

**ENLACES SEXUAIS, ENLACES VIOLENTOS... ENLACES: ANALISANDO  
SAPATO DE SALTO, DE LYGIA BOJUNGA, E O DESABROCHAR DE MÁXIMO  
OLIVEROS, DE AURAEUS SOLITO.**

Edson Maria da SILVA  
Orientador Prof. Dr. Paulo Fonseca ANDRADE  
Universidade Federal de Uberlândia  
[edysonmaria@yahoo.com.br](mailto:edysonmaria@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Na obra *Sapato de Salto*, de Lygia Bojunga e no filme *O Desabrochar de Máximo Oliveros*, de Aureaus Solito encontramos o contexto infanto-juvenil, sendo retratado de modo artístico, longe do modelo pedagógico perpetuado por livros e filmes tradicionais que retratam o contexto jovem, geralmente, de forma simplista. Na primeira obra temos duas personagens crianças vivendo em um ambiente onde elas passam por experiências sexuais, estupro, violência e morte; e na segunda obra temos uma personagem criança que também se vê imersa num contexto de experiências homoafetivas, violência e de morte. Portanto, este texto analisa o modo como se dá o trabalho de escrita e de produção dessas obras, que resultam, em princípio, em dois exemplos de objetos artísticos desmitificadores quanto ao trato com temas tabus da sociedade. Propomos, também, uma discussão sobre os limites da literatura infanto-juvenil, pois, se enxergamos essas duas obras como objetos desmistificadores, faz-se necessário discutirmos até que ponto elas fazem o gênero infanto-juvenil transcender a si mesmo. Ressaltamos que este trabalho é um recorte, fazendo parte do texto final de um projeto de iniciação científica. Como apoio teórico lançaremos mão de estudos de Roland Barthes, Peter Hunt, Ceccantini, Canton, Lottermann.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura; cinema; infanto-juvenil; violência; sexualidade.

Este texto faz parte do resultado de um projeto de pesquisa de iniciação científica, cujo título é: “A (des)mitificação na literatura e no cinema infantojuvenis: uma análise de *Sapato de salto*, de Lygia Bojunga, e *O desabrochar de Máximo Oliveros*, de Aureaus Solito”, no qual analisamos a desmitificação inscrita na obra de Lygia Bojunga (escritora brasileira), mais especificamente, no livro *Sapato de Salto* (2006), e de Aureaus Solito (cineasta filipino), no seu filme *O Desabrochar de Máximo Oliveros* (2005). Como apoio teórico, lançamos mão das concepções sobre sistema mitológico de Roland Barthes. Além disso, discutimos os contornos e limites do gênero infanto-juvenil relativos ao cinema e à literatura.

Ao lermos *Sapato de salto*, nos deparamos com uma das obras mais realistas de Lygia Bojunga, no que diz respeito ao trato com as várias temáticas presentes na narrativa, como a objetividade em falar, de forma desnudada, sobre temas polêmicos de nossa sociedade. No entanto, notamos que a linguagem objetiva do texto não implica necessariamente leituras unívocas e cerceadoras de sentido, pois ao tratar de temas (problemáticos) reais da sociedade,

bem como de temas que envolvem relações interpessoais e intrapessoais de maneira desnudada, vemos que o livro ainda apresenta uma pluralidade de sentidos. Pois,

ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas, esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer também ser nomeado: nomeio, re-nomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em *devenir* [...] (BARTHES, 1992, p.44-45)

Então, se ler é estar em *devoir* e se é participar ativamente do que se lê, faz-se necessário compreendermos alguns conceitos sobre leitura, interpretação, sentido e texto, postulados por Roland Barthes (1992) em seu livro intitulado *S/Z: uma análise da novela Sarrasine, de Honoré de Balzac*, em que o autor apresenta algumas concepções de conotação e denotação, de leitura e ainda levanta algumas questões sobre análise de textos literários.

