

ROMANCE, REALIDADE SOCIAL E RELAÇÕES DE PODER: AS ARTIMANHAS DO NARRADOR EM *CORDA BAMBA*, DE LÍGIA BOJUNGA NUNES



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v7i2.1500>

Solange Campos

Mestre em Educação, Administração e Comunicação pela Universidade São Marcos
literatorio@gmail.com



Recebido em: 05/04/2015 – Aceito em 27/05/2015

Resumo: Depois de localizar *Corda Bamba*, da escritora gaúcha Lygia Bojunga Nunes, nas narrativas contemporâneas que entrecruzam ficção e realidade social, este estudo busca discutir a existência de uma literatura infantil e juvenil e a produção literária que envolve essas faixas etárias. A partir da valorização do receptor e do livro, enquanto objeto de análise, este trabalho também dá guarida ao discurso do narrador, às relações de poder e à ironia, considerando a tessitura textual como um de seus mais relevantes repositórios.

Palavras-chave: literatura, realidade social, *Corda Bamba*.

Abstract : After locating *Tightrope*, the gaúcho writer Lygia Bojunga Nunes, in contemporary narratives intersect fiction and social reality, this study discusses the existence of children's literature and literary production concerning these age groups. From the receiver's value and the book as object of analysis, this paper also gives shelter to the narrator's discourse, power relations and irony, considering the textual fabric as one of its most important repositories.

1 - DA LITERATURA: A ADULTA E A OUTRA

Incontáveis continentes da mente nascem entre as capas de livros todos os anos. Carregamos dentro de nós as maravilhas que buscamos fora de nós. Alberto Manguel.

A literatura é o mundo em movimento, é um convite ao outro, para refletir junto, é olhar outra vez, é revelação. A palavra poética também é dinâmica. Conforme seu posicionamento dentro do texto, ela se contamina com a anterior e a posterior. E contaminação aqui tem um sentido positivo, é uma troca, é a palavra se deixando invadir pela outra, uma dependendo da outra, uma sustentando a outra. Para ler o texto literário, o jovem leitor precisa fazer desaparecer as barreiras entre a realidade, o imaginário e a linguagem. A essência do que se chama de “ficção” consiste em compreender que nela existe um clima, um momento, quando realidade e fantasia se interpenetram a tal ponto de seus limites se tornarem tênues.

Nesse sentido, torna-se importante pensar na relação do leitor com a linguagem literária. Se diante do texto cada leitor reage de acordo com sua experiência de leitura, existe uma literatura para crianças e jovens, distinta da literatura para adultos?

Essa discussão é muito mais ampla do que parece. No seu âmbito, por exemplo, situa-se a crítica à chamada literatura feminina, nas suas diversas formas, que tinha a ver, necessariamente, com papéis femininos, frutos de uma ideologia que considerava a mulher como alguém de uma “dada natureza”, isto é, uma espécie de homem incompleto, incapaz de compreender o suficiente “assuntos de homem”. Da mesma forma, a uma literatura negra, embora produto de movimentos politicamente corretos, ligados ao poder negro. Então, a literatura infantil e juvenil, nesse particular, pode conter a armadilha de considerar crianças e adolescentes como seres incompletos, acenando com enredos onde, por vezes, estão presentes personagens infantilizados.

Ainda existe por parte de escritores e, especialmente de professores e educadores, um questionamento sobre a existência de uma *Literatura Infantil e Juvenil*. À luz das ideias de Hunt (2010),

No caso da literatura infantil, é verdade que, por restrições históricas – sociais, educacionais e morais, manifestações da síndrome de “proteção e controle” –, foi apenas no século XX que os talentos mais notáveis se dedicaram à literatura infantil. Mas, examinando livros do passado (no passado inacessível), precisamos assumir uma nova perspectiva: a de que estamos de fato envolvidos em um estudo acadêmico.¹

No Brasil, partir dos anos 70 e 80 é que se passou a dar mais relevância à produção literária voltada para a criança e o jovem, quando se vive o *boom* da literatura infantil, com uma promoção sem precedentes de livros. Tal público passa a ser visto como consumidor em potencial, o que impulsionou as publicações de obras para essas faixas etárias. Todavia, ainda há muito que investigar no universo das histórias infantis.

O que é literatura infantil ou juvenil, de certa forma, quase todo mundo sabe. Todos já foram crianças ou têm algo a ver com criança – seja o vizinho, o aluno, o filho, o sobrinho – e, com certeza, em algum momento de sua vida as pessoas ouviram histórias, folhearam ou leram livros, razão pela qual conheceram Bambi, Peter Pan, Soldadinho de Chumbo, Pinóquio, personagens de textos clássicos que integram o imaginário de um imenso número de leitores. Porém, uma das principais questões relativas ao gênero diz respeito à pergunta: Existe uma *Literatura Infantil* ou existe *Literatura*, independentemente de qualquer classificação? Fato é que esse tipo especial de literatura ainda pode ser considerado uma espécie de “patinho feio”, se se pensar que, “desde os primórdios, [ela] surge como uma forma literária menor, atrelada à função utilitário-pedagógica que a faz ser mais pedagógica do que literatura.”²

Discute-se a existência dessa *Literatura Infantil e Juvenil*, diferente da outra, com maiúscula e sem adjetivo, pois “estamos lidando com textos destinados a um público não adulto”³. O substantivo e seus atributos parecem indicar, a priori, que importa simplesmente a condição de destinar-se a crianças e jovens, ficando em segundo plano o fato de ser literatura. Por isso, muito se tem criticado a inadequação ao novo por parte de autores de textos infantis e juvenis, uma vez que alguns recheiam suas histórias de infantilismo,⁴ modismos maniqueístas, preconceitos, machismo e exemplaridade, resquícios do conservadorismo, que representa o lastro tradicional de grande parte dessa produção. Em determinadas produções parece não haver maior interesse pela literatura como fenômeno literário, mas somente para o seu aspecto de veículo de ideias ou padrões de comportamento.

Outros equívocos são cometidos por alguns escritores – adultos escrevendo para crianças – que tendem a minimizar o nível de exigência em relação à obra, como se o fato de escreverem para esse público pudesse justificar a pobreza em expressão, em experiências criadoras, o tom moralizante, o reducionismo de imagens, o simplismo, a facilitação artística. Na contramão desse posicionamento, advertem Palo e Oliveira (2006):

O pensamento infantil está apto para responder à motivação do signo artístico, e uma literatura que se esteie sobre esse modo de ver a criança torna-a indivíduo com desejos e pensamentos próprios, agente de seu próprio aprendizado. A criança, sob esse ponto de vista, não é nem um ser dependente, nem um “adulto em miniatura”, mas é o que é, na especificidade de sua linguagem que privilegia o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana.”⁵

Portanto, não faz mais sentido que a literatura feita do adulto para o adulto possa merecer maior cuidado e esmero por parte de outros autores, porque se destina a um público, a princípio, crítico e exigente.

¹ HUNT, 2010, p. 97.

² PALO, OLIVEIRA, 2006, p.9.

³ HUNT, 2010, p. 78.

⁴ O termo infantilismo está empregado na acepção de inviabilizar a criação de cidadãos capazes de interferir na organização de uma sociedade mais consciente e democrática.

⁵ PALO e OLIVEIRA, 2006, p. 8

Por outro lado, o mercado de livros infantis e juvenis no Brasil, hoje, mantém-se com toda a força e apresenta um quadro de larga produção de textos pela indústria editorial, exigindo do leitor-consumidor um olhar acurado sobre a qualidade estético-literária das obras. Ao lado de escritores apenas preocupados com a mera comercialização de seus produtos, há os que oferecem produções de boa qualidade para todas as idades.

A atualidade tem contemplado os leitores com a produção literária de autores significativos, entre os quais Lygia Bojunga Nunes⁶. Por meio das suas personagens e da urdidura de seus textos, essa escritora gaucha apresenta uma literatura libertária, demolidora de tabus e preconceitos. O mundo ficcional de Lygia reflete a infância, mas atinge temas adultos. Muitos se identificam com suas narrativas, por encontrarem nelas, de forma especular, as suas experiências. A autora propaga como valores o diálogo, a inventividade, o companheirismo. Sem ratificar afirmações absolutas, “incentiva a reflexão crítica que examina novas ordenações e mudanças de funcionamento na estrutura social. A fantasia desmitifica o real, propondo novas ordens”⁷.

Após essa breve discussão acerca do significado do substantivo *literatura* e do adjetivo *infantil* nas inter-relações nome/atributo e os equívocos a que incorrem escritores e professores quando lidam com essa especificidade de texto e a reflexão acerca da existência de uma literatura destinada a crianças e jovens, este estudo busca analisar o discurso⁸ do narrador de *Corda Bamba*, fundamentalmente nos seus aspectos irônicos e críticos. Como suporte teórico, serve-se das contribuições de Dominique Maingueneau (1997). Sem a preocupação de estabelecer um denominador comum às várias definições do termo *discurso*, bastante polissêmico, segundo Maingueneau, e muito usado em textos sobre a linguagem, este trabalho evidencia que o discurso representa o que a sociedade pensa e diz de si, e que o texto literário constitui um de seus mais relevantes repositórios. Vale lembrar que o discurso irônico serve-se da linguagem para estabelecer a comunicação com o outro, sujeito ativo, participe da construção do texto, e não apenas objeto de recepção. Mostrar não somente o que o texto diz, mas o modo como o texto diz o que diz.

À luz das concepções de Bourdieu (1992) sobre as estruturas sociais, as relações de poder e a repressão, este trabalho aborda o trânsito das personagens num determinado espaço social e as consequências desse estar no mundo.

2 - BARRO MOLDADO, FIO TECIDO, TRAÇO DESENHADO, PALAVRA BORDADA

O eu que escreve sabe que não é exatamente aquele eu que aparece como sujeito gramatical do texto; em outros termos: o eu-autor sabe que o eu-narrador é apenas uma variante possível, uma sua possível máscara. Alfredo Bosi

O objeto de análise deste estudo, o livro *Corda Bamba*⁹, de Lygia Bojunga Nunes, publicado em 1979 e considerado altamente recomendável para o jovem pela FNLIJ¹⁰, chama a atenção desde a primeira leitura. Por entre aquelas páginas, à deriva do texto impresso, evidencia-se o trabalho artesanal de catar, separar e escolher a palavra¹¹, sem pedantismos literários, e seu desejo de atar as pontas da vida e da ficção, construindo personagens que o tempo todo transitam nesses dois territórios.

⁶Por sua produção literária, na qual sobressaíram *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980) e *A bolsa amarela* (1981), em 1982 foi-lhe concedido pela International Board on Books for Young People, filiada à UNESCO, o Prêmio Hans Christian Andersen, o mais importante prêmio literário infantil, uma espécie de Nobel da literatura infantil.

⁷CADEMARTORI, 1987, p.65.

⁸O termo, apesar da sua polissemia, é aqui empregado na acepção que lhe dá Foucault, em *Arqueologia do Saber*, e define o que pode e deve ser dito, cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Pontes Editora, 1997, p. 22.

⁹NUNES, Lygia Bojunga. *Corda Bamba*. São Paulo: Agir, 1987. A partir de agora, indico no corpo de cada patê de texto transcrito, entre parênteses, os números das páginas citadas, referentes a esta edição.

¹⁰Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, com sede no Rio de Janeiro.

¹¹“Barro moldado, fio tecido, traço desenhado, palavra bordada”, assim é o texto de Lygia Bojunga. É dessa maneira que Ninfa Parreiras (1999) define o trabalho artesanal da escritora

Repressão e libertação circundam a protagonista Maria, uma menina de dez anos, no seu cotidiano. Nessa obra, estão na berlinda as relações de poder. Os personagens falam por si e buscam respostas para suas indagações. Inscrevem-se sob o signo da mutabilidade e da inquietude, recriam sonhos e vivências. Tal como a protagonista, a escrita de Lygia é malabarista em trânsito, edificando as páginas de sua escritura num constante trabalho de (des)equilíbrio, semelhante ao caminhar pela corda bamba; e o texto, o cenário que a representa em espetáculo, a pressupor uma cumplicidade que o espaço teatral requer. Ali, o espectador/leitor é cúmplice, coprodutor, e como tal redimensiona seu papel, convocado que é, constantemente, a participar.

Nesse texto/palco também se instala a ironia. É ela um dos pontos-chave para o estudo do qual resulta imprescindível o enfoque discursivo. É por meio dela que se desnuda o processo de geração de sentidos do texto, indicando que este se consuma como exercício de linguagem, por meio da qual se realiza o jogo com os signos linguísticos. Ainda que sinteticamente, importa pensar nos procedimentos irônicos utilizados pelo narrador como um processo discursivo que pode ser observado em diferentes manifestações de linguagem.

Texto e discurso implicam produção e recepção, ou seja, autor e leitor envolvidos em interação. Enquanto interlocutor, destinatário, ouvinte, receptor, enunciatário, cabe ao leitor participar das estratégias irônicas elaboradas pelo produtor. Em outras palavras, vale dizer que a ironia em si não existirá se não for perpetrada pelo leitor. Como recurso retórico, a ironia nos ajuda a entender melhor como se travam as relações de poder nessa obra.

Ao contrário das histórias pedagógicas, cheias de lições e exemplaridade e que se confundem com as ideologias da família e da escola tradicionais, preservando o antigo como se fosse o sagrado, Lygia Bojunga atualiza em *Corda Bamba* as discussões em torno da experiência infantil, sem distinção de classes sociais, cujo foco passa pela perspectiva do jovem leitor. Essa escritura entretece a trama do livro, valorizando a voz de Maria. A palavra de ordem na viva experiência da garota é “inventar”. Por meio de sua inventividade, ela (re)descobre sua história, “criando” uma corda bamba imaginária para desvendá-la, instrumento de seus achamentos.

O livro solicita o olhar crítico sobre o mundo às vezes desarmônico de todas as personagens. Afasta, no entanto, a narrativa da estupefação e do sentimentalismo. Centralizando a trama na relação adulto/criança, permite ao jovem leitor o contato com os mais diversificados problemas individuais e sociais. O texto eclode a partir da adesão ao ponto de vista das personagens, principalmente da voz da criança. Não incorre no dirigismo, na pieguice, na inconsequência ou em qualquer outra cilada nascida da confusão entre infantil e primário.

Com a personagem Maria, fica a certeza do potencial que cada criança traz dentro de si, pois legitima sua capacidade de recompor-se e encontrar caminhos novos e criativos para sua vida, vencendo obstáculos, medos e dramas do passado. O imaginário popular consagra à expressão *viver na corda bamba* a característica daquele que enfrenta desafios diários na luta para sobreviver. Assim caminha a protagonista do livro, em busca de seu próprio equilíbrio. Abre as portas do passado, para tentar desvendá-lo, e se refaz dos traumas marcadores de sua infância.

3 - ENTRETECENDO A HISTÓRIA

Como eu vivo muito encascada (engasgada não: encascada), eu senti, de repente, uma mistura de necessidade e curiosidade de sair da casca. Mas sair por um caminho genuinamente meu, buscando uma outra vivência pra minha vocação básica, que é a de ser uma contadora de histórias.
Lygia Bojunga Nunes

Corda Bamba inscreve-se na produção contemporânea de narrativas para jovens que entrecruzam fantasia e realidade e tornam estreitas e tênues as fronteiras entre uma e outra. É a história de Maria, filha de equilibristas e ela mesma artista circense, sua vida no circo e a apresentação na corda bamba. Mas é também o caminho e a caminhada para dentro de si, território que, sozinha, começa a investigar. Retirada a contragosto da companhia dos amigos, após a morte dos pais no picadeiro durante um dia de espetáculo, vê-se obrigada a morar com a avó, mulher rica, autoritária e repressora. Maria sofre o impacto da perda e passa a viver “encascada”, temporariamente alheia ao que acontece ao seu redor: “E esse tempo todo a Maria ficou assim: calada, só pensando. (...) calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força. (19)

Busca, sozinha, construir o mapa de seu mundo¹², espaço onírico, de janela diferente e portas misteriosas, que ela precisa abrir, viandante numa corda imaginária, para decifrar os códigos de sua vida passada, sombreadas cenas de um tempo que ela necessita reconstituir para se encontrar e continuar vivendo. Maria escolhe o caminho e realiza uma busca voluntária: corre atrás de seu desejo. Decide que a corda vai ser o seu calçadão, a ponte interligando mundos paralelos e (des)conhecidos: a cidade grande e o circo, passado e presente, infância e adolescência, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, Foguinho e Maria Barbuda. Nessa travessia, o inevitável aprendizado da corda bamba: “Foi naquela hora que Maria resolveu que a corda ia ser o calçadão dela: todo o dia de manhã cedo ela ia sair pra passear”. (48)

4 - UM PODER SOCIAL IRONIZADO E O UM PODER LITERÁRIO IRONIZADOR

Eis o momento! Começando nesta porta, um longo e eterno caminho mergulha no passado: atrás de nós está uma eternidade! Não será verdade que todos os que podem andar têm de já ter percorrido este caminho? F. Nietzsche

Corda Bamba tematiza as relações de poder, a instabilidade da vida, as alegrias e vicissitudes de viver por um fio, possibilitando ao leitor observar criticamente o mundo às vezes desarmônico que cerca as personagens. Ao privilegiar a linguagem coloquial, o texto assume a voz da pré-adolescente Maria. Instaura um narrador capcioso, malabarista, hábil no manejo não só do elemento fantasioso, como também da realidade. Deixa à mostra uma visão de mundo que não trai o leitor, pois este se identifica com as situações vividas pela menina e as outras personagens.

No livro, o mundo ficcional se arma a partir da infância, mas atinge temas adultos, e põe na berlinda duas instituições que chamam a si a responsabilidade de ensinar – a escola e a família –, aqui representadas pela professora e a avó. Denuncia-as por desrespeitarem a integridade de Maria, restringindo sua liberdade e criatividade; e, ao mesmo tempo, reabilita o grupo - o circo -, por meio de Márcia e Marcelo, seus pais, Barbuda e Foguinho, como afirmação da identidade e meio de defesa e resistência. Ao abolir o convencional, propõe novos modelos, pois não há papéis prefixados, a troca de experiências é valorizada, o diálogo aberto, a opinião livremente exposta.

Corda Bamba propicia uma leitura do poder sob dois ângulos: o de um poder social ironizado e o de um poder literário ironizador.

4.1 - O primeiro ângulo: o de um poder social ironizado

No primeiro ângulo está o poder centrado no adulto autoritário, representado pela avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, e em grau muito menor, mas não menos corrosivo, pela professora particular, Dona Eunice.

No livro, essa visão adultocêntrica enfoca a avó em estado de solidão, encobre sua insegurança interior e revela seu desejo de dominação do outro - a neta e todos os demais personagens. Em outras palavras, procura destacar duas instituições autoritárias: a família, representada pela avó, e a escola, pela professora. A esse poder exercido por essas instituições, contrapõe-se o poder artístico da romancista que, por meio do discurso do narrador, transforma entidades histórica e ideologicamente constituídas como poderosas em alvo de questionamentos, críticas e denúncias.¹³

¹²Essa é uma questão quase obscura que atravessa a obra de Lygia: a personagem precisa ter ideias próprias para encontrar sua razão de ser e lutar por elas, ou seja, encontrar a sua identidade. A mesma abordagem perpassa outras obras, entre elas *A bolsa Amarela*, *Angélica*, *A casa da madrinha*.

¹³É importante ressaltar que família e escola representavam instituições convocadas a colaborar para a solidificação política e ideológica da burguesia, que postulava o despreparo e a fragilidade da criança. Cada uma, com suas especificidades, responsabilizava-se pela preparação dos pequenos para o enfrentamento do mundo. Ambas se qualificavam como espaços de mediação entre a criança e a sociedade.

A infância em si é um período idealizado pela sociedade como feliz, sem problemas, sem grandes preocupações. No entanto, sabe-se que a criança sofre, em maior ou menor grau, formas de opressão que vão desde a agressão física até a discriminação na vida social. No caso específico do livro, sob os disfarces da proteção da avó e do constrangimento aplicado pela professora particular, família e escola apresentam-se como elementos coercivos. Essa situação outorga a esses adultos o direito de oprimir e reprimir, e essa atitude é naturalmente sentida pela protagonista, de quem o narrador se faz porta-voz.

Em *Corda Bamba*, há dois espaços nos quais se configuram dois tipos de organização social, cuja compreensão é importante para se entender, entre os vários sentidos da obra, a concepção existente sobre o processo de socialização do ser humano: o circo e a casa da avó de Maria.

Na casa, a avó determina autoritariamente os papéis individuais a serem desempenhados por seus habitantes, coibindo qualquer comportamento que contrarie a ordem preestabelecida por ela. O exemplo extremo dessa rígida determinação é Maria, predestinada a ser a neta-bibelô, a boneca, no dizer da avó. No circo, a situação se inverte. Naquele espaço libertário, as relações interpessoais se revitalizam; a menina transita, dialoga com seus amigos, pois os laços de respeito e amizade estão fortalecidos.¹⁴

A leitura de *Corda Bamba* possibilita, assim, uma reflexão sobre como se estabelecem as relações de poder. No cenário das relações sociais inscrevem-se segmentos distintos: os habitantes da grande metrópole - Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, Dona Eunice -, e o povo do circo - o mágico e engolidor de fogo, a mulher barbada, os trapezistas, a equilibrista. No prisma ideológico, ao se atribuir um significado a essas estruturas sociais¹⁵, é possível inferir que os circenses, no contexto da narrativa, são seres em processo de exclusão, pois se inscrevem como inferiores no cenário hierárquico das relações sociais. O discurso que rotula esses sujeitos sociais, pertencentes às camadas populares, revela os enunciados que os apontam, no texto de Lygia Bojunga Nunes, como parte de uma situação preestabelecida: enquanto circenses, situam-se à margem da sociedade, se comparados à posição ocupada por Dona Maria Cecília, a avó.

Nas várias modalidades discursivas, essa inscrição constitui um saber edificado como verdade e traduz-se numa série de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados, estando intimamente ligada a relações de poder¹⁶. Desse modo, ser trapezista, engolidor de fogo, equilibrista não é simplesmente pertencer ao circo, mas é um enunciado que converge para si conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo ações, falas, comportamentos, atitudes preconcebidas. Um bom exemplo no livro é Marcelo, um pintor de parede, mas artista de circo. Tanto ele como os demais personagens são rotulados pela avó como “uns pobretões, têm que trabalhar o dia todo pra poder viver” (72).

A sociedade ocidental tem intensificado a produção de enunciados sobre as classes populares, por meio dos quais se legitimam sistemas e situações exclusivas, como esse tipo de marginalização socioeconômica. Em nosso país, por exemplo, os enunciados verdadeiros, centrados nesses sujeitos sociais, utilizam, por meio de artifícios e procedimentos vários, um discurso do saber que sanciona práticas de repressão e violência. Foucault (1996) enfatiza a ausência de neutralidade dos saberes, salientando que, por meio deles, os poderes se exercem:

¹⁴Nas sociedades primitivas o individual e o coletivo se fundem e se confundem. A existência é igual. A sociedade é o próprio todo e se resolve de maneira uniforme. Quando o homem passou a deter o saber/poder, instaurou-se o desequilíbrio.

¹⁵O termo está citado na acepção que lhe confere Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas*, p.4.

¹⁶FOUCAULT, p. 13.

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral”, de verdade, isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro¹⁷.

A atitude de Dona Maria Cecília revela uma série de preconceitos, advindos do julgamento apressado em relação à aparência, aspecto exterior e situação social de Marcelo, pretendente da filha, sem considerar seus valores pessoais. A questão do des-nível social entre personagens que se amam e os diálogos travados enfatizam esse discurso, que “acolhe” a diferença como impasse nas relações afetivas e sociais, ou quando o dinheiro é a base para se estabelecer qualquer negócio: “Eu dou dinheiro pra ele e ele te esquece. (...) Chama o teu namorado. Não faz mal que ele suje o tapete de tinta: é só ver o cheque que ele vai logo esquecer a paixão por você.” (73). A resposta da filha referenda a situação: “O dinheiro só serve é pra isso, não é? Pra forçar todo mundo a fazer o que a senhora quer. Pra comprar os outros!” (73)

Percebe-se que, de modo sutil, essa situação é criticada, mas também vai sendo combatida pelo avesso. É surpreendente o registro do encontro entre Márcia e Marcelo. Do contraste de suas histórias, surge a complementaridade da diferença:

– Quando eu nasci a minha mãe e o meu pai não tinham dinheiro nem pra comprar um berço.

– Quando eu nasci a minha mãe comprou sete: cada dia da semana eu dormia num. (...)

Marcelo sentou outra vez junto dela. Se olharam. Ela tinha o cabelo bem liso e ele tinha o cabelo ondulado, ele era alto e ela era miudinha, ele era meio alourado e ela era mais pra morena, a mão dela era pequena e a dele grande assim, se olharam bem, quanta coisa parecida! (64, 65)

Em *Corda Bamba*, há personagens vítimas do abuso e desrespeito, simplesmente para satisfazer as necessidades dos outros. No capítulo “Presente de Aniversário”, Maria, ao completar sete anos, ganha um presente inusitado: uma velha, contadora de histórias. A Velha da História vem embrulhada dentro de uma caixa grande, comprada como brinquedo de criança:

- Mas, Vó, gente se compra?

- Quem tem dinheiro feito eu compra tudo.

- Fala baixo, Vó, ela pode ouvir.

- E o que é que tem?

- Vai ver ela não gosta.

- Mas não tem nada que gostar ou não gostar: ela tá aí pra fazer o que você quer.

- Gente custa caro?

- Depende. (...) Essa aí custou baratinho. (97)

Sem agressividade, claramente a narrativa desmascara o artificialismo de certas atitudes do adulto e evidencia a crítica social, questionando valores adulterados, que adquirem status na voz da criança.

¹⁷FOUCAULT, p.12.

¹⁸Bourdieu define habitus como "a aptidão que têm os agentes de se orientarem espontaneamente no espaço social e a reagir de modo mais ou menos adequado aos acontecimentos e situações". In: *Esquisse d'une theorie de la pratique*, 1972, p. 178.

Trigo (1998) afirma que “é por meio de *habitus*¹⁸ (...) que Bourdieu estabelece a mediação entre indivíduo e sociedade”¹⁹ Nesse sentido, a opção de Barbuda e Foguinho por entregar Maria à avó caracteriza um comportamento que sistematiza formas de agir, pensar e perceber compatíveis com as necessidades momentâneas da menina. Caracteriza ainda uma disposição socialmente construída capaz de distinguir o que é melhor para Maria naquelas circunstâncias, que estilo de vida é mais apropriado para sua sobrevivência como sujeito social.

À noção de *habitus* acopla-se a de *ethos*, princípio estabelecido por Bourdieu que, segundo Trigo, “elege as condutas ou a ética”²⁰. É esse princípio que vai nortear o comportamento de Barbuda, quando leva Maria para morar na casa da avó, embora ela quisesse permanecer no circo:

Mas a gente explicou que não podia, falou que ela ainda era muito pequena pra ficar assim trabalhando sozinha, e que a senhora estava esperando por ela. Ela ficou sacudindo a cabeça. Mas aí o Foguinho explicou que a vida era um troço bom a beça, mas muito difícil; explicou que toda a hora a gente tinha que fazer coisa sem vontade; e contou quanta coisa que a gente queria fazer, eu e ele, e que não fazia por causa desse negócio da vida ser difícil. (21)

Bourdieu concebe “campo” como um espaço social, isto é, um sistema de posições diferenciais que confere aos agentes individuais ou coletivos papéis e *status* diversos. No campo da cultura, a professora, Dona Eunice, legitima também seu papel autoritário. Como tal, manifesta sua situação de poder historicamente constituído em relação à criança. Coloca-se como detentora de um saber e, sugestionada, parece associar o insucesso no desempenho escolar de Maria à sua procedência, o circo, espaço social, segundo ela e a própria avó, incapaz de oferecer-lhe acesso a bens culturais, dada a escassez de recursos econômicos daqueles até então responsáveis por sua criação, como o narrador deixa bem claro no capítulo “Aula particular” (50).

Nessa instância, pode-se dizer que o narrador escapa ao panfleto porque não dá recados nem produz mensagens. Narra com seu olhar e encarrega o leitor de formular criticamente o sentido para o narrado. Quando realça, de forma caricatural, a figura de D. Eunice, não se estende em comentários para falar da professora e descaracterizar a sua aula particular. Limita-se a contar. O leitor é que vai “lendo” o modelo ultrapassado de ensino. Lygia confia na capacidade do leitor, aquele a quem o narrador fala, virtualmente.

Em *Corda Bamba*, o narrador busca desconstruir a face e as relações de poder, casando naturalmente a realidade com o imaginário. A avó e a metrópole, o engolidor de fogo, a mulher barbada e o circo interagem com a naturalidade do fictício que aponta o real. Mostra a criança como parte de uma classe social sujeita a caprichos humilhantes de adultos. Expõe a tensão violenta que envolve toda a sociedade, em que as minorias não estão protegidas. Ora o adulto ora a criança protagonizam, como vítimas, situações inesperadas. Fica bem claro que não é róseo, falso, inexistente o caminho de Maria pela corda bamba. As descobertas que sozinha vai concretizando determinam que viver é perigoso e cheio de dificuldades, mas num determinado momento podem ser vencidas.

¹⁹ TRIGO: 1998, p. 47.

²⁰ TRIGO: 1998, p. 48.

²¹ A expressão indica que, além do emissor e do destinatário, também o autor pode participar do texto, manifestando-se como operador que denuncia uma instância de enunciação, representada pela intervenção de um sujeito estranho ao enunciado, mas presente no tecido textual.

O segundo ângulo: o de um poder literário ironizador

Ao leitor experiente fica nítida a ideia de que há em *Corda Bamba* um outro tipo de poder, maior do que o da avó e o da professora. É o poder de um narrador irônico que se posiciona entre a realidade e a ficção, que se isenta e ao mesmo tempo se envolve sutilmente com a matéria narrada. A fala do narrador aponta para outra instância, um outro lugar de onde provêm as vozes que circulam no texto. Nessa plurivocidade, o discurso do narrador só aparece no tecido textual onde ele, como as personagens, é um ser de papel, que tem vida apenas ali, mas denuncia uma instância de enunciação que observa criticamente a luta pelo poder, pela posse do texto. Esse posicionamento, em que se confundem a voz do narrador e do autor implícito (ou implicado)²¹, fica evidente em alguns momentos da narrativa:

- Onde é que você tá amarrando a corda, Maria? Quico perguntou. Mas só perguntou pensado: quando abriu a boca pra falar a voz não saiu. Chamou bem alto “Maria!” Maria!” Mas a voz não saía. Ficou com medo, “Maria! (a voz não saía porque ele estava com medo, ou porque a gente sonhando a voz não sai?)”²² (42)

À luz das ideias de Dor (1989)²³, observa-se que o sujeito do enunciado deseja envolver o leitor na trama de sua história. Por outro lado, o sujeito da enunciação sinaliza para que aquele perceba o jogo do narrador. O leitor é continuamente convidado a intervir, desconstruindo o sentido que o sujeito do enunciado dá à sua fala. Nesse território, instala-se a ironia como processo discursivo e como categoria construtora de texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do leitor para concretizar-se como significação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possibilidade de transformar o livro *Corda Bamba* nesse breve objeto de estudo envolve a necessidade de fazer de Lygia Bojunga Nunes uma autora mais conhecida por apreciadores e estudiosos da literatura, bem como reconhecida pela representatividade de sua escrita e porque traz para as letras uma contribuição relevante, dada a sua larga vivência desde que começou a escrever.

Historicamente, produziram-se discursos vários sobre o significado do texto literário para crianças e jovens, que privilegiavam sua função pedagógica, ou seja, enquanto material de aprendizagem, mecanismo de instrução ou de moralização, sem levar em conta o livro como objeto de deleite e desfrute. Os primórdios da literatura são marcados pela intenção de se formar a criança, de ensinar atitudes e comportamentos e de sedimentar uma ideologia. Durante um bom tempo, os livros infantis serviram a esse propósito e só aos poucos abandonaram o didatismo e o caráter moralizante para conquistar seu *status* como objeto artístico.

A modernidade, no entanto, e salvo as exceções, apresenta o livro de literatura infantil e juvenil como objeto de desejo, para pensá-lo na dimensão de prazer daqueles que tornam possível a existência do texto: o autor, porque o produz; o texto em si, por trazer seus propósitos, mas também acolher as marcas de seu receptor, e o leitor, porque através do exercício interpretativo da leitura constrói sentidos para o que lê.

²²Grifo nosso.

²³DOR, Joël. "Sujeito do inconsciente. Sujeito do enunciado. Sujeito da enunciação". In: Introdução à leitura de Lacan – o inconsciente estruturado como linguagem. Trad. Carlos Eduardo Reis Porto Alegre: Artes Médicas, 1989. p. 116.

Corda Bamba, obra da autora analisada neste estudo, apresenta dimensão lúdica, diverte e instrui ao mesmo tempo, pois dialoga com o universo simbólico do leitor, respondendo, quando possível, às suas demandas. Possibilita, também, uma abordagem crítica da realidade social vivida por Maria, protagonista da trama. Tematiza as relações de poder interferentes e entremetidas nos comportamentos e atitudes dos personagens. Propõe não só a elas como ao próprio leitor indagações sobre a instabilidade da vida, as alegrias e vicissitudes de viver por um fio, advindas do mundo às vezes desarmônico que os cerca.

Propicia uma leitura do poder sob dois ângulos. No primeiro, o de um poder social ironizado, enfocando o adulto em estado de solidão, autoritário, inseguro, desejoso de dominar o outro, por constituir, culturalmente, um saber edificado como verdade. Nesse universo circulam personagens vítimas do abuso e do desrespeito. Sem agressividade e de forma transparente, a narrativa desmascara o artificialismo de certas atitudes do adulto e evidencia a crítica social, questionando seus valores assim adulterados. Por meio de uma linguagem anticonvencional, o narrador descortina, tanto para a menina como para os leitores, as possíveis soluções para seus dilaceramentos. Ao mesmo tempo, possibilita leitura prazerosa e multiplicadora de sentidos. No segundo, o de um poder literário ironizador, na figura do narrador irônico que se isenta e ao mesmo tempo se envolve em relação à matéria narrada.

Ao evidenciar a elaboração da linguagem e valorizar o jogo com os signos linguísticos, dá *status* ao leitor elevando-o à categoria de cúmplice e coautor da história, tornando sua leitura uma referência de prazer e encantamento para o resto de sua vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Génève, 1972.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é Literatura Infantil?*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DOR, Joël. "Sujeito do inconsciente. Sujeito do enunciado. Sujeito da enunciação". In: *Introdução à leitura de Lacan – o inconsciente estruturado como linguagem*. Trad. Carlos Eduardo Reis Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MAIGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Pontes Editora, 1997.

NUNES, Lygia Bojunga Nunes. *Corda Bamba*. São Paulo: Agir, 1987.

PALO, Mª José & OLIVEIRA, Rosa D. *Literatura Infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 2006.

PARREIRAS, Ninfa. Lygia Bojunga. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 6 nov, 1999.

TRIGO, Maria Helena Bueno. "Habitus, campo, estratégia". São Paulo: *Cadernos CERU*, série 2, nº 9, 1998.