

# IMAGENS INSÓLITAS DE UM CRIME EM NÓS TRÊS, DE LYGIA BOJUNGA

## UNUSUAL IMAGES OF A CRIME IN LYGIA BOJUNGA'S NÓS TRÊS

Marisa Martins Gama-Khalil\*  
Universidade Federal de Uberlândia/CNPq

### RESUMO

O ensaio tem como proposta a análise de *Nós três*, narrativa de Lygia Bojunga que tem como conflito central o assassinato de um rapaz e como testemunha desse ato uma criança. Esse texto constrói-se como transgressor, na medida em que obras destinadas ao público infantil e juvenil normalmente desvelam enredamentos lineares e finais felizes. Pela análise mostraremos como a autora, por intermédio de recursos relacionados à narrativa fantástica, consegue conferir poeticidade à representação de um crime, sem, contudo, retirar dessa representação a atmosfera de medo e horror, tão cara a narrativas desse gênero.

### PALAVRAS-CHAVE

Literatura fantástica, crime, espaço liso

Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo à felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem de liberdade.

Adorno<sup>1</sup>

A produção literária dirigida para crianças e jovens é, de modo geral, pautada por uma representação que procura arrefecer os aspectos trágicos e traumáticos da existência humana e social. Essa diretriz de representação, contudo, tem uma data marcada na história da literatura ocidental, uma vez que, antes da reforma social e educacional idealizada e operada pela burguesia, no início da Idade Moderna, o quadro dos paradigmas de produção, circulação e recepção da arte eram outros. Os burgueses sentiram a necessidade de reformar a escola e a sociedade para obter, evidentemente, desse processo, uma mão de obra mais qualificada. Não pretendemos, aqui, rever detalhadamente a revolução burguesa, mas pinçar dela aquilo que nos interessa para o

---

\* [mmgama@gmail.com](mailto:mmgama@gmail.com)

<sup>1</sup> ADORNO. *Notas de literatura I*, p. 63.

tema em pauta, que diz respeito às características estéticas da produção literária dirigidas para crianças. Foi cara ao processo de reformas sociais burguesas a reinvenção da infância. O conceito que temos, hoje, de infância é bem diverso do que se tinha antes da revolução burguesa (século 18). Naquela época, as crianças participavam de todas as cenas da vida em sociedade, assistindo desde o nascimento à morte natural ou por assassinato; convivendo com os adultos nos festejos, nos funerais, nas rodas de narrações de histórias. As histórias contadas eram repletas de cenas de tragicidade e de sexualidade, como podemos constatar, por exemplo, na versão dos camponeses franceses para narrativa de Chapeuzinho Vermelho,<sup>2</sup> versão que serviu de mote para o conto de Charles Perrault, publicado no século 18 na França. Na versão dos camponeses franceses, Chapeuzinho come a carne da avó e bebe seu sangue; depois ela tira a roupa, sensualmente, em um ritmo muito próximo ao do *strip-tease*, e vai para os braços do lobo para ser “comida” por ele, cena que encerra a história em perfeito *bad end*. Perrault “apara” alguns excessos, como o canibalismo e o *strip-tease*, mas mantém a cena em que a menina tira a sua roupa e vai para a cama com o lobo, bem como sustenta o final trágico da versão oral dos camponeses. É na versão dos Irmãos Grimm, posta em circulação no século 18 na Alemanha, que teremos a narrativa mais popularizada da história de Chapeuzinho Vermelho, na qual a menina não come a avó e não tira a roupa para o lobo; ela é comida por ele, mas retirada da barriga do animal pelas mãos de um caçador. A narrativa se encerra com uma tomada de consciência por parte da menina, reconhecendo que não deve “sair da estrada”, que não pode desobedecer ao que é imposto pela família. Todo o sangue e tragicidade foram retirados da história, porque os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm já trabalhavam em alguns projetos fortes da revolução social burguesa: o de reinventar a infância e o de inventar uma literatura<sup>3</sup> voltada exclusivamente para crianças. Antes tratada como um adulto em miniatura,<sup>4</sup> a criança passa a ser vista, pelo projeto burguês, como um ser que deve ter cuidados e tratamentos especiais e, por esse motivo, houve necessidade de reformar a escola e criar uma literatura especialmente dirigida aos “pequenos” leitores. Na criação de uma literatura infantil, os contos populares foram tomados como ponto de partida dialógico e intertextual em virtude do incontestável potencial do maravilhoso que se encontra na base dos seus enredos. Contudo, os contos populares não foram aproveitados integralmente; eles passaram pelo processo da “asepsia” burguesa, que tinha por meta a retirada dos excessos de violência, crimes e dores humanas e sociais para a criação da literatura infantil. Ainda nos dias atuais, de uma maneira geral, os autores que produzem arte literária para crianças e jovens parecem continuar seguindo os princípios da literatura feita pelo projeto burguês, que teve como importantes representantes os Irmãos Grimm, ou seja, ainda hoje percebemos que prevalecem, no mercado editorial da literatura infantil e juvenil, histórias sustentadas por uma visão otimista e ordenada do mundo.

---

<sup>2</sup> Fazemos referência, nesse caso, à versão registrada por DARNTON. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 21-22.

<sup>3</sup> Cf. ZILBERMAN; MAGALHÃES. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, p. 3.

<sup>4</sup> Cf. ARIÈS. *História social da criança e da família*, p. 154-189.

Entretanto e felizmente, alguns autores fogem a essa regra e representam temas interditados por essa literatura que maquia a realidade para os jovens leitores. Podemos citar aqui e ali alguns exemplos; todavia, pelo conjunto da obra e pela regularidade como o tema da morte aparece nesse conjunto, dirigimos nosso enfoque, no presente texto, às narrativas da premiada autora Lygia Bojunga Nunes. Nas narrativas bojunguianas, a morte, a cada enredo, aparece delineada de forma diferente, seja de forma acessória, seja tomando a centralidade no enredamento. Na narrativa de Lygia Bojunga, que elencamos para a presente reflexão, a morte encena-se por intermédio de um assassinato passional.

Não só temas como a morte, mas muitos outros temas interditados são o foco das narrativas de Bojunga, como a prostituição infantil, os abusos sexuais e conflitos familiares e sociais de variadas ordens. Podemos iniciar aqui uma discussão acerca da viabilidade ou não da representação das feridas e traumas sociais, discussão essa que vem desde Platão, que no Livro III de *A República* argumentou que os poetas deveriam ser vigiados para que não introduzissem, na literatura, os vícios, a baixeza, a feiúra. Mas, sabemos que os poetas não admitem amarras, ainda que sua rebeldia os leve à expulsão de alguns espaços. Já Aristóteles advogou a ideia de que é possível representar com beleza – com arte – as coisas feias e alijadas pela sociedade:

Temos o prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres. O aprendizado apraz não só os filósofos, mas também aos demais homens.<sup>5</sup>

A posição de Aristóteles coloca relevo na força que a arte tem de, pela *mimesis*, (re)apresentar os homens e suas ações sobre o mundo, de forma a evocar a problematização dos fatos, tornando-os sempre reinventados, sejam eles lidos ou praticados. A beleza, em arte, como explica muito bem Umberto Eco,<sup>6</sup> não deve remeter ao belo como é entendida no senso comum. As noções de beleza e feiúra desencadeiam significados dependendo das condições históricas, geográficas, culturais e artísticas. Tais noções não podem ser consideradas simplesmente como antagônicas; elas se cruzam, se justapõem, se completam para a constituição da arte. Como lembra, com sapiência, Alejo Carpentier, tratando do maravilhoso na literatura: “A Górgona, com sua cabeleira de serpentes, é tão maravilhosa quanto Vênus surgindo das ondas. Vulcano disforme é tão maravilhoso quanto Apolo.”<sup>7</sup> E, como veremos na análise da narrativa de Bojunga, a morte, metaforizada, pode trazer imagens insólitas e ao mesmo tempo belas e instigadoras, como a da mão que, desgarrada do corpo de Davi – que fora assassinado –, conversa com a menina Rafaela, no romance *Nós três*.

Toda arte traz sempre em sua arquitetura, seja direta ou indiretamente, a tensão entre os polos da existência: a vida e a morte. O tratamento de temáticas tão amargas como a morte e a violência, seja para adultos ou crianças, não pode seguir a linha condenada

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, p. 40.

<sup>6</sup> ECO. *História da feiúra*.

<sup>7</sup> CARPENTIER. *A literatura do maravilhoso*, p. 122.

por Theodor Adorno, sendo mera denúncia; para ele, “a única forma capaz de conservar sua eficiência seria, talvez, uma forma que buscasse a incomunicabilidade”.<sup>8</sup> Essa incomunicabilidade pode ser entendida como uma linguagem do deslocamento, que se desencadeia muito mais pela sugestão ao insólito do que pela descrição do sólido.

Em *Nós três*, temos uma narrativa que se desenvolve pelas ações de três personagens. A menina Rafaela é a personagem central, uma vez que com ela a narrativa começa e se encerra; é ela que também propicia a aproximação entre as duas outras personagens, Mariana e Davi. Rafaela encontra-se hospedada na casa da escultora Mariana, amiga de sua mãe; e em um dos seus passeios pela praia, conhece Davi, um homem que anda pelo mundo. Davi, dentre outras coisas que fez na vida, foi marinheiro e, nessa época, um caçador devorou sua mão. Rafaela leva Davi para casa, apresenta-o para Mariana e lá ele passa a morar por um tempo. A relação dele com a menina Rafaela é intensa, cheia de diálogos em torno de sonhos e fantasias, quase sempre envolvendo a alegria da liberdade. Mariana começa a esculpir Davi em pedra; ele, ao perceber que a escultora queria petrificá-lo, estagná-lo ao lado dela, decide ir embora para não deixar de ser livre. Não tendo outro jeito de fixar Davi ao seu lado, Mariana o mata. A descrição dessa cena é concisa: “Ela fica parada. Mas a mão não: num movimento depressa, louco, abaixa o cabo da faca e corre. A lâmina se atira pro Davi, entra nele, entra fundo. A Mariana dá um grito.”<sup>9</sup>

Após o assassinato de Davi, Rafaela acompanha com os olhos os movimentos de Mariana levando o corpo do morto para o barco. Ela some pelas águas com o barco e com o corpo de Davi. O que acontece na sequência é uma mistura entre o que a menina vive e o que ela sonha; ela se pergunta: “Será que eu não tô sonhando?!”<sup>10</sup> Não há para o leitor uma definição clara entre os limites e as fronteiras entre sonho e realidade.

No enredamento da narrativa, fica sugerido que os limites e fronteiras que usamos para demarcar a espaço entre sonho e “realidade” não são intensamente rígidos:

O que deveria ser demarcação perceptível mostra-se espaço de transição, lugar de interpenetrações, campo aberto de intersecções. O que foi concebido para ser *preciso* mostra-se *vago*. O que foi concebido para *conter*, transforma o conteúdo em espaço *ilimitado*, incontido.<sup>11</sup>

Esse espaço ilimitado, vago e interpenetrado é um recurso utilizado por Bojunga para problematizar a experiência traumática vivida pela menina com o assassinato de Davi. As interpenetrações entre sonho e realidade são constantes e especulares, de forma a gerar um espaço não somente engendrado pelo insólito e pelo maravilhoso, mas também um espaço de reflexão sobre as fronteiras entre sonho e realidade e, especialmente, entre vida e morte.

---

<sup>8</sup> Adorno citado por LINS. *Violência e literatura*, p. 34.

<sup>9</sup> NUNES. *Nós três*, p. 50.

<sup>10</sup> NUNES. *Nós três*, p. 55.

<sup>11</sup> HISSA. *A mobilidade das fronteiras: intersecções da geografia na crise da modernidade*, p. 35. (grifos do autor)

O sonho é a forma que a menina usa para reinventar a realidade. Abre-se, na narrativa, nesse momento, um espaço que é todo fundamentado pelo terreno do insólito, pela ordem do fantástico, que é uma ordem assinalada pela abertura, pela inconclusão. Nesse novo terreno, é a menina que passará a construir imagens, movida pelo desejo de rasurar aquela morte e de entender o que a incomoda tanto, ou seja, o porquê algumas pessoas têm que matar e outras têm que morrer. Julio Cortázar, ao tratar do sentimento do fantástico, explica-nos que:

O verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um de seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão.<sup>12</sup>

Se interpretarmos o que acontece na narrativa após o assassinato de Davi, constataremos que Rafaela representa esse ser que, para escapar da ordem ditada pela atrocidade do cotidiano, passa a ser escultora, com seu cinzel, de uma nova realidade, guiada pelo desejo de esquecer o crime, rasurá-lo de sua existência.

O esquecimento tem enorme importância na espacialidade do sonho, ainda mais quando se trata de um sonho que tem por mote a tentativa de apagar um acontecimento traumático. Paul Valéry esclarece-nos sobre a função do esquecimento no espaço onírico: “Esquecer insensivelmente a coisa que olhamos. Esquecê-la pensando nela, por uma transformação natural, contínua, em plena luz, imóvel, local, imperceptível.”<sup>13</sup> É o que acontece, em *Nós três*, na medida em que Rafaela tenta esquecer a morte de Davi pelas mãos de Mariana. No entanto ela o faz por intermédio da construção de insólitas imagens que trabalham o esquecimento pelo revigoramento da lembrança de Davi. Não temos objetivos no sonho, mas, como explica Valéry, o “sentimento de um objetivo”.<sup>14</sup> Um sentimento que se funda em uma nova construção da vida, mas que tem por base uma aderência à vida: “No sonho, o pensamento não se distingue do viver e não perde tempo com ele. Adere ao viver; adere inteiramente à simplicidade do viver, à flutuação do *ser* sob os rostos e as imagens do *conhecer*.”<sup>15</sup> Em decorrência disso, teremos imagens que aparecem duplicadas e espelhadas no espaço real e no onírico, como veremos a seguir.

Após a saída de Mariana no barco para ocultar o corpo morto de Davi nas águas do mar, a menina Rafaela vai até a cena do crime na esperança insana de encontrar ainda Davi: “Mas no chão só tem a faca. E um sujo de sangue.”<sup>16</sup> Ela pega a faca, vai até a praia e a enterra na areia. A cena da ocultação da arma já se insere no suposto sonho de Rafaela. O leitor não tem certeza do que aconteceu de fato, abrindo-se, portanto, um clima de hesitação; clima esse que instaura definitivamente na narrativa a ambientação fantástica, pois, de acordo com Todorov,<sup>17</sup> a condição básica para o

<sup>12</sup> CORTÁZAR. Do sentimento do fantástico, p. 179.

<sup>13</sup> VALÉRY. Estudos e fragmentos sobre o sonho, p. 92.

<sup>14</sup> VALÉRY. Estudos e fragmentos sobre o sonho, p. 93.

<sup>15</sup> VALÉRY. Estudos e fragmentos sobre o sonho, p. 94. (grifos do autor)

<sup>16</sup> NUNES. *Nós três*, p. 55.

<sup>17</sup> TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 37.

surgimento do fantástico é a hesitação. A hesitação, em *Nós três*, vai perdurar até o final; aliás, a narrativa termina “hesitada”. O que se sucede, após o assassinato, no espaço da casa, é a espera de Rafaela, que espera por alguém para tirá-la de um espaço de topofobia; ao mesmo tempo, ela encontra-se em outro espaço, à procura de Davi, à procura de uma topofilia.<sup>18</sup> De um lado, a espera angustiada e infeliz, e de outro, a procura de um lugar onde a felicidade seja plausível; duas ações que parecem antagonizar-se, mas, naquele contexto vivido pela menina, são ações intimamente ligadas. A espera tem como principais espaços simbólicos a porta e a janela – espaços de abertura; a procura tem como espaço o mar, que é um espaço extremamente liso. Deleuze e Guattari<sup>19</sup> entendem o espaço liso como o espaço peregrino, imprevisível, de composição heterogênea e em constante mutação, em oposição ao espaço estriado, ordenado, estruturado por movimentos lineares e previsíveis. No ponto de vista desses autores, o mar é um espaço liso por excelência, por mais que os homens tentem estriá-lo, ele se alisa sempre. Por esse motivo, as narrções que se fundam no fantástico, como as dos sonhos, abrem-se a partir de espaços lisos, visto que, nessas narrções não há o esperado, mas o inesperado, fatos que surgem de forma repentina e se expandem multidirecionalmente. Para entrar no sonho – no mar –, Rafaela precisa perder o medo: “Quando o medo dormiu, ela se levantou e partiu pro fundo do mar pra ir buscar o Davi.”<sup>20</sup> No mar, ela não encontra o todo de Davi, mas parte dele, a sua parte perdida, sua mão. Ela descobre que o cão não havia comido a mão de Davi, mas guardado nas profundezas do mar. A menina e a mão começam a dialogar. O que parece extremamente insólito é enunciado com toda naturalidade pelo narrador. Nessa narrativa, o que gera potencialmente o insólito não é o fato de uma parte do corpo, a mão, ter a capacidade de enunciar discursos, mas especialmente as relações metafóricas que se estabelecem entre essa mão, a menina e o crime.

A mão relata que se encontra presa em uma teia e que só pode ser retirada dali com a ajuda de uma faca, que a menina havia enterrado na praia. Nesse mundo insólito, a menina entra em contato com a teia, o cão – que se transforma em anjo – e com uma Flor Azul, como a que ela admirava no dia em que encontrou Davi pela primeira vez. As imagens desse espaço são especulares, pois repetem visões e coisas de um mundo vivido fora do mar.

As referidas imagens oníricas, reflexos de outro espaço, têm por fito a reconstrução do espaço degradado pelo assassinato. Não são enigmas para a menina decifrar sobre o crime de que fora testemunha, mas pontos de indefinição colhidos na vida e levados para o sonho, como se fossem aberturas para uma reflexão sobre a sua existência, a existência dos sujeitos em sociedade. O que mais instiga na narrativa bojuniana é o fato de ela não didatizar nem moralizar, à maneira das narrativas pedagogizantes produzidas para o público infantil; ao contrário, as imagens são jogadas como símbolos,

---

<sup>18</sup> Os conceitos de topofobia (espaço do medo e da infelicidade) e topofilia (espaço feliz) são tomados do estudo de BACHELARD. *A poética do espaço*.

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

<sup>20</sup> NUNES. *Nós três*, p. 63.

portas para a hesitação do leitor e da própria Rafaela. Nós, leitores, temos que colher as imagens e interpretar, ou seja, aceitar o risco dos “bordados” simbólicos da narrativa e destecê-los. A teia que enlaça a mão de Davi no fundo do mar é como a que fora encontrada por ele, antes do assassinato, entre o muro velho e o galho de amendoeira. Essa teia poderia significar prisão, pois a aranha prendia nela um passarinho, que pode simbolizar a sobrevivência, já que o passarinho tornou-se o alimento da aranha, considerada linda por Davi. Vemos, nesse sentido, a quebra de estereótipos e de posições maniqueístas, em meio a uma narrativa para crianças e jovens que tem como tema a morte por assassinato. Prisão ou sobrevivência, beleza ou feiúra – são conceitos que os sujeitos carregam de sentidos de acordo com a posição que ocupam existencial e socialmente. A teia também se avoluma na narrativa como se dela fosse o seu reflexo, o símbolo do enredamento ficcional.

A quebra de modelos maniqueístas pode ser verificada igualmente no par cação/anjo, o que devora e o que guarda ou o que mata e o que salva.<sup>21</sup> O Cação-Anjo explica que arrancou a mão de Davi para guardá-la: “– Pra salvar um pedaço dele. A mão que a gente guardou ela nunca vai poder matar.”<sup>22</sup> A menina parece entender toda essa rede de paradoxos entrelaçados no espaço do sonho e no da vida. Seguindo um conselho do Cação-Anjo, ela tenta voltar à cena de quando Davi encontrou Mariana e a faca pela primeira vez com o objetivo de mudar a história e impedir o crime; contudo, a reversão não acontece. Na impossibilidade de anular a tragédia, os dois, a menina e o Cação-Anjo, procuram um castigo para a assassina. Na tragédia grega, o erro e a culpa são de enorme importância para a fundamentação do *pathos*. O erro é a falta cometida que coloca em risco a normalidade do sistema; “de natureza individual e principalmente de caráter racional, o erro – *amartia* – redundando em prejuízo coletivo”.<sup>23</sup> Do erro desencadeia-se a dor e a desgraça. Mariana mata Davi passionalmente, movida por uma insatisfação individual, por sentir que o perderá, e, em função disso, retira dele a possibilidade de conviver com os outros, em sociedade. Erro e culpa se encontram densamente relacionados. As causas e penas da culpabilidade geralmente devem ser, na tragédia grega, decididas pelos deuses. No caso da narrativa bojunquiana, não há deuses tradicionais e por esse motivo quem assume esse posto solene são a menina e o Cação-Anjo. Os dois recordam-se do último ato efetuado por Mariana antes de pegar a faca e matar Davi: ela cinzelava o cabelo de Davi na escultura que fazia dele em pedra; dessa recordação eles escolhem a punição para Mariana, que é a de repetir ininterruptamente o último ato antes do assassinato. No final da narrativa, o narrador resgata a figura de um pescador contador de histórias que lançara no início do enredo. Esse pescador conta a história de uma mulher escultora que esculpia repetidamente a figura de um sol. Um novo par de símbolos surge para o leitor, na medida em que o sol passa a ser a representação do cabelo do morto, de quem fora retirada a luz, a vida. Os

---

<sup>21</sup> Lembremos também que o cação-anjo é um tipo de peixe que existe e tem hábitos estranhos, como enterrar-se durante o dia e nadar à noite à procura de vítimas.

<sup>22</sup> NUNES. *Nós três*, p. 68.

<sup>23</sup> ALBERGARIA. *Violência e transgressão na tragédia grega*, p. 28.

cabelos remetem à força, virilidade. Eles continuam a crescer depois da morte, estendem-se almejando a eternidade. Os de Davi ficam debaixo das águas e ao mesmo tempo concretizados em terra, na reprodução mecânica de vários sóis.

Os sentidos gerados pela Flor Azul também são intensos e correspondem a estratégias narrativas relacionadas com o crime. Em um dos romances filosóficos de Novalis, um jovem poeta medieval busca uma misteriosa flor azul, tomada posteriormente como símbolo de saudade entre os românticos e como símbolo do inatingível, daquilo que sempre continua a palpitar, mesmo na ausência, como Davi, que fora sempre livre, mantendo-se inatingível para Mariana na vida e na morte.

A aventura onírica da menina se passa no mar, que, além de poder ser interpretado como um espaço liso, instigador do maravilhoso e do insólito, pode ser lido como um símbolo carregado de ambivalência, como signo de vida e de morte. A água que nos guarda e nos gera antes da vida é a água que nos engole e conduz para a última viagem, representada na tradição literária por imagens como a de Caronte e a de Ofélia, por exemplo. Em seu estudo sobre as águas profundas, Gaston Bachelard explica que “a morte é a própria água”, já que ela é “um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares”.<sup>24</sup> Bachelard também associa a água ao sangue; o sangue seria nossa água humana e por essa razão enfeixaria a um só tempo vida e morte. O sangue derramado por Davi embarça-se nas águas fundas do mar, confunde-se com ele, tornando-se o mesmo. E talvez por isso Mariana, após repetir incansavelmente o sol/cabelo de Davi em pedra, lança-se com um barco ao mar, não sendo jamais vista. Uma outra perspectiva da teoria de Bachelard sobre as águas é a sua relação com os sonhos. Lembremo-nos de que todo o “sonho” de Rafaela acontece nas águas profundas do mar. Para essa relação entre águas profundas e sonhos, Bachelard argumenta: “Onde está o real: no céu ou no fundo das águas? O infinito, em nossos sonhos, é tão profundo no firmamento quanto sob as ondas. (...) O sonho dá à água o sentido da mais longínqua pátria, de uma pátria celeste.”<sup>25</sup> A menina buscou respostas para o real nas águas profundas de seu sonho, mas respostas não foram dadas; no lugar delas, encontramos imagens fortes que nos fazem pensar no enredamento tão imbricado da existência social, ou na história das atrocidades humanas marcada por ambivalências e complexidades.

Lygia Bojunga vale-se especialmente de recursos do fantástico para lidar com uma temática tão cruel como um assassinato passional. A ingenuidade de uma criança é posta no meio – mais especialmente no centro – do enredo como um mecanismo para sugerir um olhar “primeiro” sobre a atrocidade de um crime, uma visão não contaminada por leis e regras. As ações da menina, ao longo do enredo, é que criam regras ilusórias para aquilo que não tem explicação, mas explicado está ao longo da história dos homens. O insólito surge como forma de poetizar o que causa medo, surge para deslocar visões descritivas de um crime, e transformá-las em visões sobre o ser e suas dores. A literatura não deve enveredar-se pela linguagem jornalística, que prima por apontar os detalhes

---

<sup>24</sup> BACHELARD. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 58-59.

<sup>25</sup> BACHELARD. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 51.



externos de um crime; deve, antes, sugerir que, por trás dos detalhes exteriores e factuais, há os desejos, as angústias, as fantasias, tão íntimas, mas tão coletivas.

Para Jacques Leenhardt, a arte e a literatura “à margem de discursos que se restringem à organização socializada da palavra (...), podem dizer a violência, fazê-la viver em seus vários aspectos, pela imagem, pelo deslocamento, pela obstinação”.<sup>26</sup> O grande mérito de Lygia Bojunga é oferecer ao seu leitor – criança, jovem ou adulto – uma literatura, em que o crime não seja mero componente narrativo cuja função seja o incitamento de um enigma ou um mote para encenar-se o horror, mas um convite a uma leitura pontuada por perplexidades, que pode induzir o leitor à reflexão sobre a sua inserção como participante – ora agressor, ora agredido – no jogo de forças da sociedade.



#### ABSTRACT

The purpose of this essay is to offer the analysis of Lygia Bojunga's *Nós três*. In this story the main conflict is the murder of a young man, and the witness to this crime is a child. This narrative is constructed in a transgressive way, considering that books destined for children and youth usually present linear plots and happy endings. With the analysis we intend to show how the author is able to confer poeticity to the representation of a crime, by using resources that are related to fantastic narrative, without removing from this representation the atmosphere of fear and horror that is typical of the fantastic genre.

#### KEYWORDS

Fantastic literature, crime, smooth space

---

<sup>26</sup>LEENHARDT. O que se pode dizer da violência?, p. 16.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALBERGARIA, Consuelo. Violência e transgressão na tragédia grega. *Tempo Brasileiro: Violência na Literatura*, Rio de Janeiro, n. 59, p. 20-32, ago.-out. 1979.
- ARIÈS, Phillippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores.)
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3. ed. Trad. Antonio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 7. ed. Trad. Antonio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Godoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais/Edições Vértice, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. 2. ed. Trad. João Alexandre Barbosa; Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 175-179.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. 5.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: intersecções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- LEENHARDT, Jacques. O que se pode dizer da violência? Trad. Ronaldo Lima Lins. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 13-17.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- NUNES, Lygia Bojunga. *Nós três*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. Trad. Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VALÉRY, Paul. Estudos e fragmentos sobre o sonho. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 91- 94.
- ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lúcia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.