Para Barthes, “o texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal” (BARTHES, 1992, p.39)

Para se adentrar no texto polissêmico, uma das vias é pela conotação, que o autor nomeia como “instrumento modesto”, pois a conotação seria a série de relações que se faz no texto, e a partir dele; sejam estas menções: exteriores, interiores, ulteriores ou anteriores ao texto.

Assim sendo, ao dizer que o texto polissêmico possui várias entradas e ao se referir ao sentido conotativo como meio de entrada, temos então o texto situado no tempo mítico, simplesmente por ele não se encaixar – e não deve ser encaixado – em nenhum sentido estanque ou unívoco.

A denotação seria parte do sistema que constitui o texto, pois se ele é constituído por uma galáxia de significantes, estes significantes estão semeados num espaço sequencial ao mesmo tempo em que há pontos – nessa sequencialidade – que levam a outros sentidos exteriores ao texto, ou seja, denotação e conotação não estão em uma relação de oposição, mas sim, se complementam, formando, segundo Barthes, uma “nebulosa de significados” (1992, p.39). Entretanto, é evidente que essa não separação entre conotativo e denotativo depende da perspectiva pela qual se lê, se escreve e se critica, pois há quem defenda o “*foyer* da denotação (*foyer*: centro, guardião, refúgio, luz da verdade).” (BARTHES, 1992, p.41).

A leitura seria o processo linguístico de busca de sentido e de nomeação. Mas ler não é quebrar o movimento incessante do sistema, no sentido de estabelecer verdades, ao contrário, é perceber a pluralidade de sentidos e caminhos que o texto oferece. Como bem pontua Barthes, é necessário que o leitor não se prenda a uma maneira fixa de ler. A leitura deve-se

fazer pela liberdade de entrar e sair por qualquer porta, pois só assim se acompanha o movimento que deve implicar qualquer leitura, ou seja, se se acostumar com um modo de ler, corre-se o risco de ler em tudo a mesma coisa. (BARTHES, 1992, p.49).

Assim, para se analisar um texto, cuja superfície é um grande céu estrelado, é necessário traçar pontos nesse espaço para então fazer as indagações devidas, e com isso, transpassar a superfície textual. (BARTHES, 1992, p.47). No livro aqui estudado de Lygia Bojunga, encontramos o exemplo dessa superfície salpicada de pontos luminosos, e por assim dizer, composto por várias entradas.

Sabrina, uma das personagens centrais de *Sapato de salto*, é uma personagem marcada, desde antes de nascer, pela violência das palavras

– Mas tu sabe! pra cada ano de estudo, pra cada uniforme, pra cada sapato, tu sabe quanta peça de roupa eu tenho que lavar, passar, engomar! é trouxa e mais trouxa de tudo emporcalhado, pra devolver tudo limpinho e cheiroso, tu sabe quanto! tu tá vendo todo dia eu despejar aquele monte de roupa suja no tanque. E, mal eu vou enxergando o fim do caminho pra dar uma vida arrumada pra tu e pra Inesinha, tu me faz isso? Cansei de prometer pra Deus que a força que Ele me dá todo dia pra luta ia ter sempre o agradecimento da agente, e tudo me faz passar essa vergonha com Ele? e com os vizinhos? e com os fregueses? e ainda quer fazer eu trabalhar ainda mais pra sustentar o fruto da tua vergonha dentro de casa? (BOJUNGA, 2006, p.98)

Essas são palavras da personagem Dona Gracinha a Maristela, quando esta estava grávida de Sabrina. Nota-se que a personagem Sabrina é mencionada pela avó como o “fruto de uma vergonha”, ou seja, fruto de uma relação sexual de Maristela fora do casamento, e, portanto, fora dos moldes cristãos. Antes dessa cena, Dona Gracinha questiona sua filha: “...foi isso que Deus mandou, que a Igreja te ensinou?/... que não. – Foi isso que tu aprendeu na escola?!/ ...que não, que não.../ – E ainda por cima com homem casado que, vai ver, tem até idade pra ser teu pai.” (BOJUNGA, 2006, p.97)

A construção da personagem Sabrina, como se pode perceber, se dá por vias conflituosas e tortuosas, pois, antes de “nascer”, as palavras que a nomeavam (lhe davam sentido) eram de rejeição, como as palavras *isso* e *essa*, que, retomando ao contexto de fala, remetem a uma situação vergonhosa; ou seja, elipticamente, tais palavras são reflexos dos parâmetros morais vigentes na vida de Dona Gracinha, o que acabou culminando na intolerância à gravidez da filha Maristela. Aqui, podemos perceber que há a quebra de um grande mito, o da criança nascida em “berço de ouro”, com todos os aparatos de praxe e com todos os mimos costumeiros.

Apenas para destacar, ao mencionarmos mito, tomamos como apoio teórico o que Barthes postula sobre o sistema mitológico. O mito como sendo um sistema que se constrói a

partir dos sistemas já existentes, e ao se instalar, esvazia-se o sentido primeiro das coisas, desistoricizando-as. Sua constituição se dá sobre a linguagem. É um sistema segundo. (BARTHES, 1993, p.137).

Nesse ensejo temos a desmitificação do mito da criança rodeada por carinhos e por expectativas positivas – na iminência do seu nascimento –, pois no contexto da personagem Sabrina, não há, em princípio, nenhum ambiente acolhedor. Lygia Bojunga cria um mito segundo como forma de desconstruir e desarmar um mito já estabelecido, pois, para Barthes, essa é uma das formas de se esvaziar de sentido o próprio mito. (BARTHES, 1993, p. 156).

Outra personagem que vai sendo criada, à medida que vão se quebrando mitos, é a avó de Sabrina, que depois dos conflitos com sua filha e depois do suicídio desta, enlouquece; loucura que se intensifica depois que ela bate com a cabeça. Sem uma de suas filhas, Dona Gracinha se vê apenas com a filha Inesinha, que mais tarde a deixa para ir viver com aquele que a alicia para a prostituição. A cena em que Inesinha sai de casa para morar com o “marginal” causa em nós, leitores, profundos efeitos:

No escuro do quarto, lembrando da cena, a tia Inês escutava a buzina impaciente do táxi; se via agarrada e puxada pela dona Gracinha; se via se livrando dela com um empurrão, arrebatando a mala, correndo pro táxi, batendo a porta, virando a cabeça, vendo a dona Gracinha caída no chão, desviando o olhar e vendo o casarão passar... a rua passar... a estrada apontar... (BOJUNGA, 2006, p.123)

Diante dessa passagem, podemos nos lembrar das concepções de pluralidade textual, da qual fala Barthes, quando pontua que o texto polissêmico (plural) oferece ao leitor várias entradas e, em razão disso, também oferece várias saídas. Ao falarmos em saída, nos referimos a um modo de nomear as várias interpretações que se pode dar à cena supracitada, pois há quem se compadeça da dor que Dona Gracinha sente, vendo a filha ir embora e a deixando em uma situação deplorável, mas há quem possa se lembrar de suas posições intransigentes em relação à filha Maristela, o que faz este leitor não sentir nada além de apenas entender a situação como resultado das ações desastrosas de Dona Gracinha, no passado. Em outras palavras, Lygia Bojunga, apenas nesse trecho, oferece ao leitor várias possibilidades de imersão e interpretação da situação narrada.

Vemos, além disso, que Dona Gracinha e Sabrina, como resultado de um passado conflituoso, são duas personagens que estabelecem uma relação não comum, pois, quando Inesinha é morta pelo seu ex-companheiro na frente das duas personagens, estas se vêm sozinhas diante da vida: uma criança de dez anos, que não frequenta a escola, e uma senhora desequilibrada, que não é capaz de se auto conduzir.

– Essa conversa de internar. Não é só na minha rua que já vieram com essa conversa de que criança não pode ficar sozinha com uma velha maluca. É assim mesmo que eles falam, eu sei, já ouvi. Ouvi também lá no super. Ouvi na farmácia. E a vizinha do lado veio me dizer que tava procurando vaga num asilo pra vó Gracinha e num orfanato pra mim; [...] Será que a tia Inês não te contou que me internaram quando eu nasci e que eu só saí de lá há pouco tempo? Fiquei dez anos na Casa do Menor Abandonado. (BOJUNGA, 2006, p.175)

Diz Sabrina a Andrea Dorea, quando este tentava ajudar sua amiga a encontrar uma saída para a situação.

Aqui, a tradição, aquela que legitima os valores e costumes da sociedade, o mito e as próprias leis civis que dizem que se uma criança não tem os pais, os primeiros responsáveis diretos são os avós, também é desconstruído pela narrativa, pois haja vista que é Sabrina quem terá de encontrar um meio de sustentar as duas.

Andrea Doria começou a ficar também com vontade de chorar (não sabia se por ela ou se por ele). Quis saber:

– Agora não tem mais?

Ela ficou sacudindo a cabeça até a voz confirmar:

– Não tem mais. Não tem mais. Não tem mais a tia Inês. – E um soluço escapou.

– Não, eu quis dizer se não tem mais comida.

E do mesmo jeito ela fez que não, que não. (BOJUNGA, 2006, p.170-171)

E para Sabrina não há outro caminho, a não ser seguir os passos da tia Inês: a prostituição.

Podemos depreender das duas últimas passagens citadas da narrativa que Lygia Bojunga escreve se utilizando de uma forma em que se poderia classificar como sendo denotada, pois não há “rodeio” ou hesitação em falar da fome, da loucura e das emoções dos personagens. Entretanto, no caso dessa narrativa, não ocorre o que Barthes diz sobre a “verdade da denotação”, aquelas palavras proferidas ou escritas que correspondem imediatamente à realidade. (BARTHES, 1992, p. 41).

Tal fenômeno pode ocorrer; porém, o que se encontra em *Sapato de salto*, como demonstram as passagens acima, é que há “uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de corresponder a menções anteriores, posteriores ou exteriores, a outros pontos do texto (ou de outro texto)”. (BARTHES, 1992, p. 42). Ou seja, as sequências sintagmáticas não são feitas somente no nível linguístico (denotativo), mas sim tendo como pano de fundo o próprio contexto da narrativa, que conduz a rede de associações de forma com que estas não sejam aleatórias; além da sequencialidade dos significantes levar o leitor a associar os fatos narrados com problemas sociais concernentes à própria sociedade e o meio

onde ele vive. Isso faz com que, às vezes, o que é lido se aproxime ainda mais do leitor, produzindo o que Barthes classifica como *devenir*: um devir outro, que não cessa.

Sabrina, certamente, é a personagem central do livro, pois é em torno dela que as narrativas se fazem. É ao seu contorno que os laços afetivos com outros personagens importantes se perfazem, como a relação entre ela e Andreia Doria, um menino de 12 anos, que a conhece quando procura a tia Inês para fazer algumas aulas de dança.

Podemos ressaltar, *a priori*, que dentre todas as relações afetivas de Sabrina, a que se faz com Andrea Dorea – menino com orientação sexual homoafetiva – é a mais sutil, tendo em vista que os dois se conhecem por intermédio do gosto de Andrea pela arte, ou seja, essa relação, diferente das outras, nasce envolvida pela sutileza da dança. Tal sutileza perdura durante toda a narrativa até mesmo quando os dois vivenciam situações problemáticas, como quando Sabrina perde sua tia, ficando sem o que comer e sem ter onde morar.

Mais à frente os dois personagens se cruzam em uma situação de intensa significação, momento em que os dois dividem o mesmo espaço, quando Andrea espera seu “namorado” para pescar à beira do rio e encontra Sabrina no mesmo lugar, tendo um encontro sexual com o açougueiro: o seu primeiro cliente. É um momento de experiência intensa e marcante para os dois, pois Andrea estava à espera de Joel, ansioso para que este chegasse logo e lhe perdoasse das culpas que seu “namorado” sempre lhe impunha, e Sabrina estava se encontrando com Landinho (o açougueiro), para se prostituir. Abaixo transcrevemos a cena que se segue ao encontro dos dois, na qual conversam e dividem as impressões e sensações a cerca do que lhes acorrem. O trecho se estende um pouco, mas é suficiente para acompanharmos e imergirmos em profundidade na *diegese*.

– Você viu a gente?

Ele fez que sim.

Sabrina respirou mais forte.

– Lá? – e fez um gesto de cabeça pro matagal.

– Não, não! Eu só vi vocês chegando e entrando. E depois saindo.

Sabrina ficou olhando pra ele e depois perguntou:

– E você viu que ele quis ir embora sem nem me pagar?

Andre Doria continuou olhando pro rio.

– É... eu vi ele indo embora e você vindo sentar aqui. E aí, se lá! – meio que riu – de repente, não sei por que, eu achei que você tava indo pro rio.

– Que nem a minha mãe?

Ele se virou. E ficou tão impressionado com a expressão doída que viu na cara de Sabrina (ah! A mesma expressão que ele tinha visto na cara da Paloma batendo com o punho na cama e repetindo sem parar, por quê? por quê? por quê!), que mal teve coragem pra perguntar:

– Sua mãe? por quê?

– Ela quis acabar com a vida dela. Se jogou no rio. Amarrrou uma pedra no peito. Pra afundar mais depressa. (BOJUNGA, 2006, p.167-168)

Nota-se, então, que a experiência para ambos é bastante intensa, pois a situação faz Andrea se lembrar de sua mãe sofrendo e também faz Sabrina se lembrar da triste história do suicídio de Maristela (sua mãe). Nesse momento, é como se Sabrina também estivesse pensando na eminência de se jogar no rio como fizera sua progenitora no passado, revelando o profundo sofrimento da personagem frente à situação à qual ela se encontrava submissa.

Ao falarmos das relações que se estabelecem entre os personagens do livro *Sapato de salto*, faremos, agora, alguns apontamentos quanto ao filme *O desabrochar de Maximo Oliveros*, de Auraeus Solito, a fim de observarmos os traços entre as duas obras, que mostram o processo de desmitificação da arte, que retrata a realidade de jovens.

Em princípio, faremos alguns apontamentos importantes sobre os processos que constituem a produção e a análise de filmes, a fim de iluminar o nosso trabalho. Lançaremos mão do livro de Roland Barthes, intitulado *O óbvio e o obtuso*, de 1990, livro em que ele expõe algumas concepções a cerca de cinema, pintura, teatro e música. Aqui nos focaremos nas concepções de imagem: mensagem fotográfica, retórica da imagem e o terceiro sentido.

Sobre a mensagem fotográfica, Barthes diz, basicamente, que o ícone (que também pode ser chamado de lexia ou de imagem) é composto pelo denotativo e pelo conotativo. Este primeiro seria a representação do real e de tudo o que compõe a imagem. O segundo, a conotação, seria “produzida por uma modificação do próprio real [...] da mensagem denotada” (BARTHES, 1990, p.15). Para se produzir o sentido conotativo, o autor estabelece os seguintes processos: a *trucagem*, que consiste no trabalho com os elementos denotativos (o real), intervindo na disposição da imagem ou das imagens; a *pose*, que seria os diversos gestos “estereotipados”, que possibilitam associações da imagem com o mundo externo; os *objetos* seriam os espaços, que dentro da lexia, remetem a algo que está fora desta; a *fotogenia*, que consiste no realce da “beleza”, usando-se de técnicas de iluminação, impressão e tiragem – *fotogenia* pode ser tanto fruto do efeito de uma imagem natural, quanto pode ser fruto de intervenções –; e por fim, *sintaxe*, que é a sequência dos objetos-signos no interior da imagem.

Há, além da relação entre imagem denotada e conotada, a relação entre estas duas com a mensagem linguística (a legenda). Nessa relação, tanto pode haver uma situação de complementaridade e de continuidade – o *relais* –, quanto pode se ter também uma situação em que a mensagem linguística norteia a significação da imagem, limitando a sua polissemia, porque, como pontua Barthes, é sempre possível ler além da imagem denotada. (BARTHES, 1990, p.35)

Ao falarmos de retórica da imagem, concebemos como sendo as diversas relações entre os elementos de conotação, citados acima, com a mensagem linguística, e tais relações não fecham ou não esgotam as possibilidades de leituras, ou seja, não exaurem as diversas possibilidades de produção de sentido. O resultado dessas relações, ou melhor, o seu reflexo é a “produção” do que Barthes chama de terceiro sentido: o efeito estético; que não é nada mais nada menos do que um sentido além do outro; uma cadeia sistêmica de incessante geração de sentido.

Ao discorrer sobre o terceiro sentido, Barthes aponta para o *sentido óbvio*: aquele que se percebe primeiro e está no nível do denotativo (sintagma) ou da linguagem; além de apontar para o *sentido obtuso*, como sendo aquele que se sobrepõe a outros e não está no nível da linguagem, aparecendo como um sentido errático, se ligando, então, ao que é fílmico, no filme, ou seja, o que não se pode representar (BARTHES, 1990, p.57). Em outras palavras, o terceiro sentido seria o resultado das relações entre mensagem fotográfica e retórica da imagem, que se desvelam como efeito imediato da junção do que se vê, com o que se confunde na totalidade do sentido, pois o terceiro sentido emerge como algo indizível.

O personagem central do filme *O desabrochar de Maximo Oliveros* é um menino homoafetivo que vive em um contexto muito diferente de Andre Doria e Sabrina, até porque, o filme se passa nas Filipinas. A diferença de país, conseqüentemente, de cultura, fica muito evidente ao longo da história, apesar de que não podemos afirmar que o filme retrate fielmente a realidade daquele país, pois como pontua Barthes, o cinema se vale de técnicas de conotação, ou seja, joga com a realidade e com os sentidos, assim como acontece com a literatura. (BARTHES, 1990, p. 15-19)

Máximo é apresentado como um menino com traços muito femininos, desde suas roupas e seu jeito de andar, até na maneira de lidar com os familiares, pois é ele mesmo quem faz os serviços domésticos para seus irmãos e para seu pai, substituindo o papel de sua mãe (morta desde quando ele era muito pequeno). No filme, não fica muito claro se Máximo, já desde muito criança, tinha seus trejeitos femininos ou se isso é fruto dos costumes da cultura na qual ele está inserido, mas é em virtude da falta da mãe em casa, que ele deixa a escola. O fato é que o menino não sofre nenhuma rejeição por parte de sua família quanto à sua sexualidade, pois não vemos, em nenhum momento, nenhum traço de preconceito ou opressão de seus familiares.

Vejamos na imagem I como é o tratamento que a família de Maximo dá a ele, depois que ele lhes prepara o almoço do dia:





## I

Servidos e satisfeitos, familiares dão toda a atenção ao menino. O pai, após lhe entregar um *presentinho*, lhe dá a *mesada* ou pagamento pelos serviços do dia, e Maxi se vê contente com tudo. Nota-se, além disso, que não se trata de uma mesa farta; não é uma casa muito confortável: sala pequena, mesa simples, comida simples (poucas panelas) e paredes revestidas de tecido solto. Dessa cena, depreende-se que o contexto social em que a família vive não lhes oferece muitas possibilidades, tanto que o sustento da família é oriundo da venda de produtos roubados.

O celular sobre a mesa seria o *objeto-signo* que nos remete para fora da cena que, *a priori*, é um ambiente envolvido pelo acolhimento e carinho entre os quatro sujeitos. Colocado em cena, vemos que ele destoa da sequência sintática (da harmonia) do ambiente, pois, como o celular é o instrumento de trabalho do pai da família, logo é fácil se lembrar de que se trata de um trabalho fora dos regimentos da lei. Tal disposição faz com que a cena produza sentidos conotativos outros a partir dos objetos espaciais, fazendo com que as leituras da cena sejam plurais.

Análogo ao que acontece com o personagem Andrea Doria em *Sapato de salto*, Máximo também se apaixona por um rapaz; no entanto, tal rapaz tem uma idade bem mais elevada que a sua e sua profissão é a de policial.

Acompanhemos a imagem 2 abaixo:



## II

Maximo e o objeto de sua paixão – paixão essa, em princípio, não correspondida –, se vêm, nesta cena, diante da reprovação da família de Maxi. Como já salientamos

anteriormente, a família do menino, até então, não lhe impusera nenhuma opressão quanto à sua sexualidade, porém, após ser socorrido pelo policial, depois de ser atacado em um beco por dois rapazes, Maxi se vê envolvido por uma figura que coloca em risco o sustento e a paz familiar, pois se trata de uma figura de autoridade, que pode lhes reprimir, a qualquer momento, em nome da lei. Eis aqui o começo do conflito que faz com que a vida de Maximo e de sua família mude para sempre.

Na imagem acima, notamos com clareza que o menino e o policial ficam enquadrados juntos, mas com dois membros da família de Maximo os separando. Isso demonstra que a partir desse momento, a relação entre os dois começa a sofrer a interferência dos ideais da família.

O texto da legenda diz: “Não te pagam bem, não é?”. Diante desse questionamento do policial, podemos nos ater ao que Barthes postula sobre a *retórica da imagem*. A linguagem, aqui, não assume um papel de destaque sobre a imagem e nem o contrário. Há, nesse trecho e ao longo de outros, relações de complementaridade entre o que se lê e o que se assiste. Pois, ao mesmo tempo em que os membros da família de Maximo se questionam sobre a relação entre ele e o policial, e até que ponto isso pode ser perigoso para seus serviços clandestinos, o policial também questiona a autenticidade das relações entre a família e o menino; o que deixa transparecer que o policial não acha justo pagar tão pouco ao menino, sendo que este faz todos os serviços domésticos da casa. Ou seja, estamos diante do jogo de conotação, que resulta numa *lexia* preenchida pelo *terceiro sentido*, como algo que nos provoca certo desconforto quanto à situação apresentada.

Na imagem III, que se segue, é o momento do ápice da tensão entre familiares e o “*affaire*” de Maximo. Este último, revestido pela autoridade que lhe compete, passa a investigar os negócios obscuros da família, chegando a prender um deles, o que faz resultar num encontro cara a cara entre o pai de Maxi e os policiais. O menino chega no exato momento em que seu pai é baleado pelo chefe dos policiais, presenciando tudo, mas sem poder fazer nada. Quem poderia ter feito, quem poderia ter impedido, era seu “grande amor”, que esteve o tempo todo entre o agressor (na cena) e o ferido; entretanto, ele nada faz.

A partir dessa cena chocante e traumática para Maxi, a relação deste com o policial se desequilibra, porque ele está agora num entre-lugar, como nunca estivera antes, dividido entre o peso de uma paixão e a dor da perda do pai, que se intensificou com a inércia do policial ante ao violento e covarde assassinato.

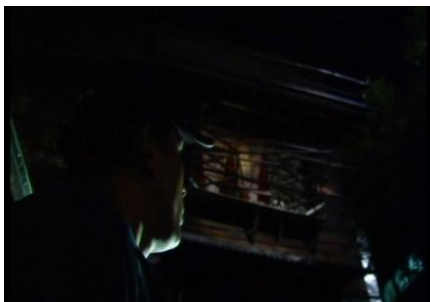
Cena semelhante também acontece com Sabrina em *Sapato de salto*, quando esta, além de presenciar a morte violenta de sua tia Inês, também digladiava e tenta livrar sua tia das mãos do assassino.

No filme, a imagem se passa num ambiente escuro. A câmera foca em Maximo, e ao fundo, seu pai sendo morto. O policial que atira se coloca entre Maxi e o seu amado policial. Notamos que, ao longo do filme, ora sua família ora a autoridade policial (nos referimos à autoridade ideológica do aparelho policial repressor) interfere de maneira direta na relação Maximo/objeto de afeto, e na *lexia* III, é a figura do chefe dos policiais que se encontra entre os dois, o que faz perceber o quanto a relação entre ambos se caracteriza como uma relação “proibida”, semelhante ao que se passa nos clássicos filmes românticos em que a plebeia se apaixona pelo príncipe. Nesse caso específico, é difícil saber quem é o príncipe e quem é o plebeu, porque a cena nos sugere uma autoridade policial corrupta, que procura resolver o problema do comércio ilegal, matando, sem julgamento, os criminosos. Quer dizer, o policial aqui, por mais que para Maxi ele seja o seu príncipe encantado, compactua com uma autoridade injusta e suja.



### III

Quanto a Maximo, apesar de ele se manter, afetuosamente, o tempo todo numa posição de “vassalo” (no sentido daquele que tenta agradar e conquistar a sua paixão), quando ele presencia seu pai sendo morto diante da inércia de seu amado policial, notamos que há uma inversão de papéis. A cena IV retrata bem o que estamos falando: o policial em primeiro plano, olhando para a janela de Maxi, assoviando para ele, à espera de algum perdão. Nessa imagem, o policial, diferentemente de outras cenas, se encontra numa posição de “inferioridade”, ao passo que a câmera foca nele, tendo como pano de fundo a janela de Maximo, sugerindo a este uma superioridade afetiva e moral ante o policial, lembrando a tradição do amor impossível e cortês, o que nos remete à construção fílmica de *Romeu e Julieta*.



#### IV

Essa inversão de papéis e de afetos continua até o final do filme, tendo seu início no acontecimento da morte do pai de Maxi. O policial começa a se sentir culpado, ao mesmo tempo em que o menino começa a se aproximar mais dos irmãos.



#### V

Na última cena, na imagem V, o policial espera o menino, a caminho da escola, talvez na esperança de lhe falar. Mas Maxi, apesar de uma leve hesitação – que deixa transparecer o retorno à memória dos afetos e sentimentos pelo policial –, segue adiante, sem mesmo lhe dirigir o olhar. Maxi recupera a infância (cuidado pelos irmãos e retorna à escola). Por isso não há lugar (ainda) para o desejo sexual.

Enfim, o filme *O desabrochar de Maximo Oliveros*, é um exemplo claro da construção fílmica que desconstrói e desmitifica toda e qualquer visão tradicional de mundo jovem. A partir de Máximo, um personagem homoafetivo, apaixonado por um policial bem mais velho que ele, nasce todo um drama interpessoal que vai se estabelecendo e expondo as fragilidades das relações entre as várias instâncias da vida e da sociedade na qual ele vive.

Na trama, vemos a desconstrução da imagem da criança extremamente pura e assexuada, pois esta sente atração pelo seu amado, e, além disso, é capaz de se colocar diante de problemas profundos e de tomar decisões cabíveis, dignas de um adulto. Há ainda a desconstrução da concepção de que criança homoafetiva é sempre rejeitada (pois depende do contexto) e ainda mais a criança afeminada, como é o caso de Maxi. A imagem II ilustra bem a nossa colocação. Ele se veste com roupas femininas, enfeita os cabelos e anda, naturalmente, como uma menina. Entretanto, ele não é desrespeