhado na obra *O vovô de Lalá*, por exemplo.

Conhecer uma imagem implica decifrar seus ditos e não ditos. É preciso que ela seja vista, interpretada, apreendida, comparada; que ela comunique algo e isso seja absorvido pelo leitor e foram esses tantos sentidos que tentamos absorver e entender ao longo da leitura e análise das obras escolhidas. Observando, principalmente, o que as ilustrações podem comunicar quando associadas ao texto narrativo.

Nesse sentido, seguimos para a última categoria escolhida: o **Enlace narrativo**. O tópico tem como principal objetivo abarcar a literariedade da obra, focando no espírito criativo e questionador dela e principalmente na postura que as personagens assumem diante dos fatos apresentados na trama. Em seguida, o foco estará voltado aos elementos da narrativa que são utilizados para atrair a atenção do leitor e os modos de representar a morte, sejam

estes pelas vias do simbolismo, das metáforas, das personificações ou simplesmente a pura transcrição da realidade.

Segundo Abdala Junior (1995),

análise entende-se, antes de mais por uma questão de coerência etimológica, como decomposição de um todo nos seus elementos constitutivos. Sendo esse todo um texto literário de variável extensão, a análise conceber-se-á então como atitude descritiva que assume individualmente cada uma das suas partes, tentando descortinar depois as relações que entre essas distintas partes se estabelecem; noutra perspectiva, poder-se-á ainda observar que a elaboração de uma análise literária deve cingir-se, por parte do crítico, a uma tomada de posição racional, a uma atitude objetivamente científica em que os elementos textuais devem predominar sobre a subjetividade do sujeito receptor. (Abdala Junior, 1995, p. 9).

Conforme destaca o autor, a análise literária é um exercício complexo que vai além da observação superficial de um texto. Ela requer uma leitura imersiva na obra, a fim de revelar camadas de significado da narrativa que estão além do que aparece exposto. É por essa razão que ele a compara com um exercício de decomposição do todo, porque aquele que analisa tem como principal alvo enxergar as partes constituintes de uma obra, encontrar seus pontos de intersecção e principalmente extrair sentido de cada um deles. Assim, cada parte dela, seus parágrafos, falas de personagens, ilustrações, descrições narrativas, poderão revelar o significado maior da obra.

No entanto, essa decomposição não é um fim em si mesma. Ela é um ponto de partida para uma análise que tem como principal objetivo detalhar as partes importantes da obra dentro do objeto de pesquisa, afinal existem caminhos específicos a serem percorridos e metas a serem traçadas e cumpridas. Sobre isso, Abdala Junior também elenca considerações importantes. Para o autor,

a análise literária pressupõe dois movimentos: a desmontagem do texto (a análise propriamente dita, no sentido literal dessa palavra) e a sua articulação em torno de um seu princípio configurador (uma estrutura, um tema) capaz de explicar o sentido de sua construção. Essa articulação tem em vista uma síntese – isto é, uma visão de conjunto do texto analisado. (Abdala Junior, 1995, p. 8).

Esses dois movimentos foram feitos durante todo o processo de análise, não somente no que se refere à narrativa, mas a todos os aspectos que a envolvem. Nosso objetivo foi fazer uma leitura detalhada, organizada, aprofundada, abordando cada camada do texto. Partimos, antes de tudo, de uma escolha que trouxe consigo critérios pré-estabelecidos. Não bastava falar de morte, era preciso falar através dos textos e imagens, de modo criativo, instigante, dinâmico. Além disso, atentamos ao fato de **como** esse falar se sucedia, de que maneira as

personagens se relacionavam com o tema, o que elas transmitiam aos leitores. Todos esses caminhos foram pensados e trilhados a fim de tornar esse processo de decomposição ao qual mencionamos o mais profundo possível dentro do que o trabalho se propunha a fazer.

Assim que a leitura das obras foi feita, cada uma a sua vez, como mencionado anteriormente, focamos o nosso olhar ao fato de como essa narrativa era construída em torno da morte. Partimos, então, de um tema, do assunto e da mensagem transmitida para em seguida analisar as categorias básicas dos textos narrativos, levando em conta o narrador, as personagens, os espaços e a própria construção do enredo e de que forma essas categorias contribuiriam para o espírito criativo, crítico e questionador da obra, afinal não bastava falar sobre a morte, mas importava mais a forma como essa menção estava sendo feita.

Pensando no tema, partimos do pressuposto de que ele é, segundo Gancho destaca (1991, p. 23), “a ideia em torno da qual se desenvolve a história”. Já o assunto é a concretização desse tema, levando em conta a forma como ele aparece desenvolvido no enredo. Por último, a mensagem “é um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida. Configura-se como uma frase” (Gancho, 1991, p. 24).

Acreditamos que o olhar direcionado para esses elementos nos ajudaria a compreender os artefatos utilizados pelos escritores para a construção e representação da morte nos textos, além de trazer a relevância desses aspectos e a influência que eles podem exercer na trama. Outro ponto importante foi a organização das nossas ações diante do texto. Candida Vilares Gancho (1991), em sua conhecida obra *Como analisar narrativas*, norteia o processo de análise a partir de algumas atitudes práticas, tais quais identificar, comentar, comparar, analisar, interpretar e dar opiniões. Para a autora,

identificar: é reconhecer, achar um elemento entre outros; Comentar: é geralmente tecer comentários gerais sobre o conteúdo do texto, o que supõe uma leitura atenta; Relacionar/Comparar: é estabelecer os pontos comuns e diferentes entre dois elementos do texto ou entre eles e a realidade (do autor, do leitor etc.); Analisar: é separar as partes, compará-las e tirar conclusões lógicas, coerentes com o texto; Interpretar: pode significar comentar ou analisar, dependendo do contexto; de qualquer forma, é uma tarefa que deve se ater aos limites do texto, evitando-se, sempre que possível, misturar as afirmações do texto com aquilo que achamos; Dar opiniões: é posicionar-se criticamente frente ao texto, ou a algum aspecto dele, emitir idéias pessoais, desde que comprovadas com argumentos lógicos ou com passagens do texto. (Gancho, 1991, p. 33).

Ao longo da leitura das quatro obras escolhidas para a análise realizamos todos esses processos, uma vez que acreditamos serem eles essenciais para esta etapa. Unindo estudos de alguns teóricos importantes tanto no que se refere à literatura infantil, quanto no que tange às pesquisas em torno da morte, e as nossas considerações acerca do que estava sendo lido,

buscamos compreender de que maneira cada texto abordava a temática escolhida como corpus da pesquisa, partindo do narrador, que, assim como as personagens e a história contada, é uma entidade fictícia que narra os acontecimentos presentes no texto, e seguindo com as demais categorias já mencionadas anteriormente. Sobre o narrador, Gancho (1991, p. 20) destaca que

não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. Dois são os termos mais usados pelos manuais de análise literária, para designar a função do narrador na história: foco narrativo e ponto de vista (do narrador ou da narração). Tanto um quanto outro referem-se à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados. Assim, teríamos dois tipos de narrador, identificados à primeira vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular).

Analisar a postura que ele assume diante do texto não é uma tarefa fácil, afinal, a história é construída sob a perspectiva de alguém que pode estar participando do desenvolver da trama de forma direta, contando sobre sua própria vida, ou que se distancia do lugar de personagem e assume um papel de observador. No caso das obras analisadas, há uma incidência desse tipo de narrador. Embora haja a junção dos discursos diretos e indiretos, os quatro livros são narrados em terceira pessoa.

A análise das personagens é, de igual modo, essencial para a construção dos sentidos do texto. Quem são aqueles que vivenciam as ações desenvolvidas ao longo do enredo? De que forma eles interagem ou experimentam o morrer? A morte em si assume um lugar de evento ou é personificada? Se sim, como se dá sua caracterização? Ele assume a posição de protagonista? De anti-herói? De vilão? Todas essas questões só podem ser respondidas a partir da leitura atenta do texto e do que entendemos por essa categoria. Sobre ela, Gancho (1991) destaca também que há caracterizações específicas a serem percebidas: os personagens planos e redondos. Para a autora,

personagens planos: são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos. Há dois tipos de personagens planos mais conhecidos: — tipo é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam ela econômicas ou de qualquer outra ordem. (Gancho, 1991, p. 14).

Já os personagens redondos, diferentemente dos planos, trazem consigo uma gama maior de características que podem ser classificadas em físicas – são aquelas que incluem a forma como a personagem se porta, as roupas de que usa, gestos, voz; psicológicas – que fazem referência à personalidade da personagem e ao seu estado de espírito; sociais – que indicam classe social a qual a personagem pertence, a profissão que ele exerce ou as atividades e círculos sociais ao qual pertence; ideológicas – que refere-se à maneira pensar do

personagem, a filosofia de vida, as opiniões políticas, a religião que pratica; e por último as morais, que “implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista.” Ordem” (Gancho, 1991, p. 15).

Um ponto importante a ser levando em conta é que, no processo de leitura e análise de um texto, o mesmo personagem pode receber atribuições diferentes, seja por um outro personagem dentro da própria trama, pelo narrador ou pelo leitor dependendo do ponto de vista que foi adotado (Gancho, 1991, p. 15). Vale mencionar que não demarcamos de modo estanque nenhuma das classificações das personagens ao longo da leitura, mas apresentamos de forma fluida as principais características das mesmas e suas influências diante do texto. Não focamos na análise do tempo nas narrativas estudadas de forma mais detalhada porque as categorias de enredo, narrador, tema, personagem e espaço foram atreladas às ilustrações que compõem a obra foram suficientes para atender ao que propusemos como categorias de análise.

Outro ponto importante destacado no enlace narrativo foi a noção de espaço e ambiente onde a história se desenvolve. Cada uma delas acontece em locais específicos e esses locais estabelecem ligação direta com o tema e o assunto presentes no texto. Ainda tomando como base os estudos de Gancho, temos ciência de que o espaço tem como principais objetivos “situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (Gancho, 1991, p. 17). Tal qual as personagens, o espaço também pode ter descrições que são mais detalhadas ora em trechos descritivos ora diluídas ao longo na narração.

Ao longo do texto é possível perceber que a forma como o autor da obra construiu os espaços delas não é em vão, afinal esse elemento também traz consigo inúmeras características psicológicas, morais, socioeconômicas que desembocam nas próprias personagens, unindo-se ao ambiente e ao clima da narrativa, que é o conjunto de fatores determinantes que envolvem as personagens e dizem respeito justamente a essas características socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas já citadas anteriormente. E quais as funções do ambiente dentro de um texto? Seriam “situar os personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem; ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens; fornecer índices para o andamento do enredo” (Gancho, 1991, p. 19).

À medida que as categorias eram estabelecidas dentro das análises, relacionávamos cada uma às representações da morte no texto, afinal não nos bastaria apenas descrever e entender como o narrador e as personagens se portavam na obra, ou como o espaço influenciava na construção do texto como um todo, mas como essas partes se conectavam ao tema principal a ser estudado. Como a parte destinada à representação da morte na literatura infantil já foi elencada e devidamente analisada nos Capítulos dois e três, não nos cabe aqui refazer um apanhado histórico, mas apenas mencionar como nosso olhar se voltou de forma mais específica ao assunto no momento de análise das obras selecionadas.

Quando o assunto é a morte nas narrativas infantis, é urgente que se limite um período de análise, porque apenas dessa maneira será possível observar de forma mais atenta quais foram as influências, sejam elas ideológicas e filosóficas, que interferiram para a compreensão da finitude da obra e de quais formas elas são representadas ao longo do texto. Levando em consideração a maneira como o Ocidente, de modo geral, lida com o falecimento de alguém e como o cristianismo está associado a essa forma de enxergar o luto, não é estranho que a morte esteja associada à partida para junto de Deus, por exemplo. E que se façam inúmeras ponderações, principalmente por parte das personagens, sobre para onde nós ou nossos amigos e parentes vão quando falecem.

Um caminho importante para entender a presença da morte é questionar o texto no que se refere a ela: quem morre na narrativa? De que maneira essa morte é anunciada? A morte é um evento isolado ou uma personagem ativa no texto? As personagens estabelecem alguma ligação com o morrer? A morte é construída de forma simbólica, por meio de alguma metáfora, ou ela é descrita de modo realista? Todas essas perguntas guiaram o processo de leitura e foram essenciais para a construção do enlace narrativo porque foi através delas que pudemos compreender de modo mais aprofundado como o autor e ilustrador das obras se preocuparam em transmitir aos leitores uma literatura com valor estético-cultural, capaz de levar os leitores à emoção, ao medo, ao questionamento ou às dúvidas através da construção de textos ricos em diversos aspectos que serão mais discutidos e detalhados no capítulo a seguir.

Com o que foi exposto até aqui, nosso objetivo com o tópico foi descrever brevemente, os caminhos possíveis para analisar um texto literário destinado ao público infantil. Para tanto, utilizamos autores importantes que nos auxiliaram no processo de escolha das categorias, bem como contribuíram para que o nosso olhar em torno do texto fosse o mais criterioso possível. Certamente, as análises que fizemos podem não ser as mesmas de outros leitores, afinal sobre um mesmo texto pode haver muitas leituras interpretativas, mas temos

convicção de que foram cuidadosas, baseadas num tema de extrema relevância social e literária.

4. O QUE OS LIVROS COMUNICAM SOBRE A MORTE: ANÁLISE DO CORPUS

A morte tem sempre muito a nos dizer, seja enquanto grita, seja enquanto sussurra.

(Jaine Barbosa)

O presente capítulo traz o estudo de quatro obras escolhidas a partir da listagem de livros encontrados, a fim de aprofundar as categorias selecionadas anteriormente, analisando com detalhes aquilo que foi pontuado como norteador e com base em tudo o que foi observado ao longo dos capítulos escritos até então, uma vez que essa análise está intimamente ligada às discussões produzidas ao longo da pesquisa, sendo a culminância, junto ao catálogo, de todo esse processo.

Dado que a literatura voltada para crianças e jovens constitui um dos meios culturais que possibilita a exploração de uma ampla gama de temas relacionados à vida, é crucial analisar de que maneira a questão da morte é abordada nos textos literários destinados especificamente a esse público.

É importante mencionarmos que, apesar do número de obras encontradas, escolhemos apenas uma referente à cada categoria de análise, porque acreditamos que essa quantidade nos dará espaço para fazermos uma leitura atenta, criteriosa e detalhada dos livros selecionados, que atendam ao objetivo geral da tese. Conforme mencionado no capítulo anterior, a análise das obras partiu de categorias que já foram explicitadas e devidamente descritas, bem como foram pontuadas as subcategorias que escolhemos como ponto de partida para a construção do capítulo final e para a leitura dos livros escolhidos, dentre as quais destacamos a materialidade do livro, elementos paratextuais, ilustração e o enlace narrativo.

As obras selecionadas para cada categoria foram: *O avô de Lalá*, escrito por Aglória Tavares em 2018, na categoria Morte de parentes; *O problema do Pato*, de Maria Valéria Rezende (2008), na categoria Morte de animal de estimação; *A colecionadora de cabeças*, de Ana Matsusaki (2020), na categoria Morte e cultura popular e, por último, *Um dente de leite*,

um saco de ossinhos, de Nilma Lacerda (2004), na categoria Morte, infância, medo, amizade e outros temas⁷.

A escolha delas se deu não apenas por preferência pessoal, mas principalmente porque as narrativas são criativas, estão dentro dos parâmetros que já estabelecidos para a análise antes do processo de leitura e trazem textos nos quais a morte recebe um olhar de destaque por parte dos autores e ilustradores. Confesso, inclusive, que uma das partes mais difíceis dessa pesquisa foi escolher, dentre tantas obras, aquelas que deveriam ser lidas com mais cuidado para entrar no presente capítulo. Apesar dessa escolha, é preciso pontuar, contudo, que certamente há no catálogo uma infinidade de outros títulos com apelo estético-literário tanto quanto os que foram aqui selecionados, no entanto, pelo tempo e pela necessidade de sermos objetivas em nossas escolhas, optamos pelas obras acima mencionadas, cuja análise será feita nos tópicos que seguem.

4.1 A depressão e a morte em: *O avô de Lalá*, de Aglália Tavares

A primeira obra analisada logo após o processo de seleção dos livros foi *O vovô de Lalá*. A produção foi lançada pela Editora Inverso no ano de 2018 e é de autoria de Aglália Tavares, que é uma carioca formada em Jornalismo e com mestrado em sociologia. Trabalha como jornalista há 15 anos no IBGE e já lançou outras obras como *Bela e o menino manchado* (2018), *Quarenceninhas: Quarentena em histórias curtinhas para crianças* (2020); *O menino do quintal* (2023); *Clara, Frederico e a Guerra* (2020); *Bia e suas manias* (2022); *A lama* (2021). Em *O avô de Lalá*, além da autora, a obra traz as ilustrações de Mariana Rms que, atrelada ao projeto Montanha Russa, trabalha de forma autoral e independente na construção de ilustrações e projetos de design sensíveis, modernos e repletos de significados.

O livro possui 24 páginas e apresenta um formato quadrado bastante comum às produções literárias destinadas ao público infantil. Suas medidas são 22 x 22 cm, e,

⁷ Ao longo do processo de organização e construção do catálogo, percebemos que algumas obras tratavam do medo da morte; outras da relação que uma criança estabelecia com o fim da vida; algumas discorriam sobre amizade dentro do tema da morte. Como a quantidade não era suficiente para elencar categorias separadas porque dificultaria o processo de análise, optamos por unir todos esses livros que não traziam necessariamente o que havia sido apontado nas demais categorias, a fim de criar uma categoria só que englobasse o que as obras apresentavam ao longo das narrativas.

justamente por esse formato, ele conta com a presença de ilustrações largas, o que faz com que esse seja o tipo de livro que pede o apoio das duas mãos para a leitura, principalmente se essas mãos forem bem pequenas, como é o caso daquelas dos leitores aos quais é destinada.

As capas do livro unem o texto verbal e visual. A primeira delas, a principal, conta com a ilustração de Lalá e seu avô em aquarela e tons terrosos. A partir desse primeiro contato o leitor já se depara com as duas técnicas de pintura que permearão todo o exemplar: a própria aquarela e a pintura em *splatter*, uma técnica abstrata na qual o artista aplica tinta de forma a respingá-la, gotejá-la ou salpicá-la na superfície, muitas vezes de maneira espontânea e até mesmo caótica, criando efeitos visuais que despertam nos espectadores muitos sentidos. No caso do livro literário infantil, a escolha desse estilo de ilustração para abrir a obra não é em vão e está diretamente associada ao teor da história, tornando seus sentidos ainda mais expressivos e emocionais.

A primeira sensação que o leitor tem desde a primeira capa é a de que a história está desbotando e isso invade também a quarta capa, não só pelas cores, mas pelas extremidades tomadas por manchas que nos dão indícios e estão atreladas a algo antigo, à velhice, ao tempo e, principalmente, às memórias. As fontes são em marrom escuro e seguem o padrão comum de letras maiúsculas para o início da frase e para o nome de Lalá. No entanto, tanto o nome da autora como dentro do miolo, todo o texto é escrito em letra capitular. Não podemos afirmar ao certo se houve de fato uma intenção nessas escolhas, mas supomos que esse tipo de escrita possa facilitar a leitura e compreensão daqueles que estão iniciando o seu processo de letramento e principalmente de alfabetização.

O texto escrito em versos também é um facilitador nesse processo, uma vez que torna a leitura mais fluida, rápida e dinâmica por causa das rimas. O poema aparece desde a sinopse, que traz um preâmbulo do que a narrativa tratará. Nesse elemento paratextual o leitor já poderá ter indícios de que a narrativa discorrerá sobre algumas palavras-chave: depressão, tristeza, amor, delicadeza e morte. Embora as duas capas não sejam complementares no plano da ilustração, elas o são no projeto gráfico, uma vez que as cores se complementam, bem como se repete, ainda que em escalas diferentes, a mesma técnica de *splatter* utilizada na primeira capa.

Figura 11: Capas do livro *O vovô de Lalá* (2018)

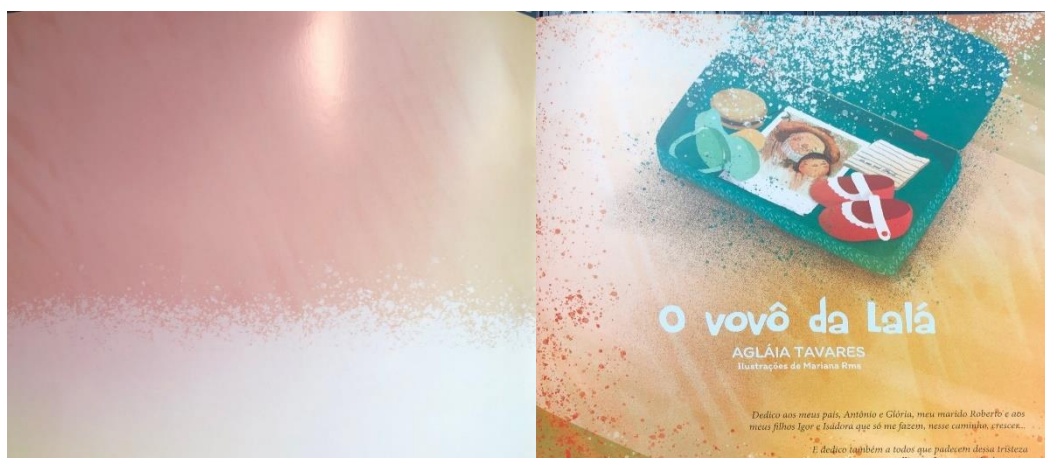


Fonte: Tavares (2018, s.p.).

Assim que a obra é aberta, ao observarmos a segunda capa do livro, nos deparamos com um layout que reflete a estética do livro. As cores suaves de rosê e branco, apresentadas em dégradé, são uma prévia das tonalidades que permeiam a narrativa e estabelecem uma atmosfera única. Esse design harmonioso se estende ao miolo do livro, no qual, de maneira equilibrada, as imagens e os textos compartilham o espaço, cada um em sua folha, tornando a leitura uma experiência visualmente envolvente.

Na margem esquerda, um elemento adicional capta a atenção: a imagem da caixinha de presentes deixada pelo avô de Lalá antes de seu falecimento. Essa caixinha se revela como um símbolo importante na trama, contendo segredos e significados que a protagonista ainda terá que desvendar. Assim, a segunda capa do livro se mostra como um intrigante convite, fornecendo pistas do que está por vir na história e aguçando a curiosidade do leitor para descobrir o que o aguarda nas páginas subsequentes.

Figura 12: Segunda capa e a falsa folha de rosto da obra



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

É interessante enfatizar que a escolha dessas ilustrações ao longo da capa e das primeiras páginas do livro não estão dissociadas do projeto gráfico da obra, mas estão diretamente interligadas a ele, possibilitando que o leitor tenha uma experiência de leitura significativa desde o primeiro contato, antes mesmo de iniciar a leitura da narrativa propriamente dita.

A seleção criteriosa das ilustrações na capa e nas primeiras páginas não é uma mera coincidência, mas sim parte integrante do projeto gráfico da obra. Essas imagens não apenas adornam o livro, mas estão entrelaçadas com a essência da história, desempenhando um papel fundamental na experiência de leitura. Elas servem como uma espécie de prelúdio visual, preparando o terreno para a imersão do leitor no universo narrativo que logo chegará. Esse terreno já nos aponta um pouco sobre o ritmo da narrativa e as sensações que ela pode causar no leitor através do texto visual.

As ilustrações da obra funcionam como portas de entrada para o mundo do texto, antecipando os temas, os sentimentos e os símbolos que serão explorados ao longo do livro. E isso se dá pelo ritmo, pelos contornos e pelas cores escolhidas para permear todo o conjunto da obra. São as ilustrações que permitem que o leitor estabeleça uma conexão inicial com a história, despertando a curiosidade e gerando expectativas. Assim, antes mesmo de mergulhar nas palavras e nos enredos da trama, o leitor já está imerso em um universo visualmente sugestivo e cativante, que enriquece e amplia a sua experiência literária. Não é em vão que Graça Ramos pontua que

quando se fala em imagem no caso do livro infantil contemporâneo, ela não se resume apenas às ilustrações. Está relacionada à definição de um projeto

gráfico que estabelecerá os tipos de letras a serem usados, o tamanho, o espaçamento e o entrelinhamento delas; definirá ainda o ritmo do texto nas páginas, o que sugerirá o andamento da leitura; pensará a forma de integração entre o texto e as ilustrações; escolherá o tipo de papel que servirá de suporte e os recursos técnicos a serem utilizados na mecânica do livro. Tudo para que o planejamento visual gráfico torne a mensagem mais legível e mais agradável e transforme o livro em algo que encante e surpreenda. (Ramos, 2013, p. 30).

Além desses elementos, uma dedicatória é destinada aos pais, esposo e filhos da autora, e para aqueles que “padecem dessa tristeza que lhes rouba a vontade de viver...”. Com o breve texto conseguimos ter uma nova pista sobre o teor da narrativa. Apenas pelo título não é possível identificar que a história trata da temática da morte, mas a partir da dedicatória o leitor poderá supor que a narrativa girará em torno da dor e do sofrimento que tira de alguém a própria vontade de permanecer vivo.

Outro ponto interessante que merece destaque é o fato de que, diferentemente da maioria dos livros infantis, nos quais a folha de rosto vem logo no início, antecedendo o miolo da obra, no presente exemplar essa parte vem no final. Na página à direita está a quarta capa e na esquerda as informações sobre a autora, a ilustradora e demais dados técnicos do livro de modo geral (Cf. Figura 13).

Figura 13: Folha de rosto e quarta capa da obra



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

Assim que iniciamos a leitura da narrativa em si nos deparamos com a disposição das páginas e percebemos que é possível afirmar que a obra segue dois caminhos. Em algumas

partes do texto há o que Linden (2018) destaca como “Dissociação”, que é alternância entre página de texto e página com imagem (Cf. Figura 14). Segundo a autora, nesse tipo de organização, “a imagem costuma ocupar aquilo que os tipógrafos chamam de “página nobre”, a da direita – aquela em que o olhar se detém na abertura do livro –, ao passo que o texto fica na página da esquerda” (Linden, 2018, p. 68). Conforme pode ser visto na imagem abaixo.

Figura 14: Disposição das páginas da obra



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

Quando não seguem essa estrutura separada, as páginas unem texto e imagem tanto na margem direita quanto na esquerda. Mesclando o verbal e o visual de forma alternada, embora mantenha uma unidade imagética em quase todas as páginas. Afirmo o uso do “quase” porque em uma específica isso não ocorre e ela será explicada posteriormente. Além dessas informações, um detalhe do livro é que ele não traz o número de páginas por folha. Não podemos afirmar a razão exata disso, uma vez que a decisão de incluir ou não números de página em livros infantis pode depender de várias razões, e não existe uma única resposta definitiva para essa questão, mas supomos que pode ser uma escolha de design criativo para manter apenas texto escrito e imagem na construção do projeto, a fim de que os elementos gráficos e a composição visual do livro fossem priorizados em detrimento da organização convencional com paginação.

No que diz respeito ao enlace narrativo, o livro de Aglália Tavares foi para mim, sem dúvidas, um dos mais sensíveis ao tratar do tema da morte. A história gira em torno de uma menina chamada Lalá e de seu avô Alberto, que, depois do falecimento de sua esposa Berta, perdeu a esperança e a alegria de viver.

Desde pequena, a garota foi acompanhada pelo pai de sua mãe, afinal ele a ajudara a criar a neta junto com Berta, apesar do fato de que na narrativa ela já aparece como uma senhora idosa e enferma. O núcleo familiar era formado por Alberto, sua esposa, Lalá e sua mãe. Ali os quatro dividiam a vida e encontravam no seio do lar a união necessária para enfrentar os desafios, principalmente os de participar da criação de uma criança para que a mãe da mesma pudesse trabalhar. A realidade apresentada no livro não é nada estranha para muitos leitores, principalmente àqueles que são criados por seus avós e que encontram neles amparo, sabedoria, cuidado e, sobretudo, amor. Com Lalá não foi diferente, uma vez que a figura masculina que ela conhecia mais de perto era a de Alberto.

A história começa com a menina procurando uma determinada caixa, sobre a qual não se tem nenhuma informação exata ainda, o que gera no leitor a curiosidade de saber qual seria a caixa e o porquê de a personagem estar procurando o objeto, como pode ser visto no trecho abaixo:

– Lalá, cadê você? Lalá??? Onde você foi se meter...?
 – Lalá! O que você faz aí? Desce já daí! Vem aqui fora agora!
 – Mãe, tô procurando aquela caixa que meu avô me deu.
 Ela sumiu, escafedeu-se!
 Mãe, eu adoro ela porque ela tem tanta coisa do vô nela...! (Tavares, 2018, s.p.).

A ilustração que abre esse primeiro diálogo entre a garota e sua mãe não fica clara porque a técnica que parece desbotar a imagem está ainda mais enfatizada nas primeiras páginas, provavelmente nos levando a um armário antigo onde estava guardada a caixinha que a menina procurava. Os tons são mais escuros e as cores se misturam ao longo das duas páginas lidas, a da direita e a da esquerda.

É interessante observarmos que o narrador do texto utiliza como recurso narrativo iniciar a história “de trás para frente”, uma vez que o leitor poderá perceber no decorrer da leitura que a busca pela caixa tinha uma razão específica que só será descoberta adiante, mais próximo do final do texto. Ainda assim, é preciso mencionar que esse narrador observador também faz uso de verbos no passado para referir-se ao avô de Lalá, dando indícios de que ele não estava mais no tempo cronológico da narrativa, mas que grande parte da história conta sobre as lembranças que envolviam Alberto até o dia de sua morte. O texto é narrado em versos e une os discursos diretos e indiretos para não apenas apresentar as personagens e suas características, mas para abrir espaço para as falas de cada uma delas ao longo do texto.

Assim que o diálogo entre a garota e sua mãe é encerrado, a voz narrativa e a ilustração trazem à tona as memórias sobre o avô. Nesse momento do texto, temos a mesma

ilustração da capa no que parece ser um porta-retrato antigo e oval, bastante comum nas casas de pessoas mais velhas, o que pode reforçar o fato de que tanto o texto verbal quanto o visual confirmam os bons momentos vividos pela menina e por seu avô desde que ela nascera. Na imagem, Lalá e Alberto estão felizes e encostados um no outro (Cf. Figura 15). Os tons amarelados da ilustração dão ênfase à antiguidade retratada por meio da ilustração.

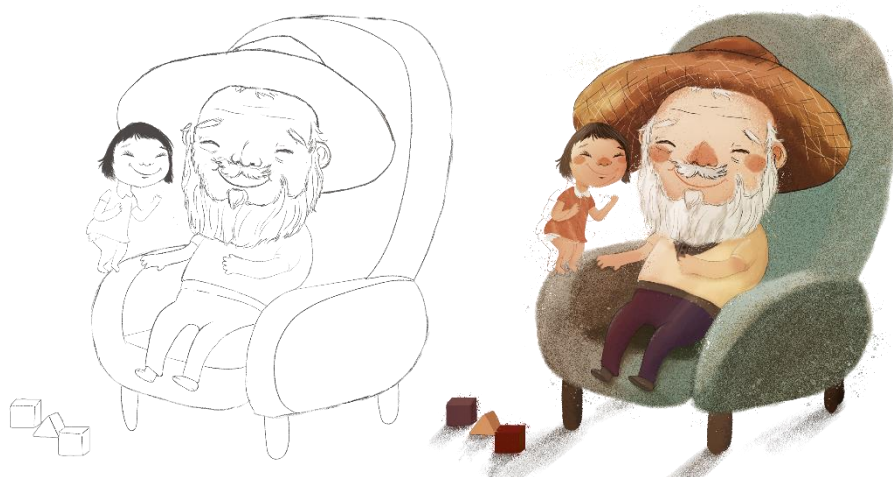
Figura 15: Lalá e seu avô



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

O trecho que está associado à imagem traz uma descrição sobre o papel que Alberto exercia na vida da neta. Além dele, na página subsequente, a voz narrativa já informa que, quando Lalá nasceu, seu avô já tinha a barba branca. Para complementar o texto verbal, a ilustração que segue reforça o ritmo calmo que o texto como um todo apresenta. A imagem abaixo foi extraída do site Montanha-Russa, que é o portfólio da ilustradora, e traz o esboço para a construção da ilustração final. Diferentemente da capa e da fotografia desbotada, nessa parte do texto, a ilustração traz os tons terrosos com mais intensidade e nitidez e é possível perceber que tanto Alberto como Lalá apresentam alguns traços orientais, como o formato do rosto, dos olhos, a vestimenta do avô e seu chapéu. O formato arredondado é bastante utilizado ao longo do texto, seja em alguns objetos ou nos rostos das personagens, como pode ser percebido tanto no esboço como na ilustração propriamente dita de Lalá e seu avô.

Figura 16: Esboço da ilustração



Fonte: <https://damontanharussa.com/o-vovo-da-lala>

No que tange à narrativa, não há indícios dos motivos da ausência do pai de Lalá, mas é perceptível que ela existia e que alguém supriu essa lacuna e essa pessoa foi Alberto que, mesmo sendo um idoso, desempenhava atividades que requeriam alguns esforços, principalmente de um senhor de idade. Em um dos trechos há, inclusive, a menção ao fato de que quando Lalá tinha apenas cinco anos, toda a barba de seu avô já tinha sido pintada de branco pelas marcas do tempo, no entanto, ao contrário do que é atribuído ao idoso no censo comum e também na literatura, mesmo com a idade avançada, o avô fazia questão de ser o suporte para a filha na criação de Lalá, mesmo que sua esposa também estivesse demandando cuidados porque, ao contrário dele, ela adoecia com constância, como é possível perceber no trecho “Sua grande ajuda com a pequena vinha dele./ A vovó ficava doente toda hora e já não podia ajudar Flora”, presente na Figura 14. As muitas funções que ele desempenhava podem ser também percebidas na página subsequente:

De manhã ele trocava sua fralda
E a levava para tomar sol.
Na hora do almoço, enquanto dava papinha,
Assistia, na tv, a comentaristas de futebol.
De tarde, cochilava, enquanto Lalá sonhava.
E no meio dos cuidados com a neta,
Também cuidava da vovô Berta.
No fim do dia, passeava com Lalá no carrinho.
Que ia olhando tudo no caminho. (Tavares, 2018, s.p.).

A representação dos idosos na literatura infantil ao longo do tempo tem sofrido inúmeras alterações, refletindo as mudanças na sociedade e nas percepções sobre o próprio envelhecimento. O livro analisado em questão transita sobre os dois universos comumente retratados: de um lado, está a vovó Berta em toda a sua fragilidade e, do outro, está Alberto em toda a sua proatividade. Embora o papel de Berta não seja de destaque tanto quanto o de Alberto e ela acabe ficando em segundo plano na narrativa, é a sua morte que transforma completamente o rumo da história. Modificando não somente a vida da família, mas principalmente influenciando diretamente a mudança de postura assumida pelo avô de Lalá. Se antes ele era a representação de um idoso ativo, participativo, saudável e independente, em um determinado momento da narrativa isso se transforma em sua totalidade, apagando aquela imagem e abrindo espaço para outra repleta de ausências e silêncios. Essa disparidade existente entre os dois pode ser percebida no trecho:

O vovô da Lalá era muito especial.
Enquanto sua mãe trabalhava, ele, da menina, cuidava.
A mãe de Lalá contava muito com ele.
Sua grande ajuda com a pequena vinha dele.
A vovó ficava doente toda hora e já não podia ajudar Flora. (Tavares, 2018, s.p.).

Os poucos momentos em que Berta aparece no texto verbal são complementados por duas ilustrações; uma no início do livro, quando ela ainda está viva e recebe os cuidados de seu esposo, e outro no final, quando os dois já faleceram e podemos ver uma moldura oval semelhante à da capa, agora com Alberto e Berta juntos e sorridentes (Cf. Figura 17).

Figura 17: A presença de Berta nas ilustrações



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

O teor da narrativa começa a se alterar a partir do momento em que a saúde da vovó Berta se agrava e ela vem a falecer. Nessa etapa do texto, embora as cores da página permaneçam as mesmas, bem como as técnicas utilizadas ao longo da obra, a expressão de Alberto é alterada e o leitor é conduzido para uma imagem na qual a figura masculina, sorridente e de expressões singelas é substituída pela cena de Alberto sentado em sua cadeira, agora de lado, com um semblante cabisbaixo, sem olhos à mostra, sem sorriso no rosto ou com ar de leveza e alegria que apareceram até então no texto. O vovô de Lalá estava triste e desfragmentando-se, assim como as demais ilustrações que trazem essa técnica de desbotar a imagem presente ao longo da obra. A cena do avô na cadeira como se ele estivesse esfarelado a partir da perda de sua esposa demonstra não apenas o cuidado com a técnica de manter o padrão estabelecido até então, mas os sentidos que essa ilustração pode atribuir ao leitor e ao texto. O semblante cabisbaixo, ausência dos olhos devido ao chapéu que encobria o rosto, a inexpressividade da face trazem à cena o ar de dramaticidade e sofrimento (Cf. Figura 18) próprios de uma vivência em luto. O trecho que acompanha a ilustração traz as seguintes falas do narrador e de Lalá:

Assim, Lalá foi crescendo. E vovô, envelhecendo...
 Chegou o dia em que a vovó Berta não estaria mais aqui.
 Era sua hora de partir.
 Eis que o vovô ficou muito tristonho.
 Lalá só perguntava: “Cadê meu vô risinho?”
 E o vovô respondia devagarinho.
 Ou melhor, ria de mansinho. (Tavares, 2018, s.p.).

Figura 18: Alberto e a descoberta da morte de Berta



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

A relação entre texto verbal e visual nesse momento da narrativa é feita de maneira bastante aproximada. A tristeza e a ausência de expressões no rosto de vovô Alberto são explicadas pelo falecimento de sua esposa. As cores assumem ainda mais o tom amarelado e desbotado na ilustração. Segundo os estudos da psicologia das cores, mais especificamente de Eva Heller (2013), presente nas áreas de arte e design, cada cor tem um significado próprio e o impacto que cada uma delas causa varia dependendo do contexto. As cores quentes conferem proximidade e trazem o leitor para a narrativa de forma densa e intensa, como ocorre no exemplo ao qual fazemos referência.

Na página que segue, contudo, nos deparamos com algo completamente diferente do que vem sendo feito até então. Na página da esquerda temos a ilustração em uma perspectiva que traz a ideia de aproximação, uma vez que uma televisão foi ilustrada no centro da página, com a cor marrom escuro e diferente do fundo em degradê. Os mesmos respingos que aparecem ao longo da obra até então se repetem, no entanto, a página da direita é a única no livro todo que não segue o padrão de ilustração e de projeto gráfico das demais. A ausência de alegria que Alberto sentia fica enfatizada na percepção da neta e também é trazida para a página.

Essas mudanças na paleta de cores ao longo da narrativa podem sinalizar transições de tempo ou mudanças de cenário, uma vez que depois dessa quebra ele não volta mais para a história. O texto que complementa e gera novos sentidos a essa ilustração e às páginas em que ambos estão inseridos explica a razão pela qual a televisão estava desligada e como a situação de vovô Alberto havia piorado consideravelmente:

Flora estava vendo que algo com seu pai ia acontecendo.
Não queria mais brincar com Lalá.
Não queria mais falar, comer ou conversar.
Só queria ir para a cama deitar.
Os comentaristas da TV?
Já não queria mais ver.
Levantar e tomar café? Dizia que não podia.
Não tinha força, nem vontade, nem alegria. (Tavares, 2018, s.p.).

Certamente havia na cabeça de Alberto inúmeros pensamentos, dores, tristezas e ausências, mas a ilustradora faz o processo inverso a esse turbilhão de sentimentos trazendo uma pausa, um silêncio e um vazio, retirando inclusive o próprio personagem das ilustrações

até o final do texto. Nesse processo de reflexões que fizemos desde a imagem da TV até a página principal, que não traz nenhuma ilustração e nenhum desbotado, podemos refletir sobre os muitos sentidos que as imagens e a ausência delas despertam no processo de leitura. É percebendo o texto e seus detalhes, como o fato de a televisão estar desligada porque para a personagem não fazia mais sentido assistir aos comentaristas dos programas de futebol, que o leitor pode compreender a dor causada pelo luto e o sentimento de impotência, inércia e distanciamento provenientes do mesmo. Ramos (2013), sobre essas possibilidades de olhar para os textos multimodais, destaca que

olhar é forma de perceber, mas não se trata do gesto maquinal de colocar os olhos em algo rapidamente. Refere-se ao ato de, a partir dos olhos, examinar, avaliar, correlacionar, pensar o que está sendo visto. Apendar a olhar significa sair do gesto primário de captar algo com os olhos, que é uma atividade física, e passar para outro estágio, aquele em que, a partir de muitos exercícios mentais, absorvemos e compreendemos o examinado. Esse debruçar-se sobre o que os olhos captam provocará análises e, o mais produtivo, provavelmente ativará a capacidade de inventar. Olhar, portanto, é uma soma que inclui o físico, o psicológico, a percepção e a criação. (Ramos, 2013, p. 34).

E é esse olhar que *O avô de Lalá* pede dos leitores através das ilustrações calmas, serenas, profundas e sensíveis de uma família marcada pela morte e agora pela depressão por ela gerada. Alberto já não saía da própria cama, já não queria mais viver, enquanto isso sua neta percebia as mudanças ao seu redor e, como a maior parte das crianças, questionava a razão pela qual tudo isso estava acontecendo sem conseguir compreender o processo pelo qual seu avô passava:

Lalá ia percebendo que seu vovô estava adoecendo.
Um dia ela perguntou:
– Mãe, o que é que o vovô tem?
Ele está chateado com alguém?
Eu queria aquele meu vovô de volta
Que brincava de se esconder de mim atrás da porta.
Que me contava histórias para dormir.
Que sempre me fazia sorrir.
Da cama ele já não sai.
Pra nenhum lugar ele vai.
Acho que ele não quer mais viver.
Acho que nem mais meu avô ele quer ser. (Tavares, 2018, s.p.).

Nessa etapa do texto a mãe de Lalá aparece pela primeira vez na ilustração. O ar de preocupação que as duas assumem na imagem demonstra a insegurança que ambas vivenciavam na depressão de Alberto (Cf. Figura 19). A maneira como as ilustrações são dispostas nas páginas, o equilíbrio entre texto e imagens e a escolha de formatos influenciam

o ritmo. Enquanto um layout dinâmico pode criar um ritmo mais acelerado, um layout mais espaçoso e calmo pode desacelerar a leitura, que é o que ocorre na ilustração abaixo, na qual ao fundo tem-se objetos que compõem um dos cômodos da casa, enquanto que em evidência, no primeiro plano, estão Lalá e sua mãe entreolhando-se de forma expressiva.

Figura 19: Lalá e sua mãe



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

À medida que a história avança a ilustração nos dá a ideia do passar do tempo. Tubos de remédio aparecem no primeiro plano e ao fundo, de maneira ainda mais desbotada, aparecem a janela aberta do quarto e traços do que parece ser a cama de Alberto. A imagem borrada dá indícios de que aquele foi o cenário comum ao longo dos dias e nas duas páginas do livro vemos que a história agora se desenrola de modo mais rápido, como se em um filme toda aquela trajetória do passado fosse resumida.

Figura 20: O passar dos dias de Alberto



Fonte: Tavares (2018, s.p.).

Durante o processo de leitura, notamos que os livros ilustrados contam a história de maneira única, estimulando nossa percepção e transmitindo novas camadas de significado por meio das imagens. Cada ilustração, organizada em arranjos diversos, desperta a atenção do leitor e o capacita a interpretar o texto escrito em suas múltiplas nuances. Isso ocorre porque, como Ribeiro (2008) observa, a imagem inicialmente deve cativar o espectador de imediato, embora esse impacto possa ser posteriormente compreendido e apreciado com calma, devido à "abundância de seus elementos". Além disso, no contexto da comunicação, “a imagem tem o potencial de transmitir tanto quanto um gesto ou uma frase, uma vez que a ela é uma forma de expressão e carrega consigo uma mensagem” (Ribeiro, 2008, p. 125). Os trechos que comprovam esse recorte geral daquilo que Alberto estava vivendo são narrados da seguinte maneira:

Lalá sabia que algo sua mãe escondia
 Que a doença do seu avô era mais que uma melancolia.
 Era séria, de verdade;
Nele, doíam a alma e o coração, e não era só saudade
 Não era doença que a gente conseguisse ver
 Mas dava para perceber
Que era uma tristeza infinita
 Que dentro da mente e do corpo habita
 Que era uma tristeza profunda
Que a alma nela afunda
 (Tavares, 2018, s.p. Grifo nosso).

Nessa passagem, os versos nos dão alguns indícios de que a morte da avó de Lalá trouxe ao coração de Alberto uma tristeza profunda. O luto e a melancolia enfrentados por ele corroboram com o que Freud destaca sobre o assunto ao afirmar que a partir do momento de perda, “a vida torna-se menos interessante, empobrece-se, torna-se vazia e sem sentido.” (Freud, 2009, p. 22). Segundo o autor, é nesse momento que o sujeito paralisa diante das incertezas, negligencia seus próprios sonhos e vontades, silencia por completo a coragem de viver e enfrentar a perda e pensa apenas no que virá depois que a dor passar (Freud, 2009). Alberto estava vivendo isso em um estado esmagador de melancolia que, por ser intenso, era capaz de gerar o desinteresse pela própria realidade externa, mesmo que nela estivessem presentes sua filha e sua querida neta, como é possível ver no trecho abaixo:

Mesmo com remédios e terapia, lá estava ele, calado
 Quietamente isolado.

**Até que um dia, ele resolveu que era hora de partir
E sem avisar ou se despedir.**

Esse era o medo de Flora

Da hora que ele quisesse, dessa vida ir embora.

(Tavares, 2018, s.p. Grifo nosso).

A passagem explica a presença dos frascos de medicamentos no primeiro plano da ilustração. A depressão que Alberto desenvolveu estava sendo tratada, mas os resultados não atingiam a expectativa esperada. Calado, quieto e isolado era o estado em que ele se encontrava e é nesse momento do texto que, de forma muito sutil, a voz narrativa nos conduz a uma dura verdade na história: Alberto resolve pôr um fim à própria vida cometendo suicídio sem qualquer aviso prévio, embora suas atitudes dessem indícios de que viver não mais valia a pena. Flora, já entendida dos sofrimentos e dores da vida e também marcada pela perda de sua mãe, temia que o pai viesse a cometer tal ato e isso a amedrontava porque em pouco tempo não apenas ela perderia os pais, mas Lalá perderia a figura paterna, de amparo e cuidado que encontrava em Alberto.

Espera-se que uma história infantil que envolva suicídio trate o tema com sensibilidade, focando em uma perspectiva emocional do tema, e é isso que Aglália Tavares faz ao trazer o assunto com sutileza e de maneira discreta. A morte está lá e ela aparece em toda a sua totalidade marcando profundamente a vida das personagens, mas essa presença é cuidadosa, sensível e ao mesmo tempo bela, uma vez que o passeio pelas lembranças de Lalá enfatizam a importância do avô na vida da menina. E é em torno dessa presença que a narrativa se estrutura, misturando tristeza e alegria, amor e delicadeza, como a sinopse direciona na quarta capa.

Depois desse momento marcante na trama o leitor é direcionado ao presente. A caixa que Lalá procurava no início do texto agora é exposta ao leitor e a menina, mais crescida e com traços de adolescente, como os brincos e os cabelos mais longos e um vestido vermelho, traz consigo as lembranças de seu querido avô, que antes de partir, ao contrário do que pensava Flora, escolheu uma forma silenciosa de se despedir deixando para neta uma pequena caixa verde onde guardou fotos, a chupeta que Lalá usava, um sapatinho, livros e bilhetinhos a fim de possibilitar que a memória dele fosse preservada em seu coração e em sua mente. O encontro com a caixinha explica, então, a ilustração que abre a narrativa, na qual Lalá procura pelo objetivo em cima do armário.

Certamente Alberto sabia da dor que causaria no coração de suas meninas, mas sua própria dor era maior do que todo o resto. Deixar uma lembrança carinhosa poderia ser o

antídoto para quando a saudade chegasse e a tristeza quisesse invadir. Lalá teria acesso à caixa sempre que quisesse e nessa procura em específico encontrou também um bilhete que ainda não havia sido lido, uma vez que Flora orientou que apenas o seria quando a menina estivesse maior. Com as marcas de dobraduras e o amarelado do tempo, a pequena carta trazia os seguintes dizeres:

Minha Lalá, para onde eu vou não posso te levar.
Com sua vó, vou me encontrar.
A saudade é muito grande.
Viver sem ela é uma dor gigante.
Não fique triste comigo, Lalá.
O tempo e a tristeza vão passar.
E você de mim, sempre vai lembrar.
Deixei tudo aqui guardado.
Para que eu seja sempre lembrado.
E para onde eu vou, com você no coração estou.
Um beijo eterno.
Do seu avô Alberto.
(Tavares, 2018, s.p.).

O bilhete de Alberto é repleto de carinho, delicadeza e cumplicidade. Houve despedida e cuidado com o coração de Lalá em deixar que a última memória dela fosse marcada pelos bons momentos e pelas boas lembranças que vivera com o avô. A saudade que ele sentia de Berta o impedia de seguir em frente porque a dor dilacerava seu coração, mas ele tinha consciência de que Lalá também sentiria dor e tristeza com sua partida, por essa razão reforça o fato de que o tempo passaria e levaria consigo esses sentimentos, deixando apenas as memórias de tudo o que eles viveram juntos ao longo dos anos.

No que diz respeito à ilustração, ela volta ao seu padrão de leveza, com mais cores quentes e expressões alegres que retornam ao texto visual. No momento de leitura da carta o leitor tem em ênfase o próprio bilhete, mas em seguida é o rosto da menina, repleto de ternura que ocupa o lugar de destaque na cena. A representação visual rica em cores brilhantes, mesmo assumindo um contraste marcante com tons mais escuros e ritmo mais lento após o falecimento da avó, fortalece a concepção de que a morte, apesar de trazer consigo o vazio e a ausência de cores e palavras, pode ser vencida. Ela insinua que, com o tempo, a vida pode, de alguma forma, restaurar suas cores, mesmo que a inevitável realidade seja o seu gradual desvanecimento.

O texto tem seu desfecho com Lalá guardando a caixa junto com o bilhete e as memórias deixadas pelo avô. No poema narrativo somos direcionados à estante que abrigava uma foto de Alberto e Berta. Olhando para os dois, Lalá deseja rever o avô, mas agora

radiante de alegria ao lado de sua eterna amada e namorada. A obra termina com um retrato com a fotografia dos dois juntos e felizes, da mesma forma que estavam Alberto e sua neta no início do texto.

A história de Lalá e seu avô transmite de forma sensível a importância dos laços familiares, do amor, do respeito ao outro e à dor do outro estabelecendo conexões com a realidade que permitem que as histórias influenciem diretamente o subconsciente dos leitores, auxiliando-os a compreender melhor a experiência de luto, das dores provenientes dele e dos temas que o envolvem. Além disso, não apenas as crianças, mas também os adultos envolvidos nesse processo, podem adquirir informações valiosas por meio dessas narrativas, através dos exemplos e metáforas que ilustram diferentes formas de interpretar e enfrentar a realidade. Por essa razão, conforme afirmado por Corso e Corso (2006, p.397), "quanto mais diversas e extraordinárias forem as situações que essas histórias abordam, maior será a variedade de abordagens disponíveis para lidar com os desafios que enfrentamos."

4.2 Cultura e diversidade em *O problema do Pato*, de Maria Valéria Rezende

A obra *O problema do Pato* (2008) foi escrita pela escritora Maria Valéria Rezende e publicada pela editora Planeta das Crianças. A autora nasceu em Santos, São Paulo, no ano de 1942. É uma escritora, educadora, tradutora e freira missionária. Antes de iniciar sua carreira na literatura ficcional, ela escreveu inúmeros livros de não ficção sobre história, religião e movimentos populares. Ainda como autora de ficção, ela produz também romances, contos e obras infantojuvenis. Sua vasta experiência como educadora popular permeia toda a obra literária, oferecendo uma pluralidade de cenários, eventos e tipos sociais baseados na realidade.

Com uma narrativa fluida e repleta de curiosidades, a autora coloca na posição de protagonistas um casal de gêmeos, os irmãos Rodrigo e Renata, que, ao perderem um bichinho de estimação que acabaram de receber do Vovô, decidem ir em busca do ritual de morte ideal para encerrar o ciclo breve da vida de Amarildo, o patinho que os dois ganharam.

Ao longo de toda a narrativa, a diversidade de raças, costumes e aspectos sociais perpassa toda a trama, a começar pelo protagonismo negro assumido pelos irmãos. A cor da pele, os cabelos cacheados e as pinturas nos rostos de ambos já dão indícios de que os traços étnicos e culturais estarão presentes ao longo de toda a narrativa e isso é confirmado à medida que eles chegam a cada novo país em busca de um enterro perfeito para o animal que falecera.

No que se refere aos aspectos estruturais da obra, é possível afirmar que se trata de um livro de 23x16 cm e 46 páginas. A capa é composta por uma ilustração que ocupa a primeira e a quarta capas (Cf. Figura 20) e que também está presente no miolo. Na imagem, dos cabelos de Renata sai uma espécie de nuvem que une tons de verde, associado às árvores, e de azul, associado ao céu e também cor de destaque nas extremidades das capas mencionadas e nas outras duas em tom mais escuro. Nessa mesma ilustração, percebe-se também a presença de animais, tais como o pato Amarildo, um gato, alguns peixes, pássaros, e também silhuetas de pessoas. Apenas próximo ao desfecho da narrativa é que os sentidos dessa ilustração são explicados, por essa razão não é possível associá-la nem ao título nem ao próprio texto verbal, afinal não há, apenas por essas informações imagéticas, como deduzir que a história tratará sobre uma viagem intercultural vivida por uma menina e seu irmão por alguns países conhecidos ao redor do mundo em busca de compreender sobre os sentidos da morte.

Figura 10: Capas da obra *O problema do Pato* (2007)



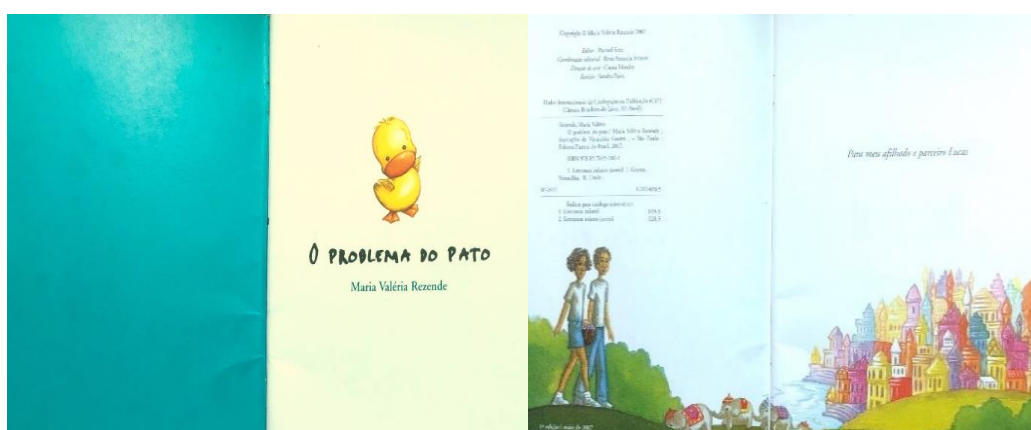
Fonte: Rezende (2007, s.p).

Esses sentidos são apenas pincelados a partir da sinopse da obra, que é iniciada com um questionamento: “O que acontece com nossos entes mais queridos quando eles morrem?” e a resposta é apenas “Não existe uma resposta única. Em *O problema do Pato*, Maria Valéria Rezende nos dá uma pequena amostra do quanto a literatura pode abrigar uma incrível diversidade de pontos de vista quando o assunto é tão delicado.” As demais informações são

apenas a respeito da vida e obra da autora, suas origens, formações e o principal objetivo através de suas obras, que é “ampliar nossa capacidade de compreensão dos mistérios da vida por meio da literatura.” (Rezende, 2007, s.p.).

Logo na segunda e terceira capa temos a cor azul de forma sólida e vibrante e na folha de rosto o título da obra é trazido junto com a ilustração de Amarildo, um filhote de pato pequeno, amarelo, com traços arredondados e aspecto singelo e delicado. A ficha catalográfica e a epígrafe da obra já trazem elementos próprios da Índia, com construções típicas e bastante coloridas do local, elefantes enfileirados e as duas crianças chegando em seu primeiro destino com a cesta que carregava o corpo do animal falecido (Cf. Figura 21).

Figura 11: Elementos paratextuais da obra



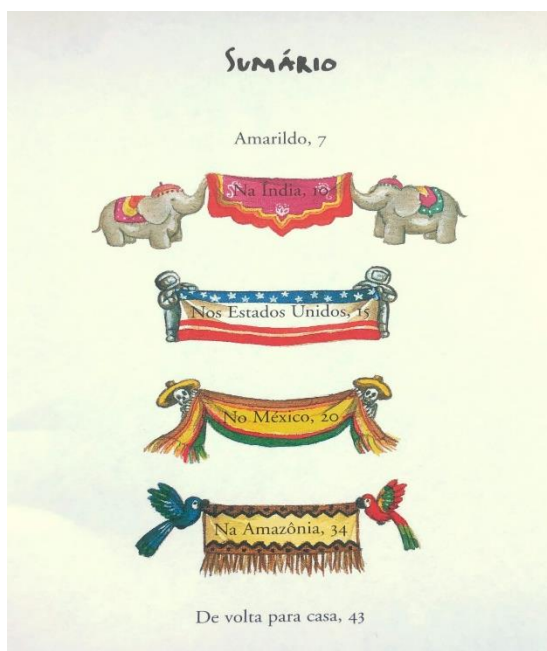
Fonte: Rezende (2007, s.p).

A ilustradora do livro analisado é Veruschka Guerra, uma ilustradora e autora paraibana que estudou na Fondazione Mostra Internazionale di Illustrazione per l'Infanzia Stepan Zavrel, na Itália, e foi indicada no ano de 2015 ao Prêmio Jabuti pelas ilustrações do primeiro livro de sua autoria, intitulado *O sonho de Karim*. Além dessa, Veruschka tem mais de 40 obras infantojuvenis publicadas com suas imagens. Para a criação das ilustrações em *O problema do pato*, a técnica utilizada foi a tinta acrílica e a inspiração para tal veio das cores utilizadas por cada povo e cultura que era referido ao longo do texto. Por fazer menção à Índia, México e Brasil, as cores vibrantes tomam lugar de destaque ao longo das imagens. Embora também cite os Estados Unidos, o ritual de morte que é mencionado gira em torno de

uma cena na qual o cinza e o preto são mais enfatizados, uma vez que há a menção a um ambiente gélido de uma clínica de criogenia.

No índice, Veruschka também traz elementos próprios dos países visitados pelas crianças, com exceção da primeira e última parte, que trazem apenas os títulos “Amarildo, 7” e “De volta para casa, 43”. Conforme pode ser percebido na figura 22, cada país é representado por elementos que podem ser facilmente associados aos locais de destaque. O primeiro é a Índia e na ilustração dois elefantes seguram uma espécie de lenço nas cores vermelho, amarelo, laranja e rosa. Os animais provavelmente foram escolhidos para a função por serem sagrados no país. Nos Estados Unidos, temos parte dos elementos da bandeira da nação, que está sendo segurada por dois astronautas, que são associados ao local devido à ida do homem à lua. Na bandeira, as estrelas brancas e as cores vermelho e branco recebem olhar de destaque. Em penúltimo lugar, temos o México e para representar o país, duas famosas caveiras da morte seguram uma grande manta nas cores verde, amarelo e vermelho, que são emblemáticas para essa cultura. Por último, temos o que parece ser um tapete indígena nas cores amarelo queimado e marrom para representar a Amazônia. O tecido é sustentado por duas araras, uma vermelha e outra azul, animais que fazem parte da fauna do local.

Figura 12: Índice da obra



Fonte: Rezende (2007, s.p).

Enquanto escreve uma obra destinada aos leitores infantis sobre a morte de um animal de estimação, Maria Valéria Rezende introduz uma perspectiva inovadora e diferenciada em seu livro. À medida que aborda de maneira sensível o tema da morte, ela explora territórios

culturais que normalmente não são abordados na literatura infantil brasileira quando o assunto é morte, como a Índia, o México e a Amazônia. No entanto, um ponto importante merece destaque. Apesar de abrir o leque de opções culturais, quando mergulhamos no universo da narrativa percebemos uma visão homogeneizante em alguns momentos, principalmente no que tange à Amazônia e à Índia. Isso pode ser visto quando ela restringe a Amazônia ao Brasil, embora todos saibam que o local abarca uma região que, geograficamente, está em mais de um país. Isso também acontece quando as referências são feitas à Índia com uma visão única e, por vezes, resumida de ritos, costumes e afins, quando temos ciência de que, assim como o Brasil e a Amazônia, há uma infinidade de marcas culturais que os tornam bastante únicos.

De modo geral, a trama traz essa imersão cultural e histórica e a narrativa insere como personagens principais crianças de origens diversas, incluindo brasileiras, indígenas e indianas, possibilitando ao leitor, assim, um passeio intercultural em busca de respostas que só poderiam ser descobertas por meio das vivências individuais e conjuntas, da partilha e do respeito mútuo para com a dor, os questionamentos e as tristezas sentidas pelo outro quando esse é surpreendido por uma morte precoce de um bichinho de estimação. Não há como não perceber o fato de que a obra analisada em questão valoriza a inteligência e a capacidade das crianças de fazerem suas próprias escolhas e de, a partir delas, descobrirem como o mundo a sua volta pode contribuir para a compreensão do modo particular de cada um sentir e vivenciar uma experiência de perda.

No livro "O Problema do Pato," Maria Valeria constrói uma trama que, à primeira vista, parece simples, porém, adentra o terreno do simbólico, despertando no leitor experiências de encantamento, sensibilidade e pensamento crítico. Desde o início do texto, os irmãos gêmeos Rodrigo e Renata, deparam-se com a presença do seu patinho falecido em um recanto do jardim, e a partir desse ponto, inicia-se uma jornada dos dois em busca de compreender a morte, que se torna o conflito central da história e o principal responsável por desestabilizar o equilíbrio inicial do enredo. O livro de Rezende difere das obras em que a trama se desenrola a partir do falecimento de uma personagem porque gera situações conflituosas a serem resolvidas ao longo da narrativa. Na criação da autora, a trama é engendrada a partir do falecimento do animal de estimação, no entanto essa partida desencadeia a deslocção das personagens centrais para uma jornada que os leva a lugares distantes, onde encontram visões e rituais diversos relacionados à morte.

A história começa quando Rodrigo e Renata ganham de sua avó um pequeno filhote de pato que, de tão novinho, ainda não sabia voar e tinha apenas uma penugem amarela muito

finalmente cobrindo o corpo. Na história em questão, o patinho morre logo no início da narrativa e são as crianças que o encontram falecido num canto do jardim. Ao verem a cena, a princípio elas não sabem como reagir e, como a maioria das pessoas diante de uma perda, põem-se a chorar. Na conduta deles, já podemos perceber que há uma compreensão de que a morte representa a finitude física, principalmente na forma como a cena se desenrola:

Um dia, quando chegaram da escola, viram que o pato tinha sumido. Procuraram pela casa toda. O bicho não podia ter fugido sem saber voar. Acharam Amarildo morto, num canto do jardim. Não sabiam o que fazer, só chorar. Mamãe mandou o irmão maior, André, arranjar uma caixa e fazer o enterro do bicho. Aí foi que os dois gêmeos começaram a chorar mais ainda. Então, Rodrigo abraçou o pato, saiu correndo e sumiu, chorando e gritando: – Nunca! Ninguém vai fazer essa maldade de enterrar o Amarildo. Só se me matar e me enterrar também. (Rezende, 2007, p. 8).

Ao lermos a passagem, é possível perceber de imediato que não há nenhum eufemismo ou metáfora usada pelo narrador para introduzir a morte à narrativa. É dito de forma direta que o animal estava morto e que a mãe das crianças já direciona aquilo que deve ser feito de forma rápida e imediata: arranjar uma caixa e fazer o enterro do bicho. A maneira de referir-se ao animal também nos chama a atenção, principalmente porque, por ser um texto destinado às crianças, é comum que esperemos que a linguagem nele utilizada seja mais infantilizada, lúdica, sensível, no entanto não é isso que ocorre na obra em questão, embora essa maneira de abordar a situação não diminua em nada a sensibilidade da autora ao tratar do tema de forma criativa e curiosa.

A ilustração que acompanha a cena traz as duas crianças sentadas no chão chorando de tristeza enquanto olhavam o animal falecido em seu cesto. Na imagem, Rodrigo e Renata estão de uniforme, uma vez que a própria narrativa escrita já havia informado que ambos tinham acabado de chegar da escola quando perceberam que o pato tinha sumido. A expressão de tristeza, o detalhe das lágrimas caindo dos olhos dos dois, o olhar cabisbaixo e uma pequena parte da penugem amarela de Amarildo demonstram que eles estavam vivendo, naquele momento, a primeira despedida. O encontro anterior havia sido impactante, afinal eles foram surpreendidos com o corpo do animal num canto do jardim.

Figura 13: Renata e Rodrigo choram a morte de Amarildo



Fonte: Rezende (2007, s.p).

Tanto pelo trecho anteriormente posto, quanto pela ilustração acima descrita, é possível perceber que Rodrigo não apenas sente intensamente a morte de seu bichinho, mas rejeita aquilo que normalmente se faz quando alguém falece, que é enterrá-lo. Além disso, o menino assume um comportamento que traz à tona uma realidade histórica e cultural do Ocidente, que é o desejo de juntar-se àquele que faleceu como forma de amenizar a dor. No caso da criança, seu sofrimento estava atrelado não apenas ao fato de que o pato havia falecido, mas dava-se também em razão de terem pedido para que os irmãos fizessem o enterro do animal. Para eles, não seria correto realizar tão ação porque isso implicaria em desfazer-se do filhote que acabara de chegar e de falecer. Seria crueldade e maldade agir dessa forma na visão das crianças.

Sendo assim, insatisfeitos com a forma como o Brasil⁸ lidava com o falecimento das pessoas e animais, eles decidem sair em busca de uma solução para o problema em outros países, começando pela Índia:

O irmão dela estava lá em cima da caixa-d'água, soluçando. Tão triste! Ficaram ali os dois, chorando, olhando para o pato deitado no balaio, enquanto o céu começava a escurecer. Sentiram um pouco de medo, assim sozinhos, mas Rodrigo ficou firme, e Renata concordou:

⁸ Vale destacar que a indicação referente à Amazônia e que está presente no índice se resume apenas a Amazônia brasileira e não à região como um todo.

– Não vamos deixar enterrar o Amarildo. Vamos viajar para a Índia porque eu ouvi dizer que lá eles não enterram quem morre. (Rezende, 2007, p. 9).

É nesse momento da narrativa que os dois irmãos decidem iniciar uma jornada pelo mundo a fim de encontrar a melhor forma de enterrar o seu animal de estimação. Nesse processo, percebemos que há um conhecimento prévio das crianças sobre os rituais de morte ao redor do mundo, principalmente em locais onde esse momento da vida é bastante emblemático. Subentende-se, pela fala da personagem, que alguém já os ensinou sobre isso e que eles apreenderam que cada cultura tem as suas maneiras de vivenciar a experiência da finitude.

Essa é uma marca importante dessa obra, justamente porque, ao menos nos livros selecionados para compor o *corpus* dessa pesquisa, não nos deparamos com nenhuma narrativa que abordasse a temática sob uma perspectiva histórico-cultural. Mesmo que existam aquelas que se utilizam dessas marcas históricas para a construção de suas tramas, percebemos que esse texto parte dessas experiências para discutir sobre como duas crianças lidaram com a sua própria experiência de morte. Ainda assim é preciso levar em conta que a maneira como a temática é abordada pode implicar um tom homogeneizante e didatizante dela e esse não deve ser o objetivo de uma obra literária e, por essa razão, é tão importante a construção de um enlace narrativo de qualidade nesse processo que sustente a trama como um todo.

A fala de Renata nos mostra que ambos sabiam que na Índia não há a prática do enterro porque a cremação é o principal recurso utilizado para auxiliar os mortos em seu processo de transição para o outro plano⁹, no entanto, apenas chegando lá é que as crianças se dão conta dessa realidade: “Que susto os gêmeos levaram quando viram aquelas crianças todas colocando os corpos dos seus bichinhos bem em cima da fogueira! Queimar o Amarildo eles não queriam de jeito nenhum!” (Rezende, 2007, p. 10).

A ilustração que abre o capítulo sobre a Índia traz uma representação que, – embora não seja como as piras de cremação indiana, uma vez que as mesmas são fogueiras postas no chão com muita lenha e os corpos envoltos em tecidos –, trazem alguns elementos próprios do momento ao qual faz menção, tal como a própria fogueira e a fila de pessoas à espera do momento de realizar o processo de cremação. No primeiro plano, uma mulher segura seu

⁹ Para os Hindus, a cremação contribui para que o falecido se desprenda dos restos materiais. Além desse fato, o fogo é visto como um elemento de purificação, então ele também seria capaz de limpar a alma daquele que partiu, fazendo-o passar para outra dimensão de maneira mais desapegada.

animal de estimação rente ao fogo e é essa cena que causa espanto nas crianças porque, para eles, ver Amarildo em chamas seria uma verdadeira tortura.

Figura 14: Ritual de morte indiano



Fonte: Rezende (2007, p. 11).

Ao perceber que os dois irmãos estavam confusos e assustados com tudo ao que assistiam, um garoto indiano, o Barid, aproxima-se oferecendo ajuda: “– Meu nome é Barid. Posso ajudar vocês a pôr seu pato na pira, que é aquela fogueira ali? Assim o corpo dele sobe logo para o céu feito fumaça, e o espírito fica livre para nascer de novo.” (Rezende, 2007, p. 12). Ao questionarem se o pato Amarildo retornaria para eles caso realizassem o ritual, o menino explica que isso poderia acontecer, no entanto, era muito provável que o bichinho voltasse no corpo de outros animais, tal como um porco, uma baleia e até mesmo uma pessoa. Apesar da possibilidade, o fato de não ter de volta o patinho de estimação desanima as crianças e reforça neles a ideia de que nada e ninguém poderia substituir o animal que falecera. Sendo assim, ao perceberem que não poderiam prosseguir com esse tipo de ritual, os irmãos decidem seguir a viagem em busca da solução perfeita para o enterro do pato e decidem ir aos Estados Unidos. Lá, diferentemente do que encontraram na Índia, eles se

deparam com um cortejo fúnebre, algo bastante comum quando se pensa na morte; afinal, é natural que, após o falecimento, o corpo seja levado a um determinado lugar por sua família.

A voz narrativa é bastante detalhista na descrição do cortejo e o colorido das ilustrações que são postas até então é substituído pelo preto e roxo normalmente atribuídos ao luto. Enquanto as imagens anteriores traziam tons quentes e cores vivas próprias do contexto indiano, nessa parte da história, a frieza do ambiente gélido ao qual o texto verbal faz referência é refletida no cinza que o representa. Ao chegarem a uma cidade dos Estados Unidos, os gêmeos

viram uma casa cheia de gente vestida de preto e com uma cara muito triste. Junto à calçada havia uma fila de carros. No meio, havia um carro preto muito comprido e diferente, todo enfeitado de fitas e flores brancas e roxas. Puseram o tubo no carro enfeitado e entraram nos outros automóveis. Renata e Rodrigo embarcaram também curiosos, para saber o que ia acontecer. (Rezende, 2007, p. 15).

No entanto, ao contrário do que se esperava, ao invés de se dirigirem para um cemitério, os carros vão até um edifício cinzento e frio, que mais parecia uma geladeira (Cf. Figura 20). Lá eles descobrem que se tratava de um grande congelador. Nele estariam os corpos de algumas pessoas que passariam por um processo conhecido como criogenia, no qual as pessoas eram colocadas em câmeras de resfriamento até que os cientistas descobrissem uma forma de descongelá-las e trazê-las de volta à vida.

Figura 15: Edifício de gelo



Fonte: Rezende (2007, p. 17).

É interessante percebermos que a ilustradora, nessa parte da história, insere alguns elementos novos à cena. O edifício que representa o prédio onde a criogenia iria acontecer é ilustrado como uma imensa estrutura retangular que lembra um freezer e também uma pedra de gelo, ao lado das demais construções, que são cinzentas, sem vida e comuns. Pela altura do grande prédio, as nuvens também aparecem na ilustração e sobre ele está deitado um pinguim que dorme calmamente enrolado com um lençol que representa a bandeira dos Estados Unidos. Por viver em regiões geladas, a escolha do animal relaciona-se bem à temperatura do local. Assim que chegam ao prédio, a descrição da cena traz outros elementos e informações que estão interligadas ao processo que as crianças iriam conhecer, uma vez que tudo o que estava sendo visto não era conhecido por eles até então:

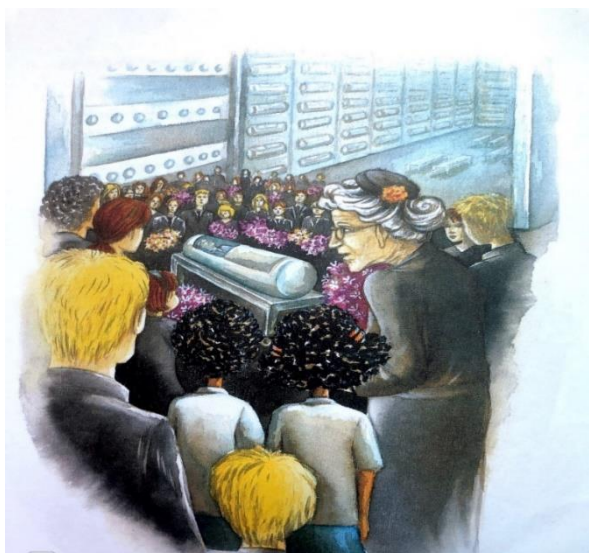
Os gêmeos não entenderam aquilo e perguntaram o que era a uma velhinha simpática que estava perto. Ela explicou:

– Mister John morreu de uma doença que os médicos ainda não sabem curar. Mas, um dia, a ciência médica vai progredir e descobrir o tratamento para ele. Então a família mandou guardar mister John no congelador. Pode demorar até mais de 100 anos, mas um dia os cientistas vão descobrir a cura. Então eles vão descongelar Mister John e tratá-lo para ele viver de novo. É uma experiência científica, entenderam? (Rezende, 2007, p. 19).

Nesse trecho da trama, nos deparamos com duas áreas do conhecimento que merecem um olhar de destaque: a ciência e a história. A ciência porque o último lugar visitado pelas crianças não envolvia questões científicas, apenas culturais e espirituais, já que queimar os corpos na fogueira poderia facilitar a chegada ao céu em forma de fumaça e a liberdade do espírito para nascer de novo em outro corpo. Na situação atual, há não apenas uma menção a um projeto científico ligado à morte, mas também histórico. O corpo do morto, que seria apenas enterrado, na situação em questão, passaria por um processo de congelamento enquanto inúmeras pesquisas seriam feitas para encontrar curas para doenças e possíveis tratamentos. Para assim, anos mais tarde, ser descongelado a fim de trazer àquele que faleceu de volta à vida. No fim das contas, trata-se de mais uma forma para tentar driblar a morte ou simplesmente de não vivenciá-la por completo, já que, possivelmente, haveria uma chance de reviver. É necessário destacar, contudo, que essa técnica de preservação pós-morte tem sido empregada globalmente por centros de fertilização e instituições médicas. Ela é utilizada para conservar componentes do corpo humano, como espermatozoides, óvulos, células sanguíneas e embriões, no entanto o uso em pessoas efetivamente começou apenas em 1967 e tem aumentado ao longo dos anos, bem como os estudos sobre seu funcionamento.

Além desses dados, a parte histórica pode ser percebida não apenas na discussão sobre uma forma de burlar a continuidade da vida, mas também por meio das marcas culturais através das cores que surgem na ilustração. Quando as crianças entram na sala do grande prédio cinza elas se deparam com uma série de pessoas vestidas de preto e segurando flores roxas, conforme pode ser percebido na figura abaixo:

Figura 16: Explicando a Criogenia



Fonte: Rezende (2007, p. 18).

O costume de vestir-se de preto como sinal de luto tem suas origens na Grécia Antiga e Roma, porém, foi apenas durante o declínio da Idade Média que essa prática se formalizou e passou a verdadeiramente representar um período de luto. Segundo Schmitt (2010),

se antes a tristeza pela morte de alguém era manifesta por ações – pelo choro, lamentos e gestos dramáticos –, nos séculos XVIII e XIX esta tristeza ganha imagem. Generalizou-se a identificação de um óbito pela roupa em cor preta, que separava e distinguia o enlutado do resto da comunidade. O evento passava a ser claramente reconhecível e simbolizado pela adoção de um vestuário específico, que não era utilizado cotidianamente pelas pessoas não pertencentes ao clero. A cor ganhava a conotação do sofrimento: o preto passava a ser a aparência da dor. Durante as cerimônias funerárias e depois delas, quando era apropriado demonstrar um tipo de recato semelhante ao religioso, o negro transmitia este estado de contenção. (Schmitt, 2010, p. 84).

Esse período de transição na manifestação do luto marcou uma mudança significativa na maneira como a sociedade lidava com o pesar e o entendimento da perda. A associação da cor preta ao luto não apenas conferia uma identidade visual à tristeza, mas também influenciava as interações sociais e os rituais de despedida. A vestimenta específica tornou-se um símbolo não somente de dor pessoal, mas também de respeito pela perda alheia. Essa prática estabeleceu novos códigos de comportamento e uma linguagem visual para expressar solidariedade e empatia diante do sofrimento, moldando também a forma como nos vestimos em momentos de luto e como nos relacionamos com a dor e a perda coletiva.

Quando as crianças entendem como se daria o processo de resfriamento e percebem que o Amarildo ficaria congelado por 100 anos, elas desistem de ficar nos Estados Unidos e decidem ir para outro local. O próximo destino é o México, país emblemático em suas formas de vivenciar o luto. O retorno das cores às páginas da obra traz uma nova atmosfera de alegria, mesmo que atribuída à morte, e esse sentimento não é estranho quando se trata do povo mexicano, uma vez que eles celebram o falecimento de alguém não porque não respeitam o luto, mas porque acreditam que a vida daquela pessoa ecoará sempre nas memórias.

Figura 17: Celebração do Dia dos Mortos



Fonte: Rezende (2007, p. 20-21).

A ilustração que abre o novo país traz elementos comuns à cultura mexicana, como as cores intensas e vibrantes, flores, chapéus grandes e as caveiras representando a morte e as oferendas, que serão mencionadas posteriormente como presentes para os entes queridos que partiram. A ilustração é um exemplo de como o país vivencia essa tradição. As ruas ganham vida com desfiles coloridos, músicas alegres e pinturas faciais de caveiras, simbolizando a aceitação da morte como parte natural da jornada humana. É uma celebração que mescla alegria e saudade, fortalecendo os laços familiares e transmitindo a crença de que os falecidos retornam espiritualmente para compartilhar esses momentos com seus entes queridos.

Sendo assim, logo que chegam, Renata e Rodrigo ganham de presente dois doces em forma de caveira e estranham de imediato a lembrança, no entanto Pancho e Maribel, seus novos amigos, explicam o que essa data significa:

Rodrigo não podia deixar de perguntar:

– Como é que vocês não ficam tristes no Dia dos Mortos e acham que é uma festa, fazem brincadeira com caveiras?

Pancho e Maribel começaram a rir, e o menino explicou:

– Esse dia é para homenagear nossos mortos queridos, mas também para lembrar que esta vida é boa e bela enquanto dura. E a vida depois da morte pode ser melhor ainda! Não é preciso ter medo de morrer, por isso nós nos divertimos muito e nos alegamos nesse dia. [...] Nós queremos que nossos mortos se alegrem também. Por isso cada família prepara uma linda mesa com as comidas, bebidas e flores preferidas dos seus parentes e amigos que já se foram. [...] Nós passamos a noite do dia 1º para o dia 2 de novembro festejando, em nossas casas ou no cemitério. Ficamos esperando que os mortos cheguem para fazer a festa conosco. (Rezende, 2007, p. 23-24).

Logo após esse momento de explicação, as crianças decidem que seria uma ótima ideia presentear o Amarildo, assim como fazia-se com os demais mortos. Entregar oferendas era uma forma de demonstrar importância, de fazer o espírito daqueles que partiam entender como eles eram amados por aqueles que ficaram em vida. Novamente, a parte cultural ganha destaque em detrimento da científica, que até o término da narrativa fica de lado. Para o patinho, os irmãos decidem procurar minhocas e grãos de milho. Assim, depois disso, as crianças “foram para o cemitério rezar, cantar, dançar, festejar e comer coisas deliciosas com a família de Maribel e Pancho. A festa era linda, tudo iluminado com milhares de velas acesas, e o sino da capela tocando alegremente a noite toda.”. (Rezende, 2007, p. 26).

Esse trecho é um recorte de como, no México, embora inserido no Ocidente, a morte é vivenciada de maneira única, onde a cultura valoriza uma relação especial e não temerosa com o fim da vida. Através do *Dia de los Muertos*, especialmente, aqueles que partiram são celebrados e lembrados. A morte em si não é vista como um momento de tristeza absoluta, como ocorre na maioria das outras nações, mas como uma transição e uma continuação da jornada espiritual. Antes de sepultarem seus entes queridos, as famílias fazem cortejos pela cidade e em seguida celebram com fartura e alegria aquilo que a pessoa falecida gostava enquanto estava em vida.

Embora haja também tristeza e saudade em torno da perda, o povo mexicano apresenta um comportamento positivo e diferente da morte, e isso pode ser comprovado através da grande importância que o “Día de los Muertos” tem no país, uma vez que nesse dia é celebrado o retorno de todos os que já se foram.

As famílias se reúnem para homenagear os entes queridos falecidos, preparando altares com oferendas que incluem fotografias, alimentos, bebidas e objetos simbólicos preferidos dos mesmos. Há uma crença arraigada de que, durante essa celebração, os espíritos dos que partiram retornam ao mundo dos vivos para se reunirem com suas famílias. Isso cria um ambiente festivo e de respeito, longe do medo e da repulsa, e onde a morte é reconhecida, aceita e celebrada como parte fundamental da identidade e cultura mexicana.

Em um dos momentos da narrativa, os gêmeos percebem que, mesmo esperando, festejando e entregando as oferendas a Amarildo e aos demais mortos homenageados, eles não retornaram para agradecer e festejar conforme havia sido informado a respeito. O que eles não compreenderam, contudo, foi o fato de que a festa não consistia em esperar até que aqueles que partiram ressurgissem e estivessem com eles presentes, mas estava no fato de que cada um seria celebrado e suas memórias estariam preservadas, conforme podemos perceber nas falas de Pancho e Maribel, quando eles afirmam que embora não vissem em carne e osso

seus entes queridos, os viam com os olhos do coração. A incompreensão por parte de Rodrigo é marcada em algumas de suas falas, dentre as quais destacamos:

– Mas nós pensamos que os mortos iam aparecer de carne e osso... Pensamos que o Amarildo, nosso pato, ia aparecer como ele era antes de morrer, engraçado e comilão. E a gente não ia ter de deixar o Amarildo enterrado para sempre. Podia encontrar com ele de vez em quando...

Pancho tentou alegrá-los de novo:

– Mas o corpo, de carne e osso, aqui como lá no seu país, a gente enterra e a terra recebe. Só fica a caveira e o esqueleto. O resto a Mãe Terra aproveita para criar corpos para outros seres vivos, plantas, bichos e gente. O corpo dos mortos vai se espalhar pela Natureza. Mas é na alma que a vida mora. (Rezende, 2007, p. 29-30).

Percebe-se que, mesmo sendo curiosos acerca dos rituais de morte, as crianças tinham inúmeras dúvidas quanto ao que acontecia sobre o assunto e essa é uma realidade natural à idade das personagens, e é justamente por isso que Maria Valéria Rezende permite, através da narrativa, que elas possam explorar tantos territórios a fim de encontrar as respostas e informações necessárias para compreender o que sentiam a partir do falecimento de um animal querido. O protagonismo dos dois irmãos traz à tona a importância de as crianças terem a liberdade de criarem os seus próprios sentidos tanto sobre a vida quanto sobre a morte.

No decorrer da narrativa, vemos também a menção à figura de Deus, que até então não tinha aparecido. Maribel explica que a alma vai para junto do criador:

– A alma, essa só muda de lugar, vai para junto de Deus, se espalha pelo Universo todo, está em toda parte e aqui também. [...]

– Para se espalhar pelo Universo inteiro, em companhia de Deus, a pessoa não precisa mais de todo aquele material do corpo, precisa só da alma. (Rezende, 2007, p. 30).

A religião predominante no México é o Catolicismo Romano. Além dele, há também influências do Protestantismo e também de crenças indígenas que se fundiram com práticas católicas, especialmente nas localidades rurais e nas comunidades indígenas. Por haver uma influência direta da Igreja Católica na cultura mexicana, é natural que a partida de alguém esteja associada à ida ao céu para junto de Deus. É ao lado dele que as pessoas que morreram ficarão para aqueles que têm no cristianismo e catolicismo regras de fé e prática de vida. Sendo assim, não seria diferente com as personagens apresentadas nesta parte do texto.

Ao terminar o diálogo, Renata reflete sobre esse processo de partida da alma e acaba chegando à conclusão de que, depois da morte, aquele que faleceu vai para outra dimensão. Essa dimensão é reforçada pela ilustração que está presente na capa do livro e se repete nas páginas 30 e 31, conforme podemos ver abaixo:

Figura 18: Renata e a outra dimensão



Fonte: Rezende (2007, s.p).

Na ilustração, percebemos a menina imaginando como seria essa outra dimensão a qual ela faz referência. Muitos animais que já partiram, incluindo Amarildo, aparecem em destaque flutuando numa imensidão de azul, flores, árvores e cores. Quando a garota conclui sua linha de raciocínio e imagina a cena acima descrita, Rodrigo, seu irmão, chega à conclusão de que quem morreu está onde Deus estiver e ele aprendeu que o próprio Deus está em toda parte; sendo assim, a casa deles também seria parte do universo e, por essa razão, era para lá que eles deveriam voltar com Amarildo.

A trajetória deles no país é marcada por descobertas sobre a festividade, a importância que os mortos têm em vida e como as pessoas que amamos são capazes de se manterem presentes em nossos corações mesmo não fazendo mais parte desse mundo; por isso há tanta relevância dada a um dia em que todos festejam a vida dos que partiram.

Os dois irmãos chegam ao final da narrativa mais conscientes sobre o processo de luto que vivenciaram e mais maduros quanto aos sentidos que envolvem a morte. Extraíndo um pouco das experiências que puderam ter ao longo dessa jornada, eles decidem que irão simplesmente enterrar o patinho no jardim, fazer uma Festa dos Mortos e esperar que a alma dele festeje com eles.

Ao despedirem-se dos novos amigos mexicanos, contudo, eles percebem que no caminho de volta seria possível conhecer a Amazônia e decidem fazer uma última parada para visitar os indígenas brasileiros do Xingu. A ilustração que abre o último capítulo do livro (Cf. Figura 29) traz marcas bastante comuns atribuídas aos povos indígenas, como um cocar, pinturas na pele, a imagens dos próprios indígenas caracterizados como tais; mulheres com cestos de comidas e um homem fazendo uma pintura nos dois irmãos.

Figura 19: Conhecendo o Xingu



Fonte: Rezende (2007, p. 34-35).

Lá, os gêmeos descobrem um ritual conhecido como Quarup, no qual era trazido para o centro da aldeia um grande tronco representado a pessoa que falecera, além de peixe, caça e frutas apanhadas pelos indígenas da tribo. Nesse ritual, segundo a voz narrativa, as crianças são informadas de que as pessoas não são impedidas de expressar seus sentimentos, mas mostram a saudade do parente morto lavando com lágrimas toda a tristeza que sentem. As mulheres, os velhos e as crianças choravam intensamente pela perda do homem que havia falecido, a fim de colocar para fora toda a tristeza que os invadia pela morte de alguém querido. Para explicar a situação, Acainã, um menino da tribo, relata:

Quando uma pessoa querida morre, no começo a gente não se conforma, fica chamando por ela, chorando e gemendo. Nossa tristeza prende a pessoa aqui na aldeia e não deixa o espírito dela se libertar para ir viver contente no outro mundo. Por isso, depois de uns dias de enterro, é preciso fazer um Quarup pra gente se conformar e deixar o espírito da pessoa partir. (Rezende, 2007, p. 39).

Através da descrição proposta pelo garoto, é possível perceber que o Quarup representa mais do que um simples ritual de despedida; uma vez que ele pode ser considerado o cerne da essência cultural e espiritual de muitas comunidades indígenas e um momento de passagem, no qual a tristeza sentida assim que a morte chega cede espaço para uma celebração da vida da pessoa falecida. Nesse evento, os membros das tribos se unem para relembrar não apenas a jornada terrena daquele que partiu, mas para exaltar suas conquistas, contar histórias e lembrar das alegrias compartilhadas. Ao permitir esse compartilhamento coletivo de lembranças e emoções, o Quarup torna-se uma possibilidade de aceitação da perda, permitindo que o espírito do ente querido se liberte enquanto os vivos encontram consolo na união comunitária e na reafirmação de suas tradições ancestrais. Assim, o Quarup se torna um tributo vivo à existência daquele que se foi. É por essa razão que as personagens afirmam:

– A festa do Quarup é pra gente gastar a tristeza e as lágrimas até o fim e voltar a se alegrar. É pra gente ver que sabe tocar a vida pra frente mesmo sem nosso amigo chefe.
[...]

– Assim ele fica livre pra ir viver sua nova vida, sabendo que a gente vai saber levar a nossa, aproveitando bem tudo o que ele nos deixou. Acabada a festa do Quarup, os dois gêmeos já sabiam que a vida continua e que ela é mais forte do que a morte. Estavam prontos para voltar para casa, assim como o tuxaua morto estava liberado para ir viver no mundo espiritual. (Rezende, 2007, p. 39, 43).

A narrativa termina assim que as crianças voltam para sua casa e decidem fazer um ritual para Amarildo carregado de simbologia e significados apreendidos a partir de tudo aquilo que eles conheceram nessa jornada (Cf. Figura 30).

Figura 20: Ritual final



Fonte: Rezende (2007, p. 44).

Na ilustração, os três irmãos estão diante do túmulo preparado para Amarildo, que foi um canto do jardim da casa. As flores, representando a cultura indiana; as caveiras, rememorando a cultura mexicana; e as pinturas faciais, para indicar o ritual Quarup, demonstram que eles escolheram homenagear o animal de estimação trazendo um pouco de cada cultura que, para eles, poderia honrar a memória do bichinho. Percebe-se que não há nenhuma menção aos Estados Unidos, muito provavelmente porque a vivência fria e distante da experiência de criogenia não trazia para perto a figura do Pato, ainda que ele estivesse morto. Os três rituais escolhidos para representação, mesmo que girassem em torno da morte, aproximavam as crianças de Amarildo, uma vez que reforçava o pouco tempo que eles tiveram juntos. No que se refere à parte textual escrita, a descrição da cena dá-se da seguinte forma:

André tinha guardado uma caixa de sapato para enterrar o pato. Renata e Rodrigo enfeitaram a caixa como tinham visto no México e no Xingu e também se pintaram como os índios para o Quarup. Rodrigo e Renata fizeram de uma vez só um enterro brasileiro, uma festa dos Mortos mexicana e um Quarup indígena para Amarildo. E ainda ficaram na esperança de que talvez ele nascesse de novo, como tinha dito o menino da Índia, mas com jeito de pato mesmo. André fez uma oração. Agradeceu a Deus pela graça da vida de Amarildo. Mas lamentou que ela fosse tão curtinha que nem deu tempo de o pato aprender a voar. Quando acabaram de chorar, de rezar e de comer as caveirinhas de açúcar que trouxeram do México, Rodrigo e Renata espalharam flores sobre o túmulo de Amarildo e já iam entrando em casa mortos de sono depois de tantas aventuras. (Rezende, 2007, p. 44).

A atitude de André de preparar um sepultamento inspirado nos rituais das diferentes culturas conhecidas demonstra como eles absorveram ao longo da viagem as tradições e crenças dos povos que conheceram. Ao unirem o enterro brasileiro, a festa dos Mortos mexicana e o Quarup indígena para homenagear Amarildo, eles puderam demonstrar a possibilidade que cada pessoa tem de buscar consolo e significado sobre a morte na diversidade cultural, na religião, na partilha e também naquilo que sente ao perder alguém.

A esperança manifestada por Rodrigo e Renata, alimentada pela crença no renascimento, ecoa nas muitas formas de vivenciar o luto ao redor do mundo. A gratidão dos irmãos pela breve vida do pato, pontuada pela tristeza de não ver seu voo, simboliza também a fragilidade da existência e a complexidade dos laços afetivos. Ao final, o gesto de espalhar flores sobre o túmulo de Amarildo e o cansaço que os envolve após tantas emoções, retratam

a serenidade após o luto, sinalizando que, apesar das diferentes maneiras de lidar com a perda, a aceitação e a paz gradualmente se fazem presentes.

Em toda a trajetória da narrativa podemos perceber como a autora da obra traz ensinamentos de culturas variadas aos leitores infantis. Aqueles que já conhecem esses rituais poderão recordar de outras histórias, filmes, desenhos animados ou quaisquer outras lembranças que envolvam as experiências narradas no desenrolar da trama, bem como poderão conhecer como elas se dão em cada cultura. Além disso, é necessário destacar a importância que é dada à própria curiosidade da criança em entender como a morte pode ser experimentada em diversos locais ao redor do mundo. Essa mesma curiosidade, e outras tantas mais, são também parte da vida daqueles que se encontram fora das páginas da ficção, isto porque, conforme destaca Abramovich (1994),

querer saber de todo o processo que acontece, do nascimento até a morte, faz parte da curiosidade natural da criança, pois se trata da vida em geral e da sua própria em particular...saber sobre seu corpo, sua sexualidade, seus problemas de crescimento, sua relação (fácil ou dificultosa) com os outros faz parte do se perguntar sobre si mesma e do precisar encontrar respostas [...] querer saber mais sobre aflições, tristezas, dificuldades, conflitos, dúvidas, sofrências, descobertas que outros enfrentam, para poder compreender melhor as suas próprias, faz parte das interrogações de qualquer ser humano em crescimento. (Abramovich, 1994, p.98).

Se essa é uma realidade comum às crianças da vida real e essa é uma obra que alcança essas mesmas crianças, por que não trazer um pouco de seus dilemas para a literatura infantil? É isto o que Maria Valéria Rezende faz ao escrever a história dos irmãos e de Amarildo.

Diferentemente de muitas obras que apenas discutem a temática a partir de uma experiência isolada e do que ela causa na criança, *O problema do pato* (2007) se inter-relaciona com outros saberes, possibilitando que o leitor mergulhe em uma aventura repleta de conhecimento e de descobertas sobre um tema que, na maioria das vezes, é tratado apenas na perspectiva da dor e tristeza. Conforme pontua Abramovich (1989),

há tantas espécies de “vida, tantas possibilidades de morte... [que] é fundamental discutir com a criança, de modo verdadeiro, honesto, aberto, como isso acontece e como poderia não acontecer... Compreender a morte como um fechamento natural dum ciclo, que não exclui dor, sofrimento, saudade, sentimento de perda [...]. (Abramovich, 1989, p.113).

Embora esses sentimentos estejam presentes em toda a narrativa, há também a experiência de aprendizado que a própria morte traz, dadas as formas em que ela é apreendida em cada local do mundo. Todo o desenrolar da trama particulariza como as culturas a enxergam e como lidam com a finitude, demonstrando que as crianças precisam viver e

descobrir por si mesmas como lidar também com os sentimentos que envolvem esse momento da vida.

É preciso que se pontue, contudo, que a forma como a narrativa aborda as diferentes percepções dos rituais de morte para cada cultura acaba trazendo um viés didático em pontos mais descritivos da trama, principalmente ao explicar pormenorizadamente a forma de viver o rito. Ao explicar detalhadamente, o próprio leitor acaba tendo seu espaço de imaginação e descoberta reduzido, uma vez que não lhe sobrarão muito sobre o quê especular, já que tudo já foi dito. Ainda assim, em sua maioria, as personagens conseguem desbravar o mundo, conhecer pessoas, conhecerem a si mesmas e, acima de tudo, entenderem a importância da vida, da morte e da preservação da memória afetiva.

Outro ponto que também merece um olhar de destaque é o fato de que, ao longo da narrativa, algumas ilustrações apenas são colocadas junto ao texto sem gerar reflexões profundas ou abrir espaço para a interpretação do leitor. Por termos consciência de que a imagem, assim como o texto verbal, também comunica, ao longo do texto algumas delas são apenas repetições do que está sendo dito, não sendo tão exploradas nos muitos sentidos possíveis.

Ainda assim, apesar dos dois pontos acima mencionados, a obra como um todo permite que o leitor explore o que algumas outras culturas ensinam e vivem sobre a morte, abrindo espaço para a construção do que a própria criança passará a enxergar a respeito do luto. Através das aventuras vividas em busca do ritual perfeito para o patinho Amarildo, Renata e Rodrigo puderam descobrir como outras pessoas despedem-se de seus entes queridos e como a morte pode ser vivida em diferentes lugares ao redor do mundo.

4.3 Medo e amizade em *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, de Nilma Lacerda

A história de Anita é repleta de curiosidades. Uma menina, cercada por tias e comadres das tias, vive um medo constante da morte, até conhecer aquela a quem sempre temera e perceber que entre as duas poderia surgir uma boa amizade.

A obra *Um dente de leite, um saco de ossinhos* foi escrita por Nilma Lacerda no ano de 2004 e lançada pela Editora Nova Fronteira. A autora da obra é natural do Rio de Janeiro, doutora em Letras Vernáculas, com pós-doutorado em História Cultural, e autora de variados artigos científicos e capítulos de livros que transitam entre o campo da literatura, da leitura e da escrita.

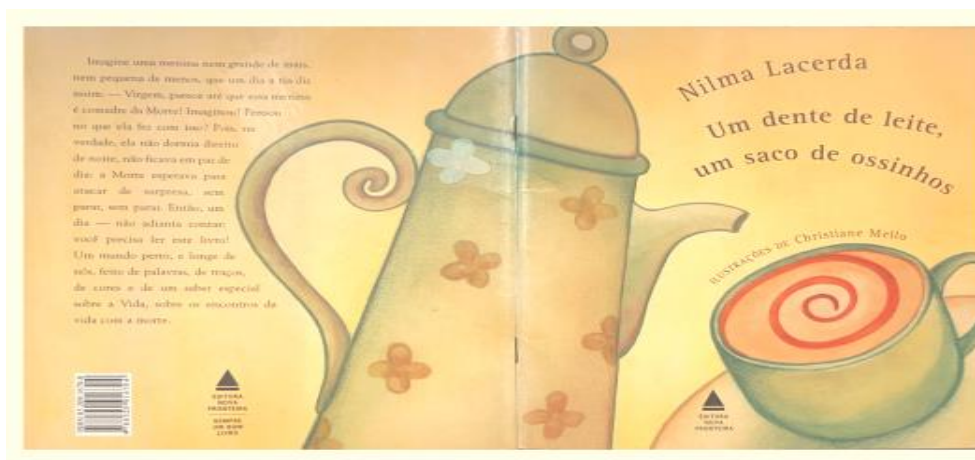
Com um conjunto de 31 páginas, a história gira em torno do medo e da curiosidade de uma garota a respeito de alguém frequentemente presente em seus sonhos: a Morte. Chegar a essa conclusão, contudo, só é possível a partir da leitura do livro, uma vez que, partindo apenas do título, o leitor não consegue deduzir o assunto central da obra, afinal, como um bule, uma xícara de café, um dente de leite e um saco de ossinhos podem estar interligados?

Christiane Mello foi a ilustradora do livro. Ela é formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, na obra em questão, une tanto as técnicas da aquarela como a pintura a giz de cera para a composição das imagens, que trazem consigo um caráter interiorano capaz de gerar aproximação entre o leitor e a obra através da construção do vilarejo onde moram Anita, suas tias e as comadres de suas tias, dos momentos do chá da tarde e principalmente dos encontros com a dona Morte. Em seu site, Christiane Mello afirma que a “atmosfera criada pelo projeto gráfico e pela ilustração buscou dar leveza ao tema sobre os encontros da vida com a morte. As imagens, carregadas de simbolismo, foram inspiradas na arte popular nordestina com o intuito de criar uma ambiência interiorana para a narrativa.”¹⁰ E é nesse cenário que os elementos presentes na capa se cruzam com a história que será detalhada ao longo da presente análise.

Em termos estruturais, a obra segue um padrão bastante comum para os livros infantis, que é o formato mais próximo ao quadrado, nesse caso medindo 20x18 centímetros. Não há nenhum detalhe de textura na capa ou no livro de modo geral, mas há a ideia de continuidade entre a primeira e última capas e orelhas da obra. Na imagem que se forma, é possível perceber a presença de elementos que permeiam toda a narrativa nos encontros que aconteciam entre as comadres e tias de Anita e depois entre ela e a Morte. O chá da tarde é o ponto de partida para a amizade entre a menina e a mulher misteriosa que assume o papel da Morte personificada; e na ilustração que abre o livro estão presentes um bule e uma xícara de café que acabou de ser mexido.

¹⁰ Disponível em: <https://versalete.com.br/portofolio/um-dente-de-leite-e-um-saco-de-ossinhos/>

Figura 21: Capas da obra analisada



Fonte: Lacerda (2004, s.p).

Os tons amarelados e esverdeados parecem trazer à cena um aspecto de fim de tarde, de algo antigo, bem como o próprio formato do bule, com suas curvas e detalhes floridos que remetem à louça de casa de vó ou de tias mais velhas, como eram as tias de Anita. Segundo destaca Linden (2018), a capa de um livro pode fazer parte da construção do enredo, seja apresentando um resumo do que será tratado na história, dando pistas do que o leitor poderá encontrar na leitura, ou até mesmo ser um mistério a ser desvendado durante ou depois da leitura. Nas palavras da autora,

a capa constitui antes demais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero, situando assim o leitor numa certa expectativa. [...] A capa de um livro é constituída pela primeira e quarta capas. Elas podem ser independentes, mas também podem se relacionar formando uma única imagem, separada pela lombada em dois espaços distintos. (Linden, 2018, p.57).

Que é o que acontece na obra em questão. As duas capas se completam formando um só cenário. É perceptível que nessa composição o projeto gráfico da obra também aproveitou a primeira orelha do livro para não apenas complementar a imagem da capa, mas também para, junto da sinopse, apresentar e direcionar o leitor naquilo que a narrativa traria, embora não pareça ser destinado especificamente para uma criança, uma vez que a maneira como o tema é apresentado e a extensão das informações parece ser dirigido a um leitor adulto, conforme pode ser visto abaixo:

Será mesmo que alguns temas na literatura para criança são tabus? Será que não podemos falar de certas coisas como... a morte? Mas a morte faz parte da vida, e ela está presente em quase todos os contos de fadas, e os contos de fadas e as histórias orais estão aí bem vivos nos livros infantis. Em alguns dos clássicos da literatura infantil, as personagens morrem e ressuscitam na

página seguinte. Às vezes, não há o famoso final feliz: as personagens principais morrem de maneira trágica. E os autores contemporâneos – num tempo em que os escritores para crianças já não estão mais preocupados em transmitir certezas – também tratam da morte em vários de seus livros.

Em *Um dente de leite, um saco de ossinhos*, Nilma Lacerda nos apresenta Anita, uma menina muito especial, nem grande de mais, nem pequena de menos. Uma menina que tem um bocado de tias muito velhas, que têm muitas comadres, também muito velhas. Anita vive no mundo das tias velhas, vive ouvindo os palpites das comadres e os capítulos das novelas das tias. E nesse mundo caduco das novelas sem vida, de palpites e café com bolinhos, Anita acaba tomando os hábitos das tias. (Orelha do livro, 2004).

A menção aos elementos ligados à velhice novamente confirma as cores da capa e o teor da própria obra, principalmente porque a ligação entre Anita, as tias e comadres é muito estreita. Sem falar na ligação com a própria Morte, afinal, há algo mais antigo que ela? Na segunda orelha do livro o leitor é direcionado aos medos de Anita e há então novas pistas sobre o que será tratado na história. Uma série de questionamentos é levantada por Luciana Sandroni, que escreve os dois textos de abertura.

É relevante enfatizar que a sinopse do texto também traz questionamentos que estimulam o leitor convidando-o para adentrar na história de Anita e da Morte. O texto instiga os leitores a desejarem conhecer a menina que escolheu a própria morte para ser sua comadre chamando-a para tomar um chá da tarde e comer café com bolinhos:

Imagine uma menina nem grande de mais, nem pequena de menos, que um dia a tia diz assim: – Virgem, parece até que essa menina é comadre da Morte! Imaginou? Pensou no que ela fez com isso? Pois, na verdade, ela não dormia direito de noite, não ficava em paz de dia: a Morte esperava para atacar de surpresa, sem parar, sem parar. Então, um dia – não adianta contar: você precisa ler este livro! Um mundo perto, e longe de nós, feito de palavras, de traços, de cores e de um saber especial sobre a vida, sobre os encontros da vida com a morte. (Lacerda, 2004).

Depois de conferir as capas, realizar a leitura da sinopse e das orelhas do livro, o leitor, na parte interna da obra, mais especificamente na folha de rosto, verá novamente a mesma ilustração da capa, o que pode refletir um padrão ou demonstrar que as escolhas feitas no projeto gráfico refletem um trabalho mais simples, sem muitos detalhes ou sem a preocupação de chamar a atenção de quem lê por outros elementos que não sejam somente as ilustrações ou a própria narrativa. A segunda e quarta capas são apenas páginas em branco e, por se tratar de uma obra destinada ao público infantil, acabamos esperando que os espaços do livro como um todo comuniquem algo, atraíam a atenção, converssem com o leitor. No entanto, isso não acontece com a obra em questão. O mesmo acontece com a página da ficha catalográfica e com a dedicatória, com a exceção da presença de uma pequena ilustração de

uma flor que também aparece no miolo do livro. Ao final da obra, também nos deparamos com páginas brancas e com as pequenas biografias e fotografias da autora e ilustradora e com um único elemento que remete à história, uma concha alaranjada.

No miolo, o leitor se deparará com a primeira ilustração do texto, trazendo em primeiro plano a figura da protagonista. Percebe-se que Anita é uma adolescente e, pelas vestimentas com as quais se apresenta, a narrativa parece passar há alguns anos. O estilo do vestido, a roupa da mulher no segundo plano (que traz, inclusive, a mesma flor que abre a dedicatória) dão à cena esse caráter de antiguidade. A menina e as demais personagens estão na vila onde Anita morava com suas tias. Ao fundo, um jardim de rosas vermelhas cerca garota, dois homens conversam, uma mulher observa a menina e outro homem está debaixo da sombra de uma árvore com um cachorro. Um ar de tranquilidade parece ocupar o ambiente e é com essa atmosfera que a narrativa se desenvolve em sua maior parte.

Figura 22: Ilustração de Anita



Fonte: Lacerda (2004, p. 4-5).

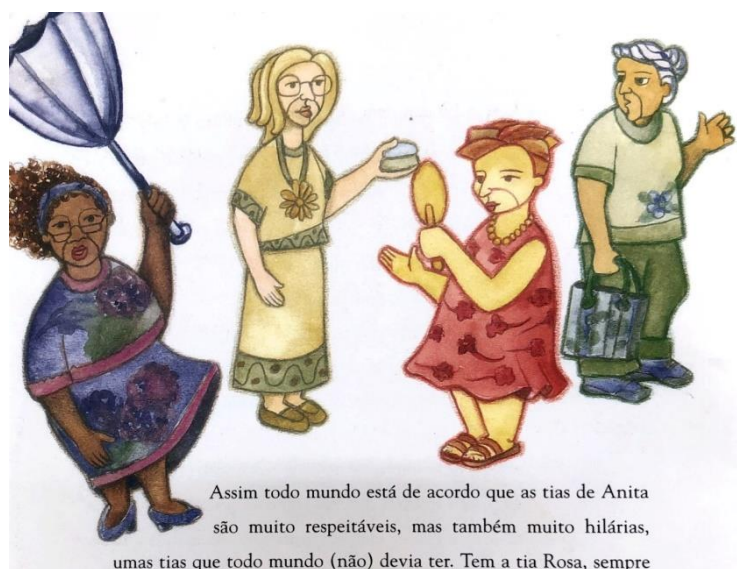
A narrativa, frequentemente descritiva em grande parte enredo, começa com a apresentação não das duas personagens principais, mas das tias de Anita e de suas comadres, que são as mulheres que inspiram a menina a convidar a Morte para um chá da tarde com café e bolinhos, uma vez que essa prática era comum a todas elas. Cada uma das senhoras traz consigo um nome de flor e os detalhes sobre elas mostram suas particularidades:

Assim todo mundo está de acordo que as tias de Anita são muito respeitáveis, mas também muito hilárias, umas tias que todo mundo (não) devia ter. Tem a tia Rosa, sempre cheirando a cravo-de-defunto; tem a tia Hortênsia, que costuma se despetalar quando bate o vento; a tia Margarida, que combina a cor dos cabelos com a cor do vestido; a tia Petúnia, que vive de pó-de-arroz na mão, para tirar o brilho amarelo da cara que parece um repolho; a tia Verbena que dá o braço para tia Misótis e vão passear na praça, pelos fins de tarde, quando o sol é fraco. (Lacerda, 2004, p. 6).

As ilustrações (Cf. Figura 33) que complementam os sentidos do texto escrito trazem as imagens de algumas das tias e comadres, bem como parte das características delas que são descritas no trecho. Tia Hortênsia aparece com um vestido roxo, um guarda-chuva na mão esquerda que, devido à ação do vento, já está virado ao avesso, os cabelos esvoaçantes e a saia com a aba voando. A descrição aponta que ela está se despetalando e essa comparação nos leva a refletir que o uso do termo liga-se diretamente tanto ao fato dos nomes delas serem atribuídos às flores como à idade. Através de uma metáfora, podemos associar o despetalar à velhice.

Tia Margarida, aquela que combina a cor do cabelo com a do vestido, faz jus à descrição que recebe, principalmente porque está com os cabelos vermelhos e um vestido também nesta cor segurando um espelho e admirando sua imagem. Tia Petúnia, conforme a descrição, vive segurando um pó-de-arroz para tirar o brilho de seu rosto que, conforme a narradora, parece um repolho. As demais mulheres são ilustradas e descritas junto das comadres, que também recebem características detalhadas.

Figura 23: Caracterização das tias de Anita



Fonte: Lacerda (2004, p. 6).

Abdala Junior (1945), em seu livro sobre análise narrativa, aponta que as personagens que povoam os livros recebem um conjunto de características as quais ele denomina como “sistema de predicação”. Para o autor, são essas características que norteiam a construção das personagens dentro da narrativa, contribuindo para que o leitor possa familiarizar-se com elas e, a partir daí, construir suas próprias interpretações. Segundo ele pontua,

o discurso narrativo expresso nas palavras que lemos no texto atribui à personagem uma série de predicados, conforme o que essa personagem fala/pensa; o que outras personagens ou o narrador dizem dela; e de acordo com o que ela faz no decorrer da história. Podemos formalmente reduzir esses predicados a uma série de atributos referentes a um único sujeito (a personagem). (Abdala Junior, 1995, p. 40).

Esses atributos oferecem características físicas, sociais e psicológicas àqueles que fazem parte da construção do enredo e, no caso da obra em questão, preparam o leitor para as duas principais personagens que serão ainda mais detalhadas ao longo do texto, a saber a Morte e Anita. Ainda na série de descrições que abrem o enredo, agora são as comadres que recebem as predicações. Marcas da fisionomia e do comportamento delas ganham olhar de destaque e o trecho termina reforçando a prática que todas tinham, que era tomar um café da tarde com as tias de Anita:

Das comadres, ninguém tem nada o que dizer: são absolutamente normais, iguais a todo mundo. Ludovica é muito gorda, Presciliana é magra que nem caniço; Frederica é baixa como cadeira de pernas curtas, Hermengarda, alta como coqueiro; Clementina tem uma berruga no queixo, cheia de cabelinhos, mas na cabeça mesmo ela quase não tem cabelo; Petruschka tem uma voz de passarinho, Mamete, voz de trovão. Suanilda gosta de acordar, Petronilha gosta de sonhar. Mas todas — todas elas — levam a maior parte do tempo tomando café com as tias de Anita e dando palpite no mundo. As tias preferem contar novelas. (Lacerda, 2004, p. 7).

Até então, o texto apenas apresenta ao leitor as personagens acima mencionadas. Nem pelo título, nem pelas descrições feitas é possível identificar que a morte aparecerá em algum momento da trama, a não ser que a criança inicie a leitura pela orelha do livro ou pela sinopse, conforme foi mencionado anteriormente. Além desses caminhos, o fato de haver a expressão “saco de ossinhos” presente no título abre espaço para algum questionamento, mas ainda assim não é suficiente para fornecer ao leitor todas as informações necessárias para que ele possa realmente ter certeza de que a Morte será apresentada como uma personagem essencial à construção narrativa.

Isso começa a mudar quando o narrador informa que nenhuma das discussões elencadas pelas tias e comadres nos encontros ao entardecer são capazes de ajudar Anita a

enfrentar as aflições pelas quais ela tem passado. São essas aflições que têm tirado a paz da menina e que trazem a morte para um local de destaque no texto. A descrição narrativa apresenta o tema a partir de sonhos que Anita vem tendo há um certo tempo e que têm amedrontado a criança:

Anita tem uns sonhos muito esquisitos, em que tem sempre uma coisa muito triste acontecendo, e gente que está morrendo. Morrendo de todo jeito: tem gente que morre arrumadinha deitada na cama, gente que morre atropelada no meio da rua, gente que morre em explosão, gente que morre quando o banco é assaltado, gente que morre pra deixar herança pros outros, gente que morre porque deitou e esqueceu de levantar, gente que morre de dar risada, gente que morre escorregando na casca de banana e batendo com a cabeça no chão, gente que morre afogada, gente que morre porque pegou muito ar de uma vez pra respirar. Então, no sonho de Anita, tem sempre vela e caixão, sangue e pedaços de gente, barulho de tiros, cadeiras balançando, 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. (Lacerda, 2004, p. 8-9).

A cena do sonho de Anita enfatiza a razão pela qual a personagem temia tanto a morte: dia e noite ela a visitava de forma trágica ou sucinta através das muitas possibilidades de falecimento. Enquanto uma pessoa morria de forma serena, outras morriam de atropelamento, assalto ou por razões nada óbvias, como dando risada, escorrendo na casca da banana, respirando e assim por diante. No fim das contas, Anita, por causa dos sonhos estranhos, passou a temer ainda mais a sua morte e a morte dos outros. Os elementos comumente atribuídos às cenas de morte comuns em filmes de terror, por exemplo, também apareciam, tais como as velas, caixões, lascas de ossos, sangue escorrendo, barulhos de tiros, cadeiras balançando sozinhas.

A ilustração que acompanha esse momento da narrativa tem suas cores modificadas. O vermelho e amarelo intensos, o roxo do vestido da tia e o colorido característico de um dia ensolarado são substituídos por uma paisagem sombria e distante. Na cena, Christiane Mello, a ilustradora, constrói uma narrativa à parte, uma vez que quase nada dela (com exceção do medo de alguém morrer afogado) está associado ao texto verbal. Na imagem, o leitor ocupa um lugar na cena como se estivesse dentro de uma sala e avistasse, através da porta aberta, a paisagem que se desdobra a sua frente, e que traz consigo a noite enlutarada em uma praia deserta. O vento que sopra do lado de fora faz mexer a toalha que cobre a mesa e o movimento que ele causa no tecido o faz parecido com as ondas do mar. Sobre a mesa, está um oratório com uma imagem de escultura e uma vela que, apesar da ventania, permanece

acesa. Uma relação interessante sobre a associação da cena ao mar será melhor entendido no desfecho da história, principalmente porque a Morte estará completamente interligada a ele.

Figura 24: O sonho de Anita



Fonte: Lacerda (2004, p. 9).

As cores sombrias, o relógio no canto esquerdo da cena, o oratório, a escuridão da noite e a expressão no rosto da lua contribuem ainda mais para reforçar a densidade dos sonhos de Anita e o pavor que a menina começou a sentir desde que passou a ser visitada com tantas cenas de mortes, e isso começou a alterar o comportamento dela enquanto estava acordada, afinal, se a morte estava sempre à espreita, era melhor evitar qualquer possibilidade de falecimento. Sendo assim, a garota passou a alterar sua rotina para evitar correr riscos:

Vai brincar de boneca, diz pra boneca que ela não pode andar na rua. Vai para a escola, fica procurando tiro escondido no ar, e acontece de nem tem banco e assalto no meio do caminho. come banana com todo cuidado, jogando a casca no lixo bem embrulhadinha pra ninguém escorregar e morrer. Não quer saber de coisa gozada perto dela — vai que começa a rir e não pára mais? Quando deita na cama pra dormir, aí, então, é que é o problema. Anita vira, levanta, vai desenhar, vai fazer xixi, vai beber água, vai jantar de novo, vai tomar banho, vai fazer um resto de dever que esqueceu. (Lacerda, 2004, p. 9).

Percebe-se, a partir da passagem extraída da narrativa, que Anita tenta garantir a sua segurança e a segurança de todos à sua volta. Para ela, fazendo isso, seria mais fácil evitar o pior, então por que não privar-se de rir, dormir ou brincar, por mais estranho que parecesse

ser? A insegurança da garota é um reflexo não apenas dos sonhos que ela vinha tendo, mas também de um comportamento comum à sociedade ocidental. Durante muito tempo fomos ensinados a temer a morte, a rejeitá-la e a criar inúmeras formas de tentar driblá-la ou de tentar garantir a segurança para evitar que ela aconteça.

O comportamento do homem em torno do tema foi sendo modificado ao longo dos anos. O que era uma aceitação natural da ordem humana, do ciclo de vida que um dia se encerraria, foi substituído por um temor acerca da morte, que “foi deixando de ser uma amiga que encaminhava [o homem] para a eternidade para se transformar numa inimiga que o afastava de tudo que conseguira ou pensava vir a conseguir neste mundo” (Franco Júnior, 2006, p. 188).

Essa mudança na postura do homem a respeito da morte começou a ser modificada a partir do século XII, com os progressos materiais da sociedade cristã ocidental e com a forma como a igreja passou a orientar os fiéis sobre sua eternidade, construindo o medo em torno do inferno e da salvação. O homem da Idade Média passou a enfrentar o medo de morrer porque sabia que uma vida de pecados poderia desembocar em uma eternidade sem Deus. Além disso, esse medo estava interligado à dor pela ausência dos que partiam e também pela perda dos bens materiais.

As ideias e o comportamento em torno da morte foram mudadas na Idade Média porque o homem passou a enxergar a morte não mais como continuidade da vida, mas como o término dela e não apenas isso, mas como a decomposição da matéria humana. O historiador Philippe Ariés aponta que nesse período surgiu um imaginário macabro sobre o falecimento de alguém, e as representações literárias e iconográficas do cadáver decomposto ou desse aspecto estranho reforçaram isso. As pessoas estavam bastante apegadas à vida e aos bens materiais, então passaram a temer perdê-los e foi nesse momento da história que uma nova representação da morte foi construída.

Esse medo cristalizou-se na sociedade e foi reforçado ao longo dos séculos, invadindo a literatura, a história e a vida das pessoas. Tornou-se um comportamento comum temer o fim da vida própria e a dos outros, o abandono dos bens, a construção de tudo que se havia feito até então. Não é em vão que nas histórias, sejam elas destinadas a adultos ou crianças, raras são as narrativas sobre alguém que deseja a própria morte. O que há de mais natural é o sentimento de esquivar, de repulsa e é isso que pode ser percebido na personagem estudada em questão.

Porém, apesar do medo constante de Anita, é perceptível que havia também um desejo mórbido pela presença da morte. Não é à toa que o narrador destaca que a menina a todo

momento falava em seu objeto de temor. Em uma das cenas, ele destaca que era sempre “morte pra cá, morte pra lá, morte de dia, morte de noite; morte no claro, morte no escuro. E fala de morte em casa e fala de morte na rua; fala de morte na esquina, fala de morte no canto do quarto. [...] Cada coisa que ela faz pode causar a morte.” (Lacerda, 2004, p. 10). Ainda que Anita fizesse de tudo para evitá-la, ela sempre ocupava um lugar de destaque em seus pensamentos e em suas ações, afinal, tudo tinha uma ligação direta com o falecimento de alguém e com as muitas maneiras de poder evitar o inevitável.

Na mente de Anita não era necessário um evento extraordinário para morrer, bastava estar vivo. Por essa razão, tudo na vida da menina girava em torno do fato de que, a qualquer momento, alguém - ou até mesmo ela — poderia falecer; então seria muito mais seguro para a menina privar-se de pequenos prazeres ou de situações comuns do cotidiano, o que não era algo natural para uma criança. Na descrição do trecho abaixo, a menina demonstra desenvolver algo bastante próximo à tanatofobia, que é a fobia à morte. Considerada uma doença de cunho psicológico, ela provoca reações tanto físicas quanto emocionais à pessoa que entra em contato com circunstâncias ou experiências que estejam atreladas ao morrer. Isso pode ser facilmente percebido abaixo:

Pode morrer porque vai por aqui e não por ali; mas pode morrer também se for por ali e não por aqui; pode morrer se for por lá, mas pode morrer se, ao contrário, tomar o caminho de cá; pode morrer se preferir o barco; pode morrer se, em vez de barco, tomar o avião. pode morrer, se ficar; pode morrer, se partir; pode morrer se pisar na lista da calçada, pode morrer se a lista sumir. De todo jeito, qualquer que seja a coisa que se faça, a Morte é cheia de truques e pode pegar Anita ou alguém de quem ela gosta de pura pirraça. (Lacerda, 2004, p. 11).

É possível destacar que na vida de Anita tudo se resumia ao fato de alguém poder morrer, fosse por acidente, incidente ou até mesmo por pirraça da própria Morte, afinal, se ela tinha o poder sobre a vida de alguém, o que a impediria de escolher levar consigo determinada pessoa apenas por maldade? O que Anita não esperava, contudo, era que seu relacionamento com a temida companheira dos seus sonhos pudesse ser completamente transformado. Em um dos chás da tarde das tias e comadres, uma delas, impressionada com a quantidade de vezes que a menina falava sobre o assunto, profere as seguintes palavras: “— Virgem, parece até que essa menina é comadre da Morte! — falou a tia mais velha de todas.” (Lacerda, 2004, p. 12).

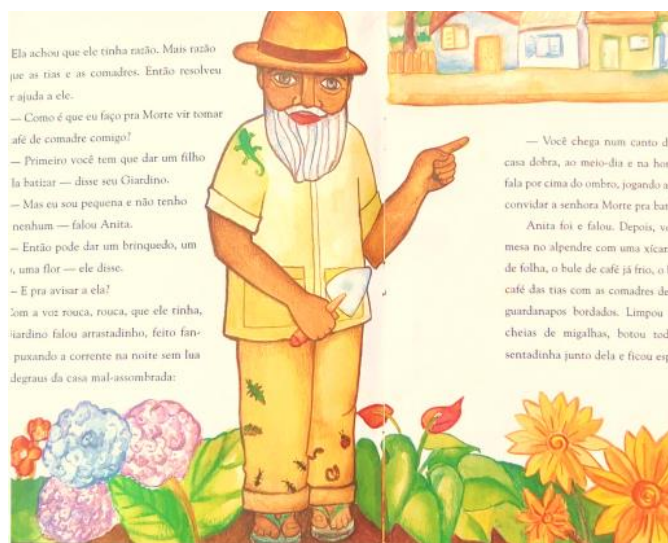
Anita ficou espantada com a fala da tia, mas percebeu que ela tinha razão. No entanto, a dona Morte nunca tinha aparecido na casa da menina para tomar, assim como suas tias

faziam, um café com leite e bolinhos. Por essa razão, era necessário convidá-la uma primeira vez. Apesar do medo que sentia dessa possibilidade, a garota já vivia acompanhada da comadre Morte ao longo de seus dias, então por que não encurtar esses laços? Quem aconselha Anita a fazer isso é um novo personagem da narrativa, Giardino é o seu nome. Segundo o narrador, ele era um homem calado e sábio que cuidava dos jardins das casas das tias e da casa de Anita também.

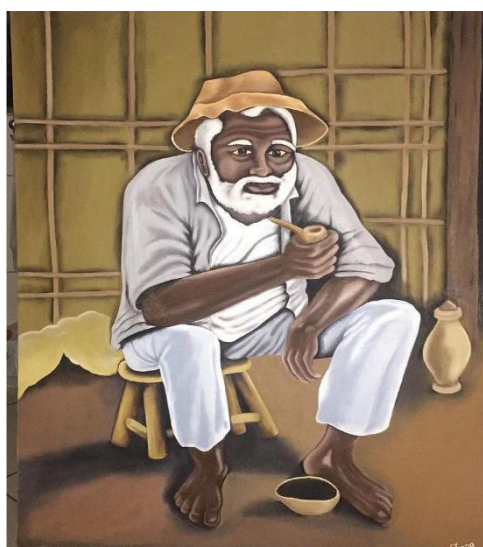
A ilustração que apresenta Giardino nos traz algumas possíveis interpretações. Na imagem, ele apresenta traços semelhantes a um personagem emblemático nas religiões de matriz africana, o Preto-Velho (vide figuras 35 e 36). Não podemos afirmar com certeza se esse era o objetivo da ilustradora ao trazer marcas características dessa figura religiosa, mas não podemos negar que há uma aproximação entre ambos tanto física como comportamental. A primeira está na cor da pele e na barba branca, que remete aos aspectos físicos do mesmo; e a segunda está na maneira como ele se porta diante da garota, aconselhando-a, orientando-a sobre como deveria proceder para garantir que a Morte aparecesse para tomar um chá com ela. Segundo as tradições da umbanda, o homem tem uma voz arrastada e com aspecto rouco, é um sábio conselheiro e contador de histórias. Na narrativa, Giardino é descrito como um homem calado, sábio e que tinha uma voz que parecia fantasma puxando uma corrente e também traz uma marca que o aproxima da figura mencionada acima.

A ilustração que o representa traz o idoso vestido com o que parece ser um fardamento amarelo e uma sandália nos pés. Em suas mãos, ele segura uma pequena pá de jardinagem. Não apenas a vestimenta e o instrumento de trabalho indicam sua profissão, mas também o local onde ele está. Na descrição do texto é dito pelo narrador que ele cuidava dos jardins da casa das tias e de Anita, então ele aparece no meio das flores coloridas e repleto de pequenos animais, como minhocas, joaninhas, formigas e lagartas que escalam suas pernas. Além dessa cena, outra é ilustrada no canto superior direito da página e ela representa a orientação que ele dará para a menina logo em seguida.

Nas duas imagens abaixo, uma extraída da obra e outra da internet, é possível perceber as semelhanças entre os dois homens. O chapéu, a barba branca, o semblante amigável e a postura que eles assumem na narrativa os aproximam, por essa razão é possível fazer essa ligação entre os dois.

Figura 25: Giardino

Fonte: Lacerda (2004, p. 14).

Figura 26: Representação do Preto-Velho

Fonte: Google Imagens

Segundo o narrador, é o homem que orienta Anita sobre como ela deve proceder para que a Morte venha ao seu encontro e o primeiro passo é dar-lhe um filho para que ela o batize. Esse filho poderia ser um brinquedo, um bicho ou uma flor. No entanto, seria preciso também avisá-la sobre o convite e, para que isso ocorresse, ele direciona a garota a realizar uma espécie de “ritual”, de ritual para atrair a Morte:

Com a voz rouca, rouca, que ele tinha, seu Giardino falou arrastadinho, feito fantasma puxando a corrente na noite sem lua pelos degraus da casa mal-assombrada: Você chega num canto da rua, quando o muro da casa dobra, ao meio-dia e na hora da carreira do vento, e convidar a senhora Morte para batizar isso assim, assim. (Lacerda, 2004, p. 15).

Depois de seguir todas as orientações do senhor Giardino, Anita vai para casa e organiza toda a mesa de chá crendo que a comadre Morte chegaria a qualquer momento. É interessante observar que o sentimento de medo que a menina demonstra ter ao longo de toda a narrativa passa a ser substituído pela espera da Morte efetiva. Anita estava preparada para recebê-la e preparou também toda a sua casa para tomar um chá, assim como suas tias e as comadres dela faziam. A mesa estava posta com bolinhos, canecas de porcelana, pães e guardanapos, mas não apenas isso. O narrador afirma que a menina botou também toda a coragem que poderia ter sentada junto dela e ficou aguardando sua nova comadre sem ter certeza plena se ela chegaria ou não.

A ilustração que marca esse momento de espera modifica os tons da imagem, saindo do colorido do jardim exposto anteriormente, para uma cena com cores amareladas, em tons de sépia. No primeiro plano está Anita sentada na cadeira e ao seu redor são colocados em círculo todos os elementos. A imagem nos faz pensar que a menina está listando na memória tudo o que seria necessário para fazer um chá da tarde. Seu semblante distante, o olhar parado em direção ao horizonte e o aspecto pensativo dão a impressão de que a garota está refazendo em sua mente a lista de utensílios necessários para garantir que tudo ocorra bem no possível encontro que acontecerá em breve. Em segundo plano, ao fundo da imagem e do lado de fora dos portões da casa, está se aproximando uma figura esguia, alta e com um capuz preto. Era a Morte que se aproximava.

Figura 27: Anita organiza o chá



Fonte: Lacerda (2004, p. 20).

A chegada da Morte ocorre de forma bastante natural. Embora o leitor não espere que isso vá acontecer tão facilmente, a personagem atende ao convite da menina, o que prova que o conselho de Giardino sobre o que deveria ser feito para atrair a comadre foi exatamente cumprido e atendido. O narrador descreve a cena de sua chegada da seguinte maneira: “Bateram palmas no portão, ela foi espiar. Era uma mulher muito magra, a cara meio escondida, vestida com uma roupa esquisita, preta e larga, meio enroladinha no corpo” (Lacerda, 2004, p. 17).

Na história antiga, todas essas representações visuais durante muito tempo foram utilizadas para simbolizar a inevitabilidade da morte, sendo essencial na tradição visual que era normalmente utilizada pela igreja através das artes sacras, pinturas, gravuras e esculturas ao longo dos tempos. Essa iconografia passou por muitas alterações ao longo da história porque a maneira que o homem entendia o fim da vida também sofreu essas alterações. O século XIV, por exemplo, foi crucial para essa construção imagética devido às inúmeras guerras e conflitos e principalmente graças à Peste Negra, que assolou a Europa por muito tempo aumentando sobremaneira a mortalidade. Essas imagens se fortaleceram com o passar dos séculos e ainda hoje são, em sua maioria, repetidas quando o assunto é morte.

Apesar do fato de que, na iconografia do ocidente cristão, a alegoria da morte comumente era representada por um esqueleto que caminhava a pé ou surgia montado em um animal, como um boi ou um cavalo, e segurando uma arma como uma foice ou um arco e flecha, no texto a ilustradora traz uma outra marca comum à Morte. Conforme pode ser percebido na ilustração abaixo (Cf. Figura 38), ela é descrita como uma mulher que vestia um capa preta e longa. Seu rosto não podia ser visto, assim como nenhuma outra parte de seu corpo. Havia um ar de mistério que a envolvia e isso perpassa todos os encontros entre a Morte e a menina, com exceção do último, que será analisado posteriormente.

Figura 28: Representação da Morte

Fonte: Lacerda (2004, p. 21).

Na imagem podemos perceber uma silhueta feminina e sombreada no lugar do rosto, que também está pintado de preto, o que enfatiza o caráter sombrio de sua representação contrastando com o fundo amarelado que fica em segundo plano. O capuz grande e largo cobre a maior parte do corpo e é preso por um broche bastante curioso: um Triskle. Segundo o dicionário de símbolos, esse é um talismã celta que representa a sabedoria, e também é um “símbolo de bruxaria usado na invocação da deusa tripla, uma referência às fases da vida da mulher: virgem, mãe e velha ou, ainda, de outras tríades: mente, corpo e espírito; nascimento, morte e renascimento¹¹”. A Morte na obra é representada por uma mulher e sua existência está diretamente ligada à mente humana, ao seu corpo e ao seu espírito, bem como se conectam o nascimento, a morte e o renascimento, como começo, meio e fim da vida.

Quando a tão esperada personagem chega, afirma que sua presença se dá em virtude do convite que recebeu para o batizado de alguém. Anita, que antes fazia de tudo para evitar qualquer mínimo contato com a Morte, responde prontamente que a mulher estava no lugar certo e traz logo sua boneca como filha a ser batizada. O medo não parece mais existir de forma tão intensa como antes. Apesar do rápido encontro, as duas trocaram até presentes. A cena que descreve o momento traz as seguintes informações:

— É meio sem vida, minha afilhada, mas eu aceito — a mulher falou.
Elas se apertaram as mãos, e só então tomaram o café, comeram. No final, a Morte deu um punhado de ossinhos para Anita, dizendo: “É um presente.” Anita pegou um dente de leite, que guardava no bolso do vestido, deu pra

¹¹ Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/triskle/>. Acesso em 15 de jun 2024.

Morte. Ela agradeceu, pendurou num cordão que tinha no pescoço e se despediu. (Lacerda, 2004, p. 17).

É interessante observar que o sentimento de repulsa começa a ser alterado a partir do primeiro encontro entre Anita e a Morte. Ambas trocam presentes e cada uma oferece aquilo que tem. A menina possuía um dente de leite e a Morte um punhado de ossos que provavelmente pertenceram a alguém. O presente mórbido não causa nenhuma repulsa na menina, que acaba colocando a lembrança em um local bastante visível do corpo. O que gera estranhamento no leitor é informado em seguida pela descrição narrativa. Com cada presente recebido, todos eles diretamente interligados à morte de alguém, o quarto de Anita começa a cheirar mal, afinal tudo o que estava chegando era herança de algum cadáver. Apesar disso, a menina não se importava muito porque algumas das comadres das tias também tinham cheiros ruins, então o cheiro dos presentes não devia incomodar.

Além do que estava sendo recebido, Anita também atentava para a aparência da sua nova comadre. Como ela estava sempre vestida com um capuz preto que cobria grande parte do seu corpo, a curiosidade da menina, características próprias das crianças, era constantemente aguçada, uma vez que ela nunca era satisfeita. Era por esse motivo que a garota vivia em busca de uma mínima chance de satisfazer sua vontade. O que ela conseguia perceber era que o corpo da Morte era magro, flexível e que, como muitas mulheres, ela também era bastante vaidosa. Anita viu que os dedos dela eram longos, muito finos e que ela gostava de ajeitar o capuz, algo que fazia sem “nenhuma necessidade, num gesto de vaidade que Anita logo reconheceu. E a morte costumava também puxar um pedacinho do capuz pra trás da orelha quando tinha um brinco novo pra mostrar. (Lacerda, 2004, p. 22). O olhar curioso de Anita impulsionava a menina a observar cada detalhe de sua convidada, as curvas do seu corpo, o cheiro que ela exalava:

Os seios da Morte não eram volumosos e quase não apareciam, mas os ombros eram graciosos, de curvas harmoniosas, bem delineadas no fundo de palhinha clara. O cheiro em volta dela era um cheiro de mistério, de gaveta fechada há muito tempo que a gente abre escondido porque sabe que lá dentro tem segredo. Mas podia ser que Anita estivesse enganada e que o cheiro em volta da Morte fosse o aroma do capim-de-cheiro que a mãe gostava de pôr dentro das gavetas para perfumar a roupa. (Lacerda, 2004, p. 23).

Não apenas as marcas físicas da Morte eram impedidas de serem vistas, mas seu comportamento envolvia esquivas. A atitude de mistério sempre ocupava os chás da tarde e era natural que isso ocorresse, afinal a morte não poderia deixar-se ser observada tão de perto. Ela deveria continuar fazendo parte do imaginário de Anita como um segredo a ser desvendado.

Na descrição do encontro das duas, o narrador mostra como essa “aura de mistério” era reforçada pelo comportamento da personagem:

Era misteriosa também, essa comadre, isso era. Nunca 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 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 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. Era divertido demais tomar café com leite e bolinhos com a comadre Morte. (Lacerda, 2004, p. 19).

Apesar do fato de não se deixar aproximar por completo, a Morte também viu em Anita uma amiga. A temida “mulher” permitia-se sorrir, dividia com a menina assuntos que seriam considerados até impróprios para ela e que tornavam o momento divertido. Em toda a sua curiosidade e estranheza, Anita percebeu que ter encontros com o objeto de seu temor e enxergá-lo com outros olhos não poderia ser tão ruim. Uma amizade nasceu entre o maior medo da humanidade e uma simples criança. Como o próprio narrador destaca, “Anita se esquecia da vida, olhando pra Morte” (p. 20).

A comadre Morte, mesmo rindo das práticas de bons modos e costumes, comportava-se com pudor em relação ao seu corpo. Sentava-se com cuidado para que suas pernas não fossem vistas e nem sua roupa fosse aberta. Além disso, como era de se esperar sobre a morte, ela tem uma personalidade forte e marcante. Não gostava de fuxicos, não dava palpites, falava claro aquilo que gostava ou não gostava em algo ou alguém. “Gostava de ouvir piadas, tinha um bom humor que só! Mas podia ficar muito séria de repente, sem perceber o motivo” (Lacerda, 2004, p. 22).

Em um dos encontros, que tornarem-se corriqueiros, a Morte tem uma crise de riso que lhe custou sua identidade:

Um dia, no meio de um monte de xingamentos contra as coisas burras, a Morte riu tanto que se engasgou com o riso, se sacudiu toda, virou de pernas pro ar, caiu com cadeira e tudo, a saia foi parar na cabeça, os fundilhos da Morte de fora, bem na frente da Anita. A comadre tentou se arrumar rápido, mas era muito tarde. Anita já tinha visto, já tinha visto a Morte de saia levantada, esparramada no chão do alpendre. (Lacerda, 2004, p. 25).

Todo o esforço de se manter em segredo para Anita teve o fim. Agora, não foi Anita que mostrou-se frágil, mas a mulher. Todo o seu poder, sua discrição e mistério foram por água abaixo por um longo período de risadas. Mesmo não intencionalmente, a morte deixou-

se ser vista, embora que contra a sua vontade. Era em vão tentar se reordenar, pois a sua intimidade já havia sido revelada e a menina conseguiu ver de que material a morte era feita.

A imagem que ilustra essa cena traz novamente o círculo que possuía todos os elementos presentes no chá, no entanto a cor da cena agora é diferente e os tons de sépia ficam ainda mais em destaque. Percebe-se que Anita olha assustada para a Morte e sua boca está entreaberta como se prestes a exprimir alguma palavra de susto; da outra personagem só é possível ver uma parte de sua longa capa preta, mas a cadeira caindo e a xícara pelos ares confirmam que a cena se passou no exato momento em que ela caía de tanto sorrir.

Figura 29: A queda da Morte



Fonte: Lacerda (2004, p. 24-25).

É nesse momento da queda que Anita percebe que o corpo da Morte não era de carne e osso, embora pudesse parecer. Ao cair de pernas para o ar, a menina surpreende-se com uma cena bastante inusitada: a Morte era feita de conchas, “era toda feita de conchas montadinhas umas nas outras, um esqueleto de Morte do fundo do mar, da beira da areia.” (Lacerda, 2004, p. 26). A relação com a morte e o mar surge novamente e talvez explique o fato da Figura 33 ter sido inserida no início da narrativa para exemplificar um dos sonhos da menina. Nas páginas onde o trecho é descrito, as ilustrações novamente fazem menção ao mar, sendo dessa vez com a inserção de conchas variadas e um pequeno barco sobre uma grande onda. Dessa vez não há noite ou escuridão, mas apenas o verde das águas bravias e os tons amarelados das quatro conchas.

Figura 30: A morte, o vento e as conchas



Fonte: Lacerda (2004, p. 26).

O trecho que descreve a cena traz outras informações que merecem destaque. Uma mistura de terror e humor acompanha a Morte em sua queda:

Uma gargalhada terrível, e ao mesmo tempo muito engraçada, sacudiu as folhas das árvores, espantou os passarinhos. O vento entrou soprando forte pelo alpendre, carregou embora o pano preto da Morte. No chão, um monte de conchas, uma quantidade de conchas de todo tipo espiava pra Anita. (Lacerda, 2004, p. 26).

Certamente, no momento em que a situação se sucedia, a atmosfera do ambiente mudou completamente para Anita. A calmaria do chá da tarde foi substituída por uma série de acontecimentos diferentes e marcantes. Uma figura feita de conchas, um vento irritado que sacudia tudo ao redor e levava impetuosamente aos búzios de volta ao mar para que nada da Morte pudesse ficar ali. Seria o vento também a Morte? Ela era mesmo feita de conchas ou apenas transformou-se em pequenos elementos marítimos para que sua real identidade não fosse vista? São perguntas que o leitor poderá responder conforme acreditar. Anita acreditou que sua comadre era feita de conchas e que o mar era tanto coisa de vida, quanto coisa de morte e que a concha também, afinal dentro dela já houve um bicho que morreu e bicho que encontrou uma nova casa para morar. “O mar ficava um pouco distante da cidade de Anita, mas não muito. Será que era para lá que o vento carregava as conchas da Morte?” (Lacerda, 2004, p. 27). A menina lamenta o ocorrido, mas, apesar do mistério e da cena inusitada que presenciou, faz o que pode para retomar à normalidade de sua tarde:

Anita levantou da cadeira, pegou a concha que ela achou mais bonita de todas, guardou no bolso do vestido. Tirou a mesa do café, botou o resto dos bolinhos no armário e foi dar uma volta na rua. Anita gostou de ver o céu, de ver as árvores, de ver as pessoas nos bancos da praça, de encontrar o amigo Renato e trocar dois dedos de

prosa com ele. Passou pelo bar da esquina, viu os tios e os compadres dos tios, que deram boa-tarde pra ela, perguntaram como é que ela estava. (Lacerda, 2004, p. 31).

Parece que a menina agora passa a experimentar o que é não mais ter medo de morrer ou da própria Morte. Ela a conheceu de perto, viu que não era tão assustadora assim, e o mais importante de tudo, se deu conta de que havia uma realidade à sua espera fora dos sonhos, realidade essa cheia de pessoas, amigos, conversas e mesmo que a Morte pudesse chegar a qualquer momento para levar alguém, até que isso ocorresse, ainda existia a vida acontecendo em seu entorno. Além do mais, dentro do bolso da menina estava um lembrete de sua amiga. “De vez em quando, [Anita] botava a mão no bolso, sentia a concha lá dentro. Ia aguardar para sempre aquela concha como lembrança das tardes no alpendre, da visitante que chegava, se instalava sem nenhuma cerimônia, como as tias e as comadres lá entre elas” (Lacerda, 2004, p. 31).

Figura 31: A saída de casa



Fonte: Lacerda (2004, p. 28).

A ilustração que acompanha esse momento do texto traz a cena de Anita e Renato conversando com naturalidade. A menina agora conseguia conviver com mais tranquilidade aproveitando as pessoas, os lugares, o próprio dia. O livro é finalizado com a informação de que ela voltou para casa satisfeita com o passeio que fez após o episódio do chá e na hora de dormir não lembrou de nada que pudesse atrapalhar esse momento. Deitou, dormiu e sonhou

com inúmeras situações que não envolviam o seu maior medo ao deitar-se: a morte. Anita “sonhou com amarelinha, com o cachorro da vizinha empoleirado no muro como se fosse um gato, sonhou com a vida dela, bem crescida, com filhos e com outras comadres, sonhou como era, quando era bebê. Sonhou com os anjos, a noite inteirinha” (Lacerda, 2004, p. 31).

Novamente, um círculo aparece na ilustração. Talvez a presença do elemento circular em três momentos diferentes da narrativa possa estar associado ao próprio ciclo da vida, que vai se ajustando e se alterando à medida que o tempo passa. Na referida imagem, dessa vez, esse elemento é ilustrado como uma concha e dentro dele estão inseridas as possíveis imagens que ocuparam o sonho de Anita naquela noite, além de outros itens que retomam o mar, como um peixe, as ondas, um caramujo e demais elementos.

Figura 32: Os novos sonhos de Anita



Fonte: Lacerda (2004, p. 31).

Os símbolos marítimos aparecem em alguns momentos do texto ao longo de sua construção. Seria o objetivo da autora mostrar ao leitor a vida como um mar bravio e a morte como os ventos que sopram esse mar? Ou até mesmo a própria morte ser esse mar revoltado que muda as coisas e pessoas de lugar, levando alguns enquanto a vida traz outros? Não sabemos. De modo geral, a orelha direita da obra traz um importante trecho que acaba resumindo o intuito geral da construção da narrativa, Luciana Sandroni (2004, orelha do livro), que a escreve, afirma que

Nilma Lacerda, com seu texto bem-humorado, divertido e extremamente delicado, mostra que o medo da morte também faz parte do dia a dia de uma criança e convida o leitor a enfrentar esse medo cara a cara transformando-o em alguma coisa como um vento forte que o puxe da cadeira e o faça sair para a rua e ver o céu, as árvores, as pessoas, enfim, o mundo pulsando lá fora.

Foi isso que a comadre Morte fez com Anita. A trouxe para fora, chamou-a para o mundo e depois partiu, deixando-a com um monte de coisas novas e velhas para serem vividas, encontradas, perdidas. O encontro de uma menina com o medo da humanidade e, principalmente, seu próprio medo, a encorajou a viver um pouco mais e pode encorajar outras crianças não a desejarem tomar um chá com a dona Morte, mas a entenderem que ela está sempre de passagem, tem lá seus mistérios, seus segredos e suas formas estranhas de agir e de ser. Quem sabe as conchas nas praias afora não são os rastros que ela deixou desde o último encontro com Anita?

4.4 Criatividade e mistério em *A colecionadora de cabeças*, de Ana Matsusaki

A obra *A colecionadora de cabeças*, da autora e ilustradora Ana Matsusaki, foi lançada pela editora do Brasil em 2020, quando a maior parte das pessoas do mundo sentia de perto o peso da morte vivenciado durante a pandemia da Covid-19, a qual já explicitamos anteriormente. Apesar do tema da morte, normalmente, ser tratado de forma intensa, sentimental e reflexiva, o livro em questão aponta para a contramão disso, trazendo consigo uma história bastante curiosa sobre uma colecionadora de cabeças que não tem sua identidade inteiramente revelada até o final da narrativa.

Ana Matsusaki foi quem construiu e assumiu o projeto gráfico da obra. Sua formação em Design Gráfico é refletida em um livro repleto de criatividade, sentidos múltiplos, colagens e cores. Nascida em São Paulo, em 1989, desde cedo ela se interessou pelo campo das palavras e das imagens. Estudou Design Gráfico na Escola de Belas Artes de São Paulo e trabalhou diretora de arte de livros infantis e juvenis. Em 2015, Ana decidiu abrir seu próprio estúdio para se dedicar completamente ao seu trabalho de ilustradora e designer gráfica. Na obra analisada em questão, como um grande álbum ilustrado, o material traz uma coleção de imagens, ideias e retratos de pessoas vistas além da superfície; afinal, a personagem principal coleciona cabeças e cada cabeça traz consigo um mundo inteiro de ideias, vivências e experiências.

Vencedor dos prêmios Distinção Cátedra 10 de Leitura Unesco/Puc-Rio em 2020, que reúne os melhores livros infantojuvenis produzidos no Brasil, e prêmio Jabuti 2021, na categoria Ilustração, a obra tem 24 cm x 24 cm e 40 páginas. O formato repete o padrão dos livros quadrados e isso relaciona-se também ao fato de que, por ser semelhante a um álbum de fotografia, o layout lembra o mesmo de um.

No que tange ao projeto gráfico, é possível afirmar, com certeza, que de todos os livros analisados até aqui esse foi um dos projetos mais criativos, instigantes e curiosos, porque desperta no leitor o interesse pela descoberta através das ilustrações, da disposição delas e do layout do texto. A forma como cada personagem é apresentada revela como Rosália construía sua coleção diferenciada.

Todo esse cuidado com a parte gráfica começa desde as capas. Na primeira e quarta (Cf. Figura 43) temos duas cores de destaque, o preto e o vermelho, que contrastam com o branco do vestido, na primeira capa, e o branco das fontes e da ilustração na quarta. Ambas as cores normalmente são associadas ao tema da morte tanto pelo luto, como pela cor do sangue e da associação ao término da vida. No título do livro, a fonte preta em caixa alta e em espessura mais grossa destaca-se em meio ao branco do longo e armado vestido da personagem principal. A mulher aparece vestida de branco e sua roupa remete a um traje de realeza. A estampa do vestido traz ao fundo a mesma marca das folhas de caderno em papel almaço, junto com um desbotado em vermelho que se sobrepõe. Lágrimas azuis parecem cair de seu rosto. Estaria a colecionadora triste pelo que possuía?

Figura 33: Capas da obra *A colecionadora de cabeças* (2020)



Fonte: Matsusaki (2020, s.p).

Estampada na saia de seu vestido estão inúmeras cabeças em formatos, cores e expressões diferentes. A ideia de desproporcionalidade surge desde as primeiras ilustrações e permanecem aparecendo no decorrer da obra. Por vezes, são os olhos que recebem um tamanho maior em relação às demais partes do rosto; em outros momentos é o tamanho da boca, do nariz ou do próprio cabelo. Não há padrões, há variedade, seja na cor da cabeça, no formato das bocas, dos olhos, e assim por diante. Na quarta capa, contudo, isso não acontece. O colorido dá lugar ao preto e ao branco e a pequena sinopse da história traz um texto narrado em primeira pessoa, com os seguintes dizeres:

Aqui, um pedaço de sol. Ali, um traço de sombra. E, olha só, um passarinho que não canta mais escondido atrás dos olhos. Sim, essa será uma cabeça muito interessante para a minha estante. Sim, eu coleciono cabeças. Todos os tipos de cabeça. Muitas e muitas cabeças. Gostaria de conhecer minha coleção? (Matsusaki, 2020).

Apenas pelo texto não podemos identificar o nome da personagem, mas sabemos que se trata da mulher que coleciona as cabeças que estão ilustradas na capa. Apesar do trecho ser escrito em primeira pessoa, ao longo da obra ele está em terceira. Na sinopse, a protagonista conversa com o leitor e reflete sobre aquilo que vê: o sol, a sombra, um passarinho. Todos os elementos enumerados certamente fazem parte da nova cabeça que chegará para a coleção dela e o leitor é convidado a conhecê-la, bem como a conhecer as que já possui.

Ainda no que se refere às capas, novamente as cores voltam a aparecer na segunda e terceira capas. Junto com a folha de rosto, a segunda capa é composta por desenhos em formato circular. A única relação que ele parece ter com as cabeças expostas na capa está nas cores, que acabam se repetindo. Na outra capa podem ser vistas outras cabeças trazendo desenhos, garatujas e colagens. Novamente, formatos não convencionais surgem nas representações, como um triângulo, uma forma oval, quadrada e linear.

Figura 34: Capas da obra analisada



Fonte: Matsusaki (2020, s.p).

Ao final do livro (cf. Figura 45), a apresentação da autora e ilustradora é feita seguindo o mesmo padrão colorido e traz consigo a cabeça de Ana Matsusaki e tudo o que de mais importante a ocupa. Esse elemento paratextual traz o amarelo vibrante que destaca a construção do rosto dela. Dentro dele estão inúmeros símbolos que remetem a sua memória, tais como pessoas, lugares, comidas, livros, entre outros itens. Ao redor do rosto estão os textos que se associam a essas imagens colocadas ao centro. Na cabeça da autora estão uma cachorrinha chamada Bubu; os livros que seu pai trazia; as araucárias de Curitiba; o estúdio no topo de uma árvore e um monte de outras memórias, conforme pode ser visto abaixo.

Figura 35: Cabeça da ilustradora



F Fonte: Matsusaki (2020, s.p).

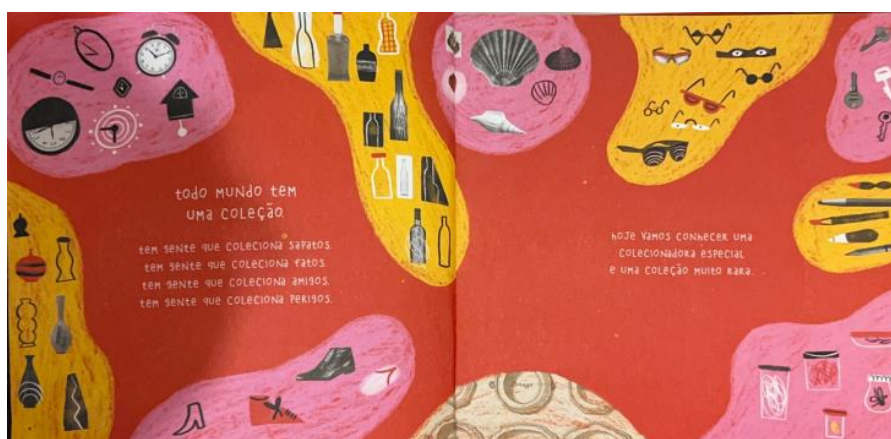
Voltando ao centro do texto, apenas pelos elementos paratextuais não podemos afirmar que a colecionadora é a morte e que essas cabeças que ela guarda são das pessoas que já faleceram, mas as cores em destaque, o preto das capas, da ficha catalográfica podem indicar que algo em torno do tema será mencionado ao longo da narrativa ou poderá ser percebido nas entrelinhas, que é o que realmente acontece. Assim que o leitor adentra no miolo da obra ele é apresentado pela voz do narrador a uma série de coleções:

Todo mundo tem uma coleção.
tem gente que coleciona sapatos.
tem gente que coleciona fatos.

tem gente que colecciona amigos.
 tem gente que colecciona perigos.
 hoje vamos conhecer uma coleccionadora especial
 e uma coleção muito rara. (Matsusaki, 2020, p. 4).

Nas ilustrações que acompanham o texto é possível perceber uma coleção de relógios, de garrafas, de sapatos, conchas, óculos, entre outros. Escrito de forma centralizada, a disposição do texto permite que o leitor tenha sua atenção atraída para as extremidades da página, que trazem o mesmo padrão da segunda capa e da folha de rosto, com o fundo vermelho e formas geométricas circulares e outras com um padrão mais desproporcional, como se estivessem “esparramadas” sob a página.

Figura 36: Primeiras páginas do miolo



Fonte: Matsusaki (2020, p. 4-5).

Nas páginas que abrem esse primeiro momento da narrativa o leitor é apresentado a coleções comuns e logo em seguida Rosália surge (Cf. Figura 47). Na margem esquerda estão dispostos na extremidade superior cinco relógios diferentes. A aparição dos objetos certamente enfatiza que a presença da mulher está diretamente associada ao tempo, às badaladas da vida que um dia chega ao fim, para todos. Além desses elementos, um pássaro preto, que normalmente surge ligado à morte, também é posto em cena olhando para Rosália, que está na página direita toda vestida de preto, ao lado de um gato na mesma cor e de uma ampulheta, que reforça ainda mais a sua ligação com a temporalidade. Um dado curioso é que

a identidade da personagem é revelada apenas através do nome, uma vez que na ilustração parte de seus ombros e sua cabeça não são expostos.

Figura 37: Apresentação de Rosália



Fonte: Matusaki (2020, p. 6-7).

Outro ponto importante é que a mulher traz em seu braço a tatuagem de uma caveira, outro símbolo da morte. Apesar da presença dessas marcas, ainda não há nenhuma informação clara de que Rosália é a própria morte e essa ausência permanece até o final da obra e só é percebida através de outros elementos que podem direcionar o leitor a esta conclusão.

Nas páginas posteriores somos apresentados à coleção da protagonista. De maneira bastante diversificada, nela estão inseridos um botânico, uma arquiteta, um ladrão, um cientista, uma criança, uma madame, uma cozinheira, um pintor, um músico, uma bebezinha, uma metódica, uma viajante e cabeças que representam estados de espírito ou do comportamento de alguém, tais como cabeças emotivas, mesquinhas, cabeças em explosão, em meditação, cabeças com fórmulas matemáticas

A autora mostra aos leitores as cabeças sempre em pares antagônicos. As personagens não estabelecem relações diretas. Nas páginas 12 e 13, por exemplo, está na direita a cabeça de uma arquiteta e na esquerda um botânico. Os retratos são inspirados nas técnicas da arte cubista e trazem elementos de colagens, massas coloridas, giz de cera e algumas garatujas. A linguagem verbal é impregnada de sugestões que trazem à tona conhecimentos variados, que transitam entre o sentido das palavras, as marcas da personalidade de alguém, suas expectativas para a vida e sua postura diante do mundo. Nessa construção, o leitor é

convidado a participar também da exposição de cabeças, desenhando o retrato do que guarda em sua mente.

Por ser uma colecionadora, Rosália era curiosa e observadora por natureza, e conseguia perscrutar a mente de cada integrante de seu acervo como se estivesse em uma grande e equipada sala de laboratório capaz de captar não o visível, mas a essência, medos e anseios das pessoas com quem ela se encontrava. O primeiro par de cabeças da coleção pertencia a um botânico e a uma arquiteta (Cf. Figura 48).

Figura 38: Primeiro par de cabeças



Fonte: Matsusaki (2020, p. 12-13).

A cabeça do botânico traz consigo o verde das matas. Os olhos, a boca e o nariz são construídos a partir de elementos de uma planta. O caule representa o nariz, os olhos, as folhas, e a semente, a boca. Espécies diferentes de plantas também surgem na ilustração e ao lado dela estão três pequenos textos. Um desses, contudo, chama a atenção em relação aos demais e a ilustração o complementa de forma peculiar. No canto esquerdo da cabeça está um passarinho preto e vermelho que chora lágrimas de sangue. O texto que acompanha a ilustração traz os seguintes dizeres: “Um passarinho que chorava sozinho pela floresta amazônica” (Matsusaki, 2020, p. 12). Na cabeça do botânico, dentre outros elementos, estava um animal que sofria as dores da floresta e por essa razão seu choro era cheio de sangue e não de água. Muito provavelmente, o animal sofria pelas queimadas, pela ilegalidade, pelas mortes e por todos os tantos problemas que assolam a floresta.

Do outro lado da página já temos outra cabeça completamente diferente da primeira. Agora é uma arquiteta que ocupava lugar na coleção de Rosália. As formas geométricas, a

noção de simetria e as linhas retas estão diretamente ligadas à identidade da dona dessa cabeça. Em se tratando de uma arquiteta, certamente sua representação estaria associada a tais elementos. Em sua cabeça estava “a planta de um projeto grandioso nunca realizado; o medo de entortar linhas retas e o desejo de ter nascido quando os jardins da babilônia estavam em seu apogeu” (Matsusaki, 2020, p. 13). É perceptível que o que há na cabeça representada está sempre associado a sua profissão ou ao seu papel social no mundo. A arquiteta temia mudar o padrão das linhas retas, tinha um projeto que fora deixado apenas no papel e desejava ter nascido no período da história em que os famosos jardins suspensos da Babilônia estavam em seu momento de maior glória, afinal, seria de grande valia para alguém que trabalhava com construções, plantas e designer, poder presenciar algo tão grandioso. No que se refere à ilustração, nessa cabeça, ao contrário da outra, as cores de destaque são o preto e o vermelho já vistos anteriormente. A desproporcionalidade na construção da ilustração estabelece a relação com as técnicas cubistas também mencionadas.

Diferentemente das outras obras analisadas até então, o livro de Ana Matsusaki não “entrega de mão beijada” ao leitor quem é a morte, como ela se relaciona com as personagens ou quais são suas características estruturais, comportamentais e simbólicas. A morte em Rosália é apresentada de forma discreta e o foco está em sua coleção. São as muitas cabeças e aquilo que ocupa seus espaços que realmente dão cor e sentido às cenas que se desdobram. Acaba que, no fim das contas, o centro do texto são as outras personagens e fica sob a responsabilidade do leitor a identificação de Rosália e a construção de sua identidade. Segundo Peter Hunt (2010, p. 187), “o que pode ser mais significativo do que aquilo de que trata a história talvez seja o modo como ela é construída”, e é justamente isso que a obra nos apresenta: uma forma diferenciada de abordagem, em todos os aspectos.

Seguindo com as próximas integrantes da coleção, nos deparamos com duas novas cabeças: a de um ladrão e a de uma cientista (Cf. Figura 49):

Figura 39: Segundo par de cabeças



Fonte: Matsusaki (2020, p. 14-15).

Na cabeça do ladrão estão apenas três itens e nenhum deles está relacionado diretamente a algum crime efetivo. Um potinho escondido com vergonha na cara; corações roubados e nove mentiras sorridentes permeiam a cabeça de um sujeito de olhos de serpente e cabelos vermelhos (Matsusaki, 2020, p. 14-15). O primeiro elemento, o pote com uma porção de vergonha na cara, provavelmente, está associado ao fato de que, para realizar seus crimes, faltava-lhe exatamente a noção e o bom senso de perceber que as suas atitudes estavam inadequadas. Por estar escondido e pela postura de um ladrão, é certo afirmar que o potinho da vergonha permanecia sempre fechado. O segundo elemento presente na referida cabeça eram os nove corações roubados. Decerto, além de ladrão de objetos, ele era também um conquistador, sendo assim um ladrão de corações. Por último, o homem carregava consigo 9 mentiras sorridentes. Novamente o número nove¹² se repete na cena e pode-se afirmar que é possível relacioná-los, uma vez que as mentiras são um indício de que a personagem contrariava as regras da moral, fosse para roubar os corações apaixonados, fosse para roubar quaisquer outros elementos.

No que tange à ilustração, é possível observar a presença significativa de um elemento-chave: a serpente que contorna o rosto do homem de máscara pretas e cabelos vermelhos. O desenho da cobra nos chama a atenção por dois motivos: por que ela estaria ali e a forma como as partes do seu corpo são construídas. A resposta para a primeira pergunta não temos com exatidão, mas podemos supor que o homem foi associado à serpente por ser frio, calculista, astucioso e de caráter dúbio, assim como é associada ao termo “cobra” a pessoa que apresenta tais atributos. Na construção da imagem podemos perceber que a cabeça do animal parece ser o potinho que traz consigo a “vergonha na cara”. Parte do corpo dele aparece em cima da cabeça, outra na lateral, ambas com traços pretos mais fortes e marcantes; e o corpo e a cauda ocupam a testa e a região do nariz. Além desses elementos, a máscara preta e os olhos da personagem chamam a atenção. Para camuflar sua identidade, ele usa um disfarce que enfatiza seus olhos serpenteados. O amarelo forte ocupa o lugar da esclera do olho, que naturalmente é branca. O formato deles lembra os olhos de uma serpente e parecem

¹² Para algumas crenças e culturas, bem como para a numerologia, o número nove pode simbolizar um rito de passagem, o início ou o fim de algo. Ao relacionarmos esse sentido com o fato de que a morte também é um rito, uma mudança, uma passagem, conseguimos estabelecer um laço entre a presença do 9 na narrativa e a ligação com a temática da morte.

atentos e desconfiados, e o vermelho dos cabelos contrasta com o fundo branco e com o preto dos elementos citados.

Completamente diferente dessa cabeça, a da cientista que, pelos cabelos brancos, deveria ser uma mulher mais velha, traz em sua memória um robô construtor de casas coloridas, a fórmula secreta das fórmulas infinitas e uma dissertação sobre a cor das estrelas. As aspirações da mulher demonstram que sua memória era carregada de ideias criativas e um tanto mirabolantes, nada diferente do que se espera para uma cientista. O robô construtor de casas coloridas não apenas traz novas cores aos projetos, mas novos formatos. A fórmula das cócegas está inserida num tubo que esborra uma fumaça ou uma tinta colorida e a cor das estrelas é representada pela construção de variadas constelações. Embora haja essa menção à cor, as estrelas são ilustradas em branco sob um céu preto que as destaca. A construção da cena confirma ainda mais o fato de que toda boa história une as ideias e as imagens e quanto mais elas estiverem conectadas, mais o leitor poderá inferir, apreender e absorver do texto, ou simplesmente poderá mergulhar nas páginas e encontrar, através delas, as próprias ideias, os próprios sonhos e pensamentos que ocupam sua cabeça.

As próximas a serem expostas na coleção de Rosália são as de uma criança e uma madame (cf. Figura 49). Na ilustração da página direita está uma mulher de face branca e cabelos verdes que contrastam com o vermelho de um broche, de um sapato e da boca. Os demais detalhes em azul também assumem esse papel de destacar a ilustração como um todo. Na cabeça da mulher foram encontradas três lembranças: os sapatos extravagantes da moda, uma mulher amada secretamente e oito formas de esquecer a solidão. O perfil convencional socialmente para uma madame é replicado de forma caricata na personagem. Assim como os sapatos, seus olhos e o vermelho marcado em sua boca e bochechas também foram retratados de maneira extravagante.

O formato curvilíneo de seu rosto e a desproporção de suas formas intensificam a estranheza presente em todas as cabeças. Para além dessas marcas físicas, duas outras chamam a atenção na mulher, a imagem rabiscada de uma outra senhora no canto esquerdo da cabeça e a busca de maneiras para esquecer a solidão. Talvez imagine-se que, por ter muito dinheiro, aquela mulher não sentisse o peso das ausências comuns àquelas que não são madames. No entanto, nem sua riqueza, seus sapatos extravagantes ou seus broches chamativos puderam amenizar a solidão que ela carregou consigo ao longo da vida. Não se sabe se as oito tentativas foram suficientes, se surtiram algum efeito, mas ao menos é perceptível que ela tentou encontrar as respostas que procurava. Outro ponto importante é que na cabeça da madame também havia um sentimento secreto por uma outra mulher. Com a

face riscada, a jovem senhora que aparece ao lado, em uma fotografia preta e branca, derrama lágrimas ilustradas em azul. A presença das lágrimas pode indicar que o amor era correspondido, mas não poderia ser vivido e talvez essa fosse uma das razões pelas quais a madame sentia-se tão sozinha.

Figura 40: Cabeça da criança e da madame



Fonte: Matsusaki (2020, p. 19-20).

Na outra página está uma personagem diferente em vários aspectos. O primeiro deles é a faixa etária, uma vez que trata-se agora de uma criança. Não se sabe ao certo se é um menino ou uma menina ou se a imagem representa os dois de um modo geral, uma vez que de um lado há uma face de uma cor e objetos específicos e do outro também. Na cabeça da criança falecida está de um lado a tabuada do 7 e do 8; uma boneca de cabelos penteados; o jogo de futebol das quintas e um cachorro xereta chamado Zipolite.

É significativo destacar que em nenhum momento da narrativa é mencionado o fato de que as cabeças são de pessoas que já morreram e que Rosália as coleciona porque antes disso precisou levá-las consigo. A verdade da morte está na entrelinha do texto, mostrando que para que essa coleção existisse, uma criança, uma arquiteta, um botânico e inúmeras outras pessoas precisaram falecer. O texto acaba por tratar a morte de forma velada, à escondida, com delicadeza, criatividade e senso estético-literário. Ao nos depararmos com tantas cabeças, acabamos esquecendo que elas pertencem a pessoas mortas. Mergulhamos em suas mentes como se ainda estivessem vivas e adentramos em seus vazios e expectativas.

O próximo par de cabeças da coleção pertenciam a uma cozinheira e a um pintor (Cf. Figura 49). Na cabeça da cozinheira estão uma receita secreta de pão de queijo guardada há 23 anos; o sonho de fazer uma macarronada que entrasse para a história dos livros de culinária e um peixe que escapou do fogão e virou de estimação (Matsusaki, 2020, p. 18-19). O que mais atraiu a nossa atenção nas duas cabeças foi a forma como elas foram construídas, revelando mais uma vez a riqueza dos detalhes da ilustração, a escolha das técnicas e o colorido que a ilustradora empregou em cada detalhe.

Figura 41: Terceiro par de cabeças



Fonte: Matsusaki (2020, p. 18-19).

Além da pintura em si, as imagens contam com a técnica de colagem, que se sobrepõe à ilustração em alguns momentos. Além disso, a ausência de simetria e perspectiva repete-se nos elementos geométricos que se unem para construir rostos completamente estranhos e desproporcionais. O que essas diferentes formas de expressão nos comunicam? Segundo Hendel (2003, p. 3), “o design gráfico é usado para comunicar visualmente uma mensagem específica e é avaliado pela engenhosidade que tem para fazer o design dizer alguma coisa. A mensagem está tanto na forma de dizer, como na maneira de transmitir a mensagem”. Essa engenhosidade está constantemente atrelada aos livros infantis e neles, essa relação entre a narrativa e o design é estreita, principalmente porque esse tipo de texto atrai a criança pela sua aparência, por seu aspecto visual, que pode instigá-la a investigar o conteúdo da leitura após essa aproximação. É por essa razão que o contato com livros de boa qualidade gráfica é importante para a construção de seu repertório tanto cultural quanto visual.

Nessas duas cabeças que surgem na obra podemos ver como isso se dá de forma criativa. Na da cozinheira os cabelos loiros da mulher são feitos de macarrão – provavelmente

a macarronada que ela sonhava que estivesse nos livros de culinária e que recebe 5 estrelas por ser saboroso –, e dele saem o peixe, que foi promovido a amigo; uma colher e um garfo, três elementos associados à gastronomia. Um ponto curioso é que na parte inferior do rosto dela aparece algo como outro cabelo na cor rosa. O formato dos olhos da maioria das cabeças é o mesmo. Todos são grandes, expressivos e com cílios que parecem saltar deles. O nariz e a sobrancelha em alguns momentos também são repetidos e representados por linhas retas e grossas (com algumas exceções em ilustrações específicas). A boca da mulher também é grande e seu nariz é triangular. O amarelo, cor-de-rosa e o vermelho dão destaque à representação, atraindo ainda mais o olhar do leitor para o centro da página.

Do lado direito, temos a cabeça do pintor. Em sua memória estão presentes uma paleta com cores raras, vistas num entardecer em uma praia deserta; 50 nomes diferentes para a cor azul e uma mulher vestida de vermelho selvagem (Matsusaki, 2020, p. 19). De forma mais subjetiva, as três memórias do homem se associam a uma ilustração que reflete bem a confusão e a beleza da arte. As cores raras vistas ao entardecer fixaram-se em sua memória até a morte, talvez por serem raras essas mesmas cores não foram colocadas na imagem, uma vez que próximo ao local onde a frase aparece estão apenas pontilhados em azul e vermelho, que não são tão raros assim. Para os 50 nomes diferentes de azul, a ilustradora escreveu no cabelo dele os nomes “marinho”, “celeste”, “ciano” e “cobalto”, fazendo referência ao que tinha sido escrito. A mulher vestida de um vermelho selvagem é representada como se estivesse saindo da cabeça dele, da sua própria mente. É uma colagem de um busto e a representação do selvagem atribuído ao seu vestir é feita com riscos em volta de seu pescoço.

As técnicas cubistas, que aparecem em todas as cabeças, aqui recebem mais intensidade, muito provavelmente porque estão diretamente ligadas a um pintor. Diferentemente dos demais, ele possui três olhos; sendo dois de proporções mais naturais e um grande e que parece estar de cabeça para baixo. O formato do seu rosto funciona como um quebra-cabeças, que se encaixa compondo a cena. Duas partes pretas com formatos distintos parecem ser a boca e a barba do homem é formada por pequenos traços e pontos em preto e branco. O cabelo é a parte do rosto mais próxima a um rosto normal. Bem penteado, de dentro dele saem marcas de tinta em alguns tons de azul.

É perceptível que há muitos elementos a serem observados e analisados pelo leitor à medida que a obra avança, sejam eles verbais ou visuais. Schwarcz (1982 apud Munhoz 2022, p. 33) destaca que a aliança existente entre os modos verbal e visual normalmente não é atingida com facilidade. Ao contrário da escrita, que tem uma direção fixa e significados que são decifrados de maneira linear; por outro, a imagem tem como um de seus objetivos

confrontar o espectador de uma só vez, já que seu conteúdo é visto simultaneamente. Para o autor, “quando obtém a impressão geral do livro, o leitor começa a vagar por pontos da imagem e a detectar conexões entre as áreas, prestando atenção em partes e no todo ao mesmo tempo. Portanto, ler um o livro ilustrado é uma “atividade complexa”. (Schwarcz, 1982, p. 9).

Seguindo nesse processo de decifrar e viver o exercício dessa atividade complexa, o leitor se depara agora com mais duas cabeças presentes na coleção de Rosália. Agora nos deparamos com a cabeça de um músico e de uma bebezinha. (Cf. Figura 50). Na do músico, estavam presentes em sua memória uma nota musical recém-descoberta; um acorde sem cor; uma canção tocada pelas gotas de uma torneira e o silêncio (Matsusaki, 2020, p. 20-21).

Figura 42: Quarto par de cabeças



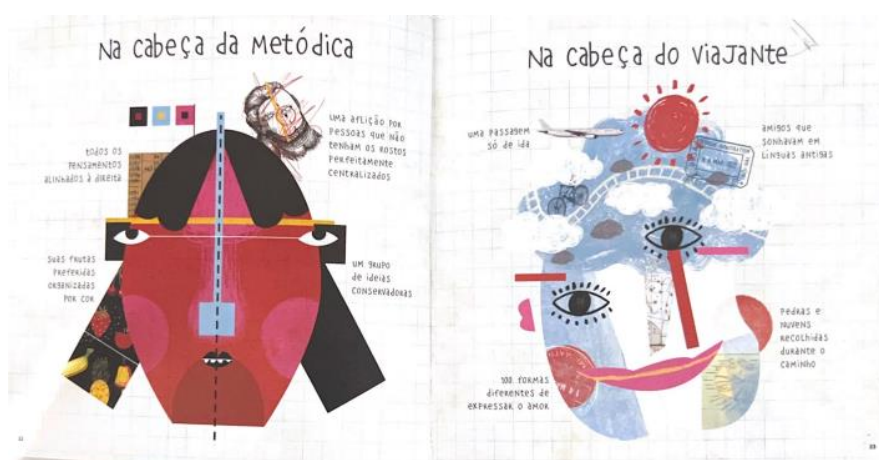
Fonte: Matsusaki (2020, p. 20-21).

A cor preta ocupa maior parte da cabeça dele, junto com o vermelho e amarelo que se complementam. Ela tem o formato de uma gota de água e possui olhos chamativos que saltam da linha do rosto e cabelos brancos que indicam que se trata de uma pessoa mais velha. Os elementos que compõem a ilustração estão diretamente associados à música. A nota musical que foi descoberta a pouco tempo é formada a partir de uma figura de duração musical conhecida como Semifusa. Por ser recém-descoberta, ela traz outras figuras que se conectam a ela e que estão em harmonia. Logo em seguida, o leitor se depara com uma torneira. Os pingos de água que saem dela formam uma nova composição, que é inserida em um pentagrama na clave de sol. O acorde sem cor é representado por um quadrado incompleto e em branco. O último elemento presente na cabeça do músico é o silêncio, tão vital àqueles que vivem em constante som. O silêncio que inspira, que grita, que acalma e que traduz muito do que eles podem desejar dizer através da sua música.

Na página da direita está a cabeça de uma bebezinha que, em formato de coração na cor rosa, guardava 56 palavras de duas sílabas germinando, como pequenas plantinhas prestes a florescer. Ao lado dessa inscrição estão as sílabas “MA” e “PA” ilustradas em azul e vermelho. Além desses, estavam um moço e uma moça de quem ela gostava muito (Matsusaki, 2020, p. 21). Os dois são representados por bonecos em traço palito e que são rodeados por elementos geométricos. A última memória a ocupar a cabeça da bebezinha é um conjunto de letras que formam a expressão “saasf s dsfsf fesef fef wfervw fer”. Certamente, a junção faz menção ao “dialeto” dos bebês, que normalmente é incompreendido pela maioria das pessoas e traz consigo balbucios que só fazem sentido na mente da criança.

Os dois últimos pares de cabeça expostos pertencem a uma mulher metódica e a um viajante. Na dele, estão uma passagem só de ida; amigos que sonhavam em línguas antigas; 100 formas diferentes de expressar o amor e, por último, pedras e nuvens recolhidas durante o caminho (Matsusaki, 2020, p. 22-23).

Figura 43: Quinto par de cabeças



Fonte: Matsusaki (2020, p. 22-23).

As cores que compõem a cabeça do rapaz são o azul, que representam o céu e também o mar; o vermelho e rosa, que aparecem no sol, nas sobrancelhas, no nariz e em dois círculos presentes na parte inferior da face; e o branco que formam as nuvens e o rosto dele. A colagem de um avião é inserida na ilustração para representar a passagem só de ida. Abaixo dele está uma nuvem e abaixo dela a ilustração de um homem pedalando uma bicicleta sob um trilho. No canto direito está um bilhete de transporte e no rosto do homem há também partes de mapas que se associam diretamente ao fato dele ser um viajante.

Do outro lado da página está a cabeça de uma mulher programada para ver sua vida organizada sistematicamente. Em sua memória estavam “todos os pensamentos alinhados à direita; uma filiação por pessoas que não tenham os rostos perfeitamente centralizados; um grupo de ideias conservadoras e suas frutas preferidas organizadas por cor.” (Matsusaki, 2020, p. 22). Diferentemente das demais cabeças até aqui expostas, a da metódica é a única que apresenta mais traços de simetria que, obviamente, estão ligados à sua personalidade sistemática.

O seu rosto é quase completamente oval, já que ele não é todo fechado. Ele é dividido por linhas retas e pontilhadas que unem olhos postos na extremidade do rosto. Seu cabelo preto e repartido ao meio reforça também essa ideia da simetria. Nas extremidades estão os pensamentos alinhados à direita, que não ocupam essa posição à toa porque nela também habitam um grupo de ideias conservadoras e que podem indicar a direita não apenas como um lado físico, mas como um posicionamento político.

Do outro lado está uma aflição da mulher: os rostos daquelas pessoas que não seguem um padrão de proporção. A ilustradora reforçou essa aflição mencionada no texto escrito construindo a imagem de um homem de forma estranha e monstruosa. Seus dentes ocupam toda a boca, que é grande e exagerada. Os olhos dele estão em posições diferentes e a imagem aparece rabiscada com lápis vermelho. Abaixo dos pensamentos, estão as frutas organizadas em vermelho e amarelo.

Segundo Linden (2018), no livro ilustrado contemporâneo, a imagem não somente complementa o sentido do texto verbal, mas é capaz também de potencializar as narrativas verbais e suas possibilidades, fazendo com que ela explique os muitos subentendidos do texto e é o que essas cabeças, até aqui expostas, fazem dentro da narrativa. Elas respondem e geram questionamentos e isso demonstra como a construção de ilustrações criativas e dinâmicas em livros literários infantis desempenha um papel crucial no processo de envolvimento do leitor e na transmissão das informações sobre o texto, seja complementando a narrativa verbal, seja trazendo um sentido completamente novo apenas presente no texto visual.

Ao oferecer elementos como cor, forma e composição de maneira criativa aos leitores, os ilustradores enriquecem a experiência de leitura das crianças, estimulando sua imaginação, criatividade e seu senso crítico. No caso da obra em questão, por exemplo, que traz marcas do Cubismo, da Pop Art e das colagens, os leitores poderão explorar diferentes perspectivas e interpretações sobre uma imagem, principalmente daquelas que causam estranheza por não serem comuns.

É importante ressaltar que o processo de leitura de imagens é complexo e envolve uma série de habilidades cognitivas, incluindo a capacidade de interpretar símbolos, reconhecer padrões e inferir significados subjacentes. As ilustrações em um livro infantil não apenas complementam o texto, mas também contêm informações e pistas visuais essenciais que contribuem para a compreensão da história. Por exemplo, nas cabeças da cozinheira e do pintor descritas anteriormente, os detalhes visuais como cabelos feitos de macarrão e paletas de cores raras oferecem insights sobre os personagens e seus respectivos universos criativos e a relação que eles estabeleciam com os sonhos e memórias.

Além disso, as ilustrações podem transmitir novas emoções e nuances que, por vezes, se tornam mais limitadas quando resumidas apenas ao texto escrito. No caso das cabeças descritas, as expressões faciais exageradas e os detalhes meticulosos dos objetos e elementos visuais transmitem sentimentos de alegria, nostalgia, ou contemplação, proporcionando aos leitores uma experiência nova diante da história lida.

Após encerrar a apresentação detalhada de algumas das cabeças da coleção de Rosália, o narrador questiona o leitor sobre o que poderia haver na cabeça dele. Esse questionamento, contudo, é feito de forma interativa e, novamente, a construção do projeto gráfico da obra traz irreverência e criatividade. Em duas páginas é construída a ilustração de um corpo (Cf. Figura 53). Essa disposição confirma o que pontua Linden (2018, p. 22), ao destacar que quando duas “imagens se relacionam, surge a possibilidade de expressar uma progressão. Ao ligar, por meio da leitura, uma imagem à seguinte, o leitor as inscreve dentro de uma continuidade. Mais que isso, imaginando o que ocorre entre as duas”.

Figura 44: Representação do leitor



Fonte: Matsusaki (2020, p. 24-25).

Embora a imagem tenha sido exposta na horizontal para que houvesse a noção de continuidade no desenho, a colocamos na vertical para que possamos ter uma visão do todo.

O desenho de alguém colocado na horizontal entra em cena, fazendo com que o leitor gire o livro para conseguir perceber a si mesmo de forma inteira. Agora, diferentemente das demais páginas, não temos mais apenas a cabeça de um personagem, mas de um leitor vivo, dinâmico, que se movimenta para entender o livro e revelar a si mesmo nele. Esse espaço para imaginação é visto também nas linhas inseridas para que o leitor escreva o que há dentro de sua cabeça.

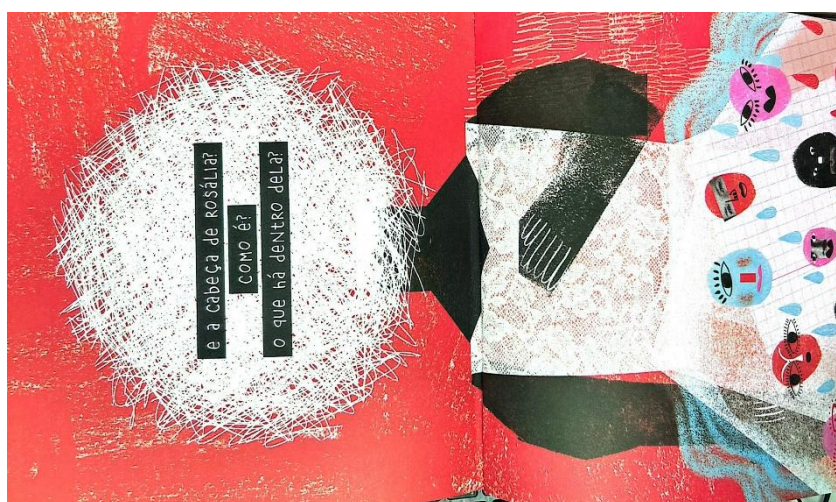
Um dia esse mesmo leitor fará parte da coleção de Rosália, porque se há uma coisa sobre a humanidade que todos podem ter certeza é a morte, então porque não registrar aquilo que ocupa sua própria mente? O designer gráfico do livro abre esse espaço de expressão para o leitor, reforçando o fato de que ele “atribui uma atitude às palavras para influenciar a maneira como o leitor as vê e reage a elas” (Hendel, 2003, p. 4). Para o autor, um designer gráfico é um verdadeiro propagandista e, no caso do livro em questão, quando o designer é o autor e ilustrador, isso é ainda mais percebido.

Depois desse momento, outras cabeças são expostas, agora como se estivessem sobre uma mesa. Nela estão cabeças emotivas, mesquinhas, minúsculas, em explosão, em meditação e cabeças com fórmulas matemáticas. Cada uma possui formatos e cores específicas, bem como todas as que foram expostas até então. Umas apresentam nomes como Simone e José, outras apenas números.

Na página subsequente surge novamente uma figura formada a partir das duas margens. Agora, porém, não é a do leitor ou de uma cabeça da coleção, mas é a construção da própria imagem de Rosália, a personagem principal de toda a história. Novamente, o narrador dirige-se ao leitor questionando-o. Ele pergunta o que há na cabeça de mulher, afinal até então não se sabe muito sobre ela.

Na ilustração (Cf. Figura 55), Rosália é uma mulher negra que veste um vestido rendado e bonito. Em sua saia estão algumas cabeças, tal qual aparece na primeira capa. Diferentemente de uma pessoa comum, a mão da mulher, que está junto ao peito, tem sete dedos e as cabeças que estão dispostas em sua roupa possuem um olhar mais assustado. Algumas delas trazem elementos de colagem, principalmente olhos, nariz e boca; e outras são apenas ilustradas.

Figura 45: Representação de Rosália



Fonte: Matsusaki (2020, p. 28-29).

Além da proporção da imagem na página de modo geral, outro ponto que atrai a nossa atenção é a cabeça dela. Sem expressão específica ou sem nenhum elemento natural a uma face, tal parte do corpo de Rosália é construída a partir de um emaranhado de rabiscos. Seria a cabeça de Rosália uma grande confusão ou essa maneira de representá-la dava-se em função pura e simplesmente de ninguém conhecer a real identidade da morte? São os não-ditos do texto que povoam a imaginação do leitor fazendo com que sua mente possa criar as perguntas e as possíveis respostas capazes de preencher as lacunas que uma história deixa.

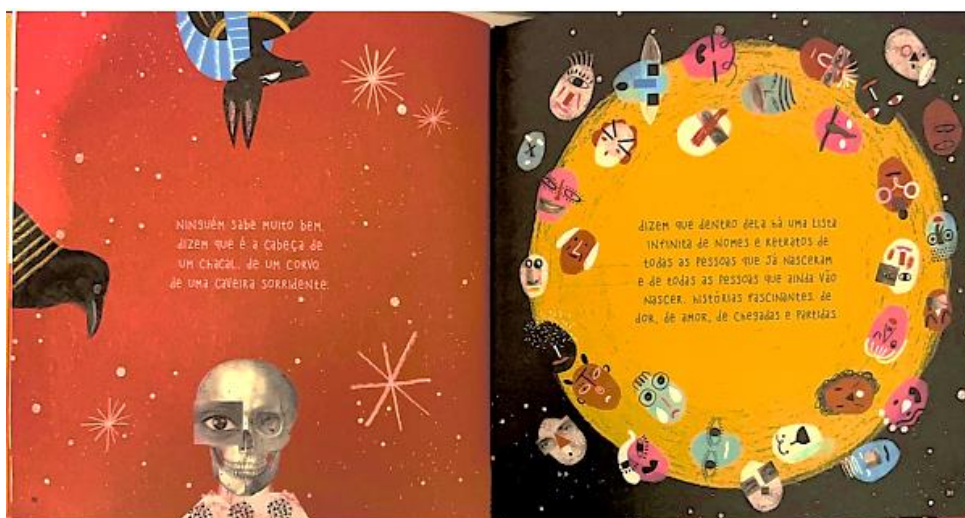
Na concepção de um livro, principalmente destinado ao público infantil, é preciso levar em conta os fatores tanto estéticos quanto funcionais para encontrar soluções criativas para o preenchimento dessas lacunas. A contribuição da ilustração é, portanto, fundamental nesse processo de formação do livro como um meio que complementa e reflete o texto, apresentando o conteúdo de forma visualmente atrativa e enriquecendo a experiência com elementos visuais e sensoriais. Segundo Henry James (2001) “toda boa história é, está claro,

uma imagem e uma ideia, e quanto mais elas estiverem entremeadas, melhor terá sido a solução do problema”. (Henry James apud Manguel, 2001, p. 17).

Em busca dessa solução, o narrador da obra aponta a resposta para a pergunta feita na página anterior. Para ele, “ninguém sabe muito bem. Dizem que é a cabeça de um chacal. De um corvo. De uma caveira sorridente” (Matsusaki, 2020, p. 30). Na página seguinte ele aponta: “Dizem que dentro dela há uma lista infinita de nomes e retratos de todas as pessoas que já nasceram e de todas as pessoas que ainda vão nascer. Histórias fascinantes de dor, de amor, de chegadas e partidas (Matsusaki, 2020, p. 31). As descrições apontam para a não exatidão e ela advém do fato que em torno da morte há um grande mistério e incontáveis suposições. A cabeça dela teria memórias, como aquelas que foram colecionadas? Não se sabe... Mas sabe-se que sua mente está repleta de outros. Outros nomes, outras pessoas, histórias dos mais distintos tipos e cores.

As ilustrações que representam essas cenas são divididas em duas partes. Na margem direita tem-se uma página com fundo preto que destaca um círculo amarelo posto ao centro. Em torno dele estão as inúmeras cabeças que compõem a coleção de Rosália.

Figura 46: Representações da morte e coleção de cabeças



Fonte: Matsusaki (2020, p. 30-31).

Nenhuma delas, inclusive, apareceu até então na obra, o que demonstra o repertório da ilustradora, mas também a criatividade dela na construção de cada uma das ilustrações. Na margem esquerda estão a caveira mencionada no texto verbal e o maior símbolo da morte; o corvo, que traz a ideia do sombrio; e o chacal, que representa o deus egípcio Anúbis, considerado o deus dos mortos, da mumificação e o responsável por guiar aqueles que faleciam para o além.

Não apenas as cabeças, mas as imagens construídas ao longo de toda a obra trazem significados diversos e, segundo destaca Manguel (2001), configuram uma linguagem construída a partir “de imagens que são traduzidas em palavras e também de palavras que são traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam o nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias” (Manguel, 2001, p. 21) e as que formam o texto também.

As próximas páginas da narrativa elencam novas informações sobre as suposições a respeito da natureza de Rosália. Para indicar de forma mais conhecida ao leitor, a ilustradora divide a imagem em duas partes de um rosto. De um lado está a face que representa aqueles que dizem que ela é má. A maldade está associada às cores vermelho e preto de forma mais intensa, e o amarelo como plano de fundo. A metade referente ao lado mau da morte é vermelha. Seu olho está fechado e cabisbaixo e há alguns riscos nela. Do outro lado, em cor de rosa, está a imagem que indica a parte boa da morte. Os olhos abertos, a bochecha rosada e as lágrimas a compõem. Talvez a presença do choro indique que a personagem poderia sofrer ao ter que levar consigo tantas pessoas. O maior destaque na margem esquerda é dado ao amarelo e o vermelho ocupa apenas o plano de fundo.

Figura 47: Faces da morte



Fonte: Matusaki (2020, p. 32-33).

Caminhando para o desfecho da história, o narrador se despede do leitor afirmando: “Agora é hora de ir. Rosália vive o dia e a noite ao mesmo tempo e há muito trabalho a fazer. (Matusaki, 2020, p. 35). A protagonista está em constante movimento e não tem espaço para

descanso. De dia à noite Rosália está buscando novas cabeças para sua coleção, talvez não pelo prazer de possuí-las, mas pela necessidade de cumprir sua missão.

A ilustração que está relacionada a essa partida é bastante simbólica. Um grande plano de fundo preto é posto e parece um céu escuro e estrelado que abre um portal para o dia e a noite, que são representados pelo sol vermelho e intenso e pela lua e estrelas e branco. Uma estrada de lágrimas se constrói ao lado de um caminho vermelho também repleto delas.

A coleção de Rosália não para de crescer nunca, por essa razão há sempre tanto trabalho que não admite descanso. São aviões que caem, acidentes de trânsito, acidentes domésticos, animais que dão azar, incêndios e uma infinidade de situações que podem causar a morte de alguém, conforme pode ser visto na ilustração abaixo.

Figura 48: Morte e acidentes



Fonte: Matsusaki (2020, p. 36-37).

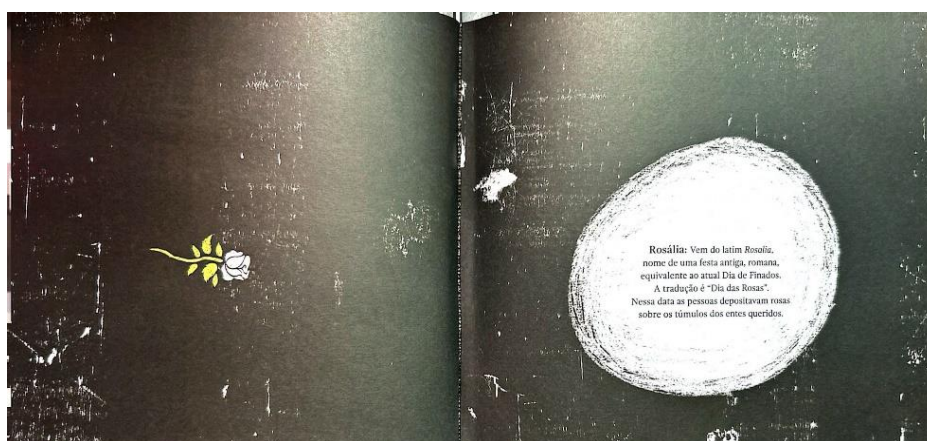
Na cena, que por si só é bastante colorida e atrativa, situações de perigo são postas em destaque. Uma mulher está prestes a ser atropelada porque o motorista do carro estava ao telefone. Um avião entra em pane e cai ao fundo e um jarro logo atingirá a cabeça de um senhor. É no cotidiano, onde vida e morte se encontram, que tudo acontece e que Rosália teria possibilidades mil de aumentar sua coleção, gostasse ela ou não.

A ilustração, ao retratar situações de perigo iminente no cotidiano das personagens, evoca a inevitabilidade da morte e a fragilidade da existência humana. A mulher prestes a ser atropelada, o avião em pane e o jarro pronto para atingir o senhor são metáforas visuais da efemeridade da vida e dos inúmeros perigos que podem nos surpreender a qualquer momento.

Essas imagens contrastam com a vivacidade e a variedade de cores presentes na cena, destacando ainda mais a ironia que é existir, onde a beleza e a tragédia se entrelaçam de forma intensa e estreita. Assim, a ilustração não apenas complementa a narrativa textual, mas também convida os leitores a refletirem sobre a nossa natureza transitória e imprevisível, proporcionando uma experiência de leitura mais profunda e significativa.

Apenas ao final da obra, sob um fundo preto estão uma rosa branca e um círculo também branco com as seguintes informações: “Rosália: Vem do latim *Rosalia*, nome de uma festa antiga, romana, equivalente ao atual Dia de Finados. A tradução é “Dia das Rosas”. Nessa data as pessoas depositavam rosas sobre os túmulos dos entes queridos. (Matusaki, 2020, p. 39). Somente nas últimas páginas do livro vemos uma menção direta à morte através do verbete “Rosália”. O contraste entre o preto e o branco, além da simbologia da rosa como símbolo de luto e renovação, evocam a temática da morte de forma poética e reflexiva.

Figura 49: Explicação do nome Rosália



Fonte: Matsusaki (2020, p. 38-39).

Ana Matsusaki falou da morte de uma maneira completamente diferente de todas as obras que foram postas até aqui. A construção da personagem Rosália focando não nela, mas em sua coleção, traz o olhar do leitor não para a morte em si, mas para aqueles que ela levou. O que ocupava suas mentes? Quais eram seus medos, desejos e alegrias? Ao longo da narrativa conhecemos inúmeras pessoas, inúmeras histórias, medos, sonhos vividos e não realizados e esse é o centro da obra, as pessoas com quem Rosália se deparou ao realizar seu trabalho que jamais terá trégua.

O livro revela-se não apenas como uma obra esteticamente rica, mas também como uma reflexão profunda sobre a vida, a morte e a efemeridade, através de uma narrativa que vai além do verbal e atrai os leitores, convidando-os a embarcarem em um universo no qual uma mulher misteriosa coleciona uma série de cabeças.

Ana Matsusaki, ao centrar a narrativa não na figura da própria Rosália, nos convida a refletir sobre as vidas e os destinos das pessoas que passaram morreram. Quais eram seus medos, desejos e alegrias? O que ocupava suas mentes antes de falecerem? Ao longo da narrativa, somos apresentados a diversas memórias de pessoas comuns, outras de importância científica ou artística, cada um com suas vivências, sonhos realizados e não realizados, o que nos faz enxergá-las não como vítimas da morte, mas como seres humanos em suas complexidades e profundidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo o que foi explicitado na presente pesquisa demandou de nós muitas leituras e muito esforço. Olhar para a literatura infantil brasileira, mais especificamente para obras em um determinado período histórico e sobre um tema de complexidade extrema, como a morte e suas representações sociais, culturais e simbólicas, certamente precisou de muitas mãos que pudessem se apoiar numa jornada em busca dos múltiplos sentidos que os textos encontrados puderam nos dar sobre o nosso objeto de pesquisa.

Foram necessárias leituras, abdições, pesquisa em bancos de teses e dissertações, premiações importantes, paciência e insistência para construir um compilado de obras que tratasse sobre a temática da morte não de maneira superficial, mas profunda e ao mesmo tempo dinâmica e criativa. Como mencionamos ao longo de algumas passagens expressas no capítulo 3, não bastava falar sobre a morte, mas importava mais o “como” essas falas foram construídas dentro de uma literatura que alcança um público vasto, curioso e repleto de perguntas.

O principal objetivo dessa pesquisa era fazer um mapeamento da produção literária infantil brasileira acerca da temática da morte desde os anos 2000 até 2020, a fim de destacar aquelas em que o tema ocupava um lugar de destaque dentro do texto. E assim foi feito. Cada título foi inserido num bloco de categorias dentro do universo do morrer, tais como Morte de parentes; Morte de animal de estimação; Morte e cultura popular; Morte, infância, medo, amizade e outros temas. Esse mapeamento teve o pontapé inicial a partir das premiações, em seguida das obras de referência no âmbito da Literatura Infantil, também em acervos pessoais e pesquisas em sites e através de buscas em bancos de teses e dissertações. Nesse processo compreendermos como se deu a construção das representações da morte na literatura infantil

brasileira em quatro obras extraídas do corpus. Escolhemos esse número por acreditar que seria possível analisá-las e compreendê-las com mais cuidado e atenção, uma vez que para que isso seja possível há uma demanda de tempo, conhecimento e trabalho.

Ao longo da construção de toda a tese foi necessário também que fizéssemos um apanhado histórico-cultural da literatura infantil e da representação da morte nos textos anteriores ao período selecionado para as análises. O que se falava da morte de parentes, amigos, animais de estimação ou da relação entre o falecimento de alguém e a cultura popular ou entre ela e alguns temas mais genéricos, precisava ser entendido dentro de um contexto histórico, afinal a maneira como as pessoas lidam com o fechamento de um ciclo por meio da morte está diretamente associado à forma como elas enxergam o mundo e a própria vida, afinal não há como dissociar morrer de viver.

A presente tese, como pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo, foi organizada em quatro capítulos. O primeiro apresentou a morte sob um viés social, histórico e também filosófico; o segundo trouxe considerações sobre como ela é abordada na literatura infantil brasileira; o terceiro mostrou como se deu o processo de construção do catálogo das obras escolhidas e das categorias de análise; e o quarto trouxe a análise das obras selecionadas.

No que se refere à organização das abordagens por época, após a seleção das obras, foi analisado quais livros, de cada década, apresentaram semelhanças na representação da morte. Com base no maior número de obras, foram consideradas as abordagens que se repetiram com frequência e, a partir dessas, foi possível traçar o perfil de cada década. Os critérios para a seleção das obras de análise foram estabelecidos após a leitura detalhada das obras que já tínhamos e das que foram adquiridas durante a construção do catálogo, sendo escolhidos os livros que atendiam a todos os requisitos mencionados anteriormente. Depois do processo de recolhimento e de muita leitura, selecionamos quatro obras para serem analisadas de forma mais detalhada, partindo de subcategorias que foram divididas em **Materialidade do livro; Elementos paratextuais; Ilustrações; Enlace narrativo** demandou um olhar atento e minucioso sobre os variados elementos que compõem a estrutura de uma obra literária.

Ao longo deste estudo, foi possível observar que os autores de literatura infantil no Brasil têm dedicado atenção especial à abordagem do tema da morte nas obras direcionadas ao público infantil. Não se limitando a simplesmente discutir o assunto, esses escritores buscam contribuir para a formação do imaginário das crianças a respeito desse tema complexo. Uma análise das diversas obras estudadas revelou que há uma tendência marcante de abordar subtemas como a morte de avós, avôs e animais de estimação, como forma de

introduzir o conceito de mortalidade na vida das personagens e, por extensão, na vida das crianças, que frequentemente enfrentam a perda de um animal de estimação ou de um membro da família próximo.

Além disso, chamou a atenção a preocupação dos autores com a estética das obras, evidenciada não apenas pela qualidade das ilustrações, mas também pelo projeto gráfico como um todo. Esse cuidado estético muitas vezes vai além do aspecto visual, influenciando também o conteúdo e a narrativa das histórias. Assim, o livro se torna não apenas um meio de transmitir uma história, mas também um objeto que carrega consigo uma experiência sensorial e estética que complementa e enriquece a narrativa.

Essas características evidenciaram uma preocupação dos autores em oferecer às crianças não apenas uma história marcante, mas também uma experiência enriquecedora, que contribua para o desenvolvimento de seu imaginário e para a reflexão sobre temas importantes, como a morte, de forma sensível e adequada à sua idade e compreensão.

No que diz respeito à análise das narrativas, é possível afirmar que há similaridades na parte estrutural de algumas delas, no que se refere ao tipo de diagramação empregado, principalmente entre os livros *O vovô de Lalá* (Tavares, 2018) e *A colecionadora de cabeças* (2020), ambos com formato quadro, embora que com dimensões diferentes. Quanto às técnicas e estilos das ilustrações que compõem cada um dos, eles se diferem em muitos aspectos, bem como transmitem diferentes sensações durante a leitura, principalmente por causa das cores utilizadas, das expressões das personagens e da forma como complementam o texto. De modo geral, vamos destacar alguns pontos importantes sobre o texto verbo e o visual (já que os demais aspectos foram detalhados anteriormente):

Em *O vovô de Lalá* (Tavares, 2018) percebemos que as ilustrações trazem a ideia de profundidade, de sentimentalismo por causa dos tons terrosos, do teor da narrativa e da forma como o tempo transcorre em sua construção. A narrativa segue esse tom saudosista porque gira em torno da depressão do avô de Lalá e da sua decisão de suicidar-se porque não mais suportava a dor da ausência causada pela perda de sua esposa. A forma como a morte aparece no texto é delicada, amorosa e traz consigo a importância e o papel da família no processo de lidar com o luto. A garota e o avô estabelecem uma relação de paternidade porque ele assume o lugar de pai da menina, educando-a junto com sua mãe e avó, então quando vem a falecer, sua ausência deixa um grande espaço no coração da garota e isso é visto tanto na maneira que ela lida com a perda, quanto no amor que transmite ao abrir a caixinha com os objetos que ele deixou para ela em cima do armário. A mãe da menina, embora sinta a dor proveniente do luto, tenta ser uma figura de força para a filha, mostrando-a que, apesar de ter escolhido partir

(o que revela o suicídio, mas não informa a maneira como ocorreu), o avô amava profundamente a família e somente escolheu ir embora ou recusava-se a receber os tratamentos para lidar com a depressão porque a ausência em seu peito era maior que a vontade de viver. A narrativa é fluida e capaz de tocar o coração de seus leitores.

Em *O problema do pato* (Rezende, 2008) alguns aspectos importantes precisam ser colocados em pauta. Antes de destacá-los, pensemos nas ilustrações, como fizemos com as obras citadas anteriormente. Com um traço simples e colorido, Veruschka Guerra transporta os leitores para os elementos culturais de alguns locais do mundo, mais especificamente a Amazônia brasileira, o México, Estados Unidos e a Índia. As personagens, que conhecem parte da cultura desses povos a partir dos rituais de morte, adentram no universo cultural deles a fim de entender como em cada região lidava-se com a partida de alguém e isso certamente pode ser visto não apenas através do texto verbal, mas também do visual, uma vez que é nas cores, nos símbolos, nas marcas de cada nação que conseguimos perceber essas informações. No que tange ao texto escrito, à medida que a leitura estava sendo feita, pudemos perceber que apesar do fato de a narrativa trazer pontos importantes que revelam esses traços culturais, alguns dos diálogos vivenciados pelos irmãos e pelas pessoas que eles conheciam ao longo do caminho traziam um tom didático e pedagógico acerca da morte, tornando-a, em certa medida, utilitarista. Ainda assim, mesmo com a presença dessas marcas em alguns momentos específicos do texto que foram melhor explicitados na análise do livro, acreditamos que a obra consegue unir literatura, história e cultura de uma forma “acessível” às crianças que, por ventura, venham a lê-la, mostrando como crianças e adultos de países diversos se comportam diante da tão temida morte.

Sobre a obra *Um dente de leite, um saco de ossinhos* (Mello, 2004), conseguimos perceber que as ilustrações nos remetem a elementos “de época”, se pudéssemos definir em uma expressão popular, certamente a obra tem “cara e cheiro de vó” e isso é visto nos traços curvilíneos dos rostos, dos utensílios usados no chá da tarde, nas expressões faciais tanto das tias de Anita como nas comadres delas. O ponto central da obra é o fato de que a morte assume o lugar de personagem. Das quatro narrativas analisadas, isso acontece em duas delas, personificando a figura em forma de mulher misteriosa e discreta. A relação estabelecida entre a Morte e Anita passa por uma série de mudanças, vai de temor à amizade. A menina, que vivia pensando, falando, temendo, sonhando com a mulher, passa a enxergá-la de forma diferente e talvez isso possa nos dizer um pouco sobre a própria maneira que o homem lidava com a morte nos séculos atrás e como lida hoje. Conforme foi visto no tópico “Entendendo o luto e a dramaticidade da morte ao longo do tempo: aspectos históricos e suas influências na

contemporaneidade”, a morte nem sempre foi temida. Ela passou por estágios de aceitação, compreensão como etapa natural da vida e, por fim, temor, que se perdura até os presentes dias. Anita faz o caminho inverso nessa jornada; começa temendo, termina compreendendo. A morte torna-se uma companheira para garota, embora mantenha certa distância entre ela para que sua verdadeira identidade não seja revelada, afinal era necessário manter o mistério e uma relação de “respeito” entre elas, pois a Morte ainda era a figura mais rejeitada pelos homens, embora se permitisse tomar um chá da tarde com a mais nova amiga. De modo geral, podemos afirmar que o livro trata do tema de modo criativo e cativante, mostrando que uma garota comum do interior e uma nova e estranha amiga poderiam estabelecer uma relação de afeto e apreço que foi capaz de transformar a percepção que a menina tinha sobre si mesma, sobre a própria morte e sobre o mundo ao seu redor.

Na última obra, *A colecionadora de cabeças* (2020), as imagens assumem um caráter mais dinâmico e moderno, bem como o projeto gráfico como um todo. Técnicas de colagem que se associam ao movimento da Pop Art acabam trazendo ao texto a sensação de algo inovador, fluido e ao mesmo tempo curioso. Sem dúvidas, das quatro obras analisadas, ela se destaca tanto pela criatividade na construção narrativa quanto pela dinamicidade do projeto e do designer. Na história, conforme vimos no decorrer da análise, a morte é uma colecionadora de cabeças, mas o leitor só descobre que se trata dela no final do texto e isso é um ponto importante na narrativa, porque gera o questionamento de quem poderia ter uma coleção tão curiosa e a morte como resposta é uma surpresa que, no fim das contas, faz muito sentido, afinal somente ela poderia, sem ser julgada, ter uma coleção que reunisse cabeças de pessoas. Cada personagem que foi apresentado trouxe consigo um mundo de ideias e informações, todas elas com suas particularidades, sonhos não vividos, segredos não revelados, medos e amores. De maneira colorida e atraente, Ana Matsusaki transporta os leitores para uma espécie de laboratório onde Rosália expõe seus troféus e prepara-se para os próximos a serem recebidos, uma vez que seu trabalho jamais acaba. Ao final da obra somos apresentados a tão esperada personagem e conhecemos um pouco do significado do seu nome e é nessa parte que podemos inferir tratar-se da morte.

Em todas as obras ficou evidente a complexidade e a riqueza de elementos que compuseram a construção do enredo, do projeto gráfico, da materialidade e do enlace narrativo. Ao nos debruçarmos sobre as narrativas, analisamos as personagens, os espaços e ambientes onde as tramas se desenvolviam, bem como os aspectos estruturais e do design que são essenciais para a construção de um livro infantil. Pudemos perceber como cada detalhe contribui para a criação de significados e para a imersão do leitor na trama.

Nesse sentido, a leitura das obras selecionadas para a análise revelou a importância de se considerar não apenas o narrador, as personagens, o espaço e o ambiente como elementos interligados que contribuem para a construção do significado do texto, mas também o papel crucial que as ilustrações estabelecem com cada uma dessas categorias e que o projeto gráfico desempenha no todo. Para o que nos propusemos a fazer aqui, passar despercebido pela materialidade da obra, pelos elementos paratextuais, pela construção das ilustrações seria um grande erro, afinal tudo que está para além da narrativa exposta no miolo também comunica e comunica muito mais do que podemos supor ao fazermos uma leitura superficial.

Assim, ao analisarmos esses diferentes aspectos das obras, pudemos não apenas compreender melhor a temática abordadas mas também apreciar a maneira como os autores construíram o universo ficcional de cada narrativa e os artifícios que eles usaram, junto com os ilustradores, para transmitir aos pequenos leitores algumas informações sobre a morte que podem não apenas povoar o imaginário, mas despertar o senso crítico, além de criar pontos de intersecção entre as realidades expostas nos textos e as suas próprias histórias de vida. É através desses elementos que a literatura se torna uma poderosa ferramenta de reflexão e de ampliação de nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução: D. Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2016.

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Prêmios Literários da ABL. Academia**. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academia/premios>. Acesso em: 05 jun. 2022.

AGUIAR, Vera Teixeira de. A morte na literatura: da tradição ao mundo infantil. In: AGUIAR, Vera Teixeira; CECCANTINI, L.J; MARTHA, A.A.P. (Orgs.) **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica. ANEP, 2010.

ALMA DE ANDERSEN: **Lygia Bojunga em concerto**. Rio de Janeiro : Saberes em Diálogo, 2021.

ARIÉS, Philippe. **Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média**. Tradução de Priscila Viana Siqueira. 2a ed. Lisboa: Teorema, 2012.

ARROYO, Leonardo. **Literatura Infantil Brasileira**. – 3. Ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Hans Christian Andersen**. Tradução de Silva Duarte. – São Paulo : Paulinas, 2011.

AZEVEDO, Ricardo. Sobre livros didáticos e livros de ficção e poesia. **Ricardo Azevedo**, 2006. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Sobre-livros-didaticos-e-de-ficcao.pdf> . Acesso em: 15 jun. 2022.

AZEVEDO, Ricardo. Conto popular, literatura e formação de leitores. **Ricardo Azevedo**, 2007. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Contos-populares.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2021.

AZEVEDO, Ricardo. Contos de enganar a morte. **Ricardo Azevedo**, 2003. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/livro/contos-de-enganar-a-morte/> . Acesso em: 05 mai. 2021.

AZEVEDO, Ricardo. **Contos de Enganar a Morte**. São Paulo: Ática, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. Ponto de vista: livros didáticos e livros de literatura: chega de confusão! **Presença Pedagógica**. V. 5, n. 25, p. 87-88 jan./ fev. 1999.

BARBOSA, Jaine de Sousa. **Sobre a morte e o morrer em contos de Perrault, Irmãos Grimm e Andersen**: um estudo de versões clássicas da literatura infantil. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de João Pessoa, João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20019>. Acesso em: 03 mar. 2022.

BARROS E AZEVEDO Literatura para crianças e jovens. Temas contemporâneos A criança diante da morte: desafios. **Aberto**, Brasília, v. 32, n. 105, p. 77-92, maio/ago. 2019. Disponível em: <http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/4210/3662>. Acesso em: 15 jun. 2022.

BELINKY, Tatiana. **O segredo é não ter medo**. São Paulo : Editora 34, 2008.

BESSA, Halley A. A morte e o morrer. In: D´ASSMPÇÃO, E. (org). **A morte e o suicídio**: uma abordagem multidisciplinar. Petrópolis: Vozes, 1984

BILAC, Olavo. **Poesias Infantis**. RJ: Francisco Alves. 1929.

BRENNAN, Ilan. **Silêncio**: doze histórias universais sobre a morte. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BRENNAN, Ilan. **A condenação de Emília**: O politicamente correto na literatura infantil. Belo Horizonte : Aletria, 2018.

CALLIA, Marcos H. P. Introdução. In: OLIVEIRA, Marcos Fleury de; CALLIA, Marcos H. P. (orgs). **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo: Paulus, 2005.

CALLIGARIS, Contardo. Proposta para a criação da Anlivimp. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 2004, p. 12. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908200418.htm>. Acesso em: 22 abr. 2022

CALVINO, Ítalo. **Sobre o Conto de Fadas**. Lisboa: Teorema, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1999.

CASSELATO, Gabriela (et. al) Morte: para que pensar nisso? In: BRENMAN, Ilan. **Silêncio**: doze histórias universais sobre a morte. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CHIAVENATO, Júlio José. **A morte uma abordagem sociocultural**. São Paulo : Moderna, 1998.

COELHO, Luiz Antônio L. Liberta pelo imaginário. In: YUNES, Eliana, CAMELO, Francisco (orgs.) **Alma de Andersen**. Rio de Janeiro : Saberes em diálogo, 2021.

COELHO, N. N. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo : Editora Ática, 2000.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**: Símbolos - Mitos – Arquétipos. São Paulo : Editora Ática, 2012.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Quíron, 1985.

COELHO, N. N. **A Literatura Infantil**. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira**. 5. ed. rev. atual. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Tradução de Laura Sandroni.– 1 ed.– São Paulo: Global, 2017.

CORRÊA, Viriato. **Cazuza**. 37ª. Edição - São Paulo: ibep jovem, 1992.

CORREIA, Graça Maria do Rosário Ribeiro. **A Morte na Literatura Infanto-Juvenil**: da análise de obras literárias ao incentivo da Leitura desta problemática na “Hora do Conto”.2013. Dissertação (Mestrado). Universidade Portucalense, Porto, 2013. Disponível em <http://repositorio.uportu.pt/xmlui/handle/11328/787>. Acesso em: 04 abr. 2020.

CORSO, Mário. CORSO, Diana Lichtenstein. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CUNHA, Eliete Aparecida de Paula. **Ruptura e renovação no conto de fadas brasileiro**: Emília, Clara Luz e leitor em parceria lúdica. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/6562/1/elietaaparecidadePaulacunha.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2022.

DARNTON, R. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EIRAS, Pedro. **Para que servem as histórias que metem medo?** Revista Literaturas orais e marginais. V. 3. Porto, 2010. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12526.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2022.

ELIAS, N. **A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer**. Trad. P. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

EMEDIATO, Luiz Fernando. **Eu vi mamãe nascer**. São Paulo : Geração Editorial, 1977.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de. (Org.) **O que é qualidade em ilustração no livro infantil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo : DCL, 2008.

FRANCO JUNIOR, H. **A Idade Média**: o nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a Guerra e a Morte**. Tradução de Artur Morão. Textos Clássicos de Filosofia. LusoSofia: Press, Covilhã, 2009. Disponível em <<https://www.passeidireto.com/arquivo/5632307/escritos-sobre-a-guerra-e-a-morte-sigmund-freud>> Acesso em 16 mar. 2021.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.

FRIZERO, Robertson. **Por que o Elvis não latiu?** Porto Alegre : 8INVERSO, 2010.

GANCHO, Cândida Vilares. Como **analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991. Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/marcelmatias/Disciplinas/fundamentos-da-literatura-1/fundamentos-da-literatura-2018.1/como-analisar-narrativas/view>. Acesso em: 27 fev. 2024.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOUVÊA, Teresa Vera de Sousa. Quando a morte chega em casa: o luto e a saudade. In: FUKUMITSU, Karina Okajima. **Vida, morte e luto**: atualidades brasileiras. São Paulo : Summus, 2018.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**: (1812-1815). Tradução de Christine Röhrig. 1ª Edição. São Paulo : Cosac Naify, 2012.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo Ateliê Editorial, 2003.

HISATUGO, Carla Luciano Codani. **Conversando sobre a morte:** para colorir e aprender. São Paulo : Casa do psicólogo, 2000.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil.** Tradução: Cid Knipel. Ed. Ver. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IILER. **Instituto Interdisciplinar de Leitura da PUC-Rio. Iiler. Disponível em: <https://iiler.puc-rio.br/portal/index.php/iiler/>. Acesso em: 22 jun. 2022.**

IMBASSAHY, Carlos. **O que é a morte.** Distrito Federal: EDICEL, 1998.

JABUTI. História. **Prêmio Jabuti,** 2016. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/historia/>. Acesso em 15 jun. 2022.

KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer.** Tradução Luiz Antônio Oliveira de Araújo. – I ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.

KOVÁCS, M. J. **Educação para a Morte.** Temas e Reflexões. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

KOVÁCS, Maria Julia. Desenvolvimento da Tanatologia: estudos sobre a morte e o morrer. **Paidéia,** Ribeirão Preto, Ano. 18 V. 41. Dez 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/jQrBZXqtr35w7Y8pqCFcTJH/?lang=pt>. Acesso em: 15 abr. 2022.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano.** -São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LACERDA, Nilma. **Um dente de leite, um saco de ossinhos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

LAGO, Angela. **De morte!:** um conto meio pagão do folclore cristão. Rio de Janeiro: Travessa, 2005.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira:** história & histórias. 4. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LINDEN, Sophie Van Der. Para ler o livro ilustrado. Trad. Dorothée Bruchard, São Paulo: Cosac Naify, 2018.

LOBATO, Monteiro. A Chave do Tamanho. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LOBATO, Monteiro. **Memórias de Emília.** São Paulo: Editora Globo, 2009.

LOPES, Thais de Carvalho Rodrigues. **Era uma vez o fim:** representações da morte na literatura infantil. Monografia (Graduação em Letras), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação Produção Editorial, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/534/3/TCRLopes.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2022.

LOTTERMANN, Clarice. **Representações da morte na literatura infantil e juvenil brasileira.** Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/4024>>. Acesso em 20 mar 2022.

LOYOLA, Santo Inácio. **Exercícios Espirituais**. Trad. Vital Cordeiro Dias Pereira, S.J. Lisboa: Livraria A. I. Braga, 3º ed., 1999.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo:

Companhia das Letras, 2001

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MATSUSAKI, Ana. **A colecionadora de cabeças**. São Paulo : Editora do Brasil, 2020.

MENEZES, Raquel Aisengart. A morte como objeto de investigação. In: RODRIGUES, Claudia; LOPES, Fábio (orgs). **Os sentidos da Morte e do Morrer na Ibérico América**. Rio de Janeiro : EduERJ, 2014.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de. (Org.) **O que é qualidade em ilustração no livro infantil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo : DCL, 2008.

MORAES, Odilon. **Pedro e Lua**. São Paulo : Jujuba Editora, 2004.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/22386597/edgar-morin-o-homem-e-a-morte>. Acesso em: 22 fev. 2022.

MUNHOZ, Estella Maria Bortoncello. **Enlace entre imagem e palavra**: o livro ilustrado criado por mulheres, 2022. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2022.

MOTT, Odette de Barros. **Justino, o retirante**. São Paulo, Brasiliense, 1970. P. 39.

NEUFELD, Carmem Beatriz. REIS, Aline Henriques. **Vovô não vai voltar?** Trabalhando o luto com crianças. Novo Hamburgo, Sinopsys Editora, 2015.

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify , 2011.

NUCCI, Nely Aparecida Guernelli. Educar para a morte: cuidar da vida. In: FUKUMITSU, Karina Okajima. **Vida, morte e luto**: atualidades brasileiras. São Paulo : Summus, 2018.

NUNES, Lygia Bojunga. **Corda Bamba**. 20. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

OLIVEIRA, Ieda de. (Org.) **O que é qualidade em ilustração no livro infantil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo : DCL, 2008.

OLIVEIRA, M. E. N. de. A contribuição dos contos de fadas na formação humana. **Educação Pedagógica**, Ano 4. n. 12, v. 2: 17- 21, out-dez/2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/16047469-A-contribuicao-dos-contos-de-fadas-na-formacao-humana.html>. Acesso em: 16 mai. 2022.

PAIVA, Lucélia Elizabeth. **A arte de falar da morte para crianças:** a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores — Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2011.

PAIVA, Lucélia Elizabeth. **A arte de falar da morte:** a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://repositorio.usp.br/single.php?_id=001710155. Acesso em: 21 jul. 2022.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe Gansa.** Tradução de Leonardo Fróes. 1ª Edição. São Paulo : Cosac Naify, 2015.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil.** São Paulo: Ícone, 1986.

PIROLI, Wander. **O menino e o pinto do menino.** São Paulo: Sesi SP, 2017.

PONDÉ, Glória. **A arte de fazer artes:** como escrever histórias para crianças e adolescentes. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

PRADO, Adélia. **Quando eu era pequena.** Rio de Janeiro Galerinha Record, 2006.

RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis:** caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RAMPAZO, Alexandre. **Um belo lugar.** São Paulo : VR Editora, 2019.

REIS, João José. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX, São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

REZENDE, Maria Valéria. **O problema do pato.** São Paulo : Editora Planeta do Brasil, 2007.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre o texto e a imagem. In: OLIVEIRA, Ieda (Org.). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

ROCHA, ELIANDRO. **Roupa de brincar.** São Paulo : Pulo do gato, 2016.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SANDRONI, Laura. **A Criança e o Livro.** 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

SANDRONI, Laura. A década de 1970 e a renovação da literatura infantil e juvenil. In: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. **Nos caminhos da literatura.** São Paulo: Peirópolis, 2008.

SANTANA, Regina Oliveira. **E eles viveram felizes até seu fim:** narrativas contemporâneas sobre a morte e o morrer na literatura infantil brasileira. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=8241. Acesso em: 20 ago. 2021.

SCHMTTI, Juliana. **Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestimentas**. São Paulo : Alameda. 1ªed. 2010.

SCHWARCZ, Joseph. **Ways of the Illustrator:** visual communication in children's literature. Chicago: American Library Association, 1982.

SENA, André de. **Literatura Fantástica e Orientalismo**. Recife : Editora Universitária da UFPE, 2013. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/download/481/473/1424?inline=>. Acesso em: 01 jul. 2022.

SERRA, Elzabeth D'Angelo (org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens:** algumas leituras. Campinas SP : Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998. Coleção Leituras no Brasil.

SOSA, Jesualdo. **A Literatura Infantil**. São Paulo: Cultrix, 1978.

SSÓ, Ernani. **As lendas urbanas da morte**.1. Ed. Rio de Janeiro : Objetiva, 2015.

SSÓ, Ernani. **Contos de Morte Morrida**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2007.

TATAR, M. **Contos de Fadas:** edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TAVARES, Aglália. **O vovô de Lalá**. Curitiba : Ed; InVerso, 2018.

THOMAS, J. Death, identity and the body in Neolithic Britain. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 6, p. 653-68, 1999.

TRAÇA, Maria Emília. **O Fio da Memória** – do conto popular ao conto para crianças. 2ed. Porto: Porto Editora, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, Regina. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil: Autoritarismo e Emancipação**. – São Paulo : Ática, 1982.

ZILBERMAN, Regina. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil: Autoritarismo e Emancipação**. – São Paulo : Ática, 2005.

ZIRALDO. **Menina Nina:** duas razões para não chorar. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2012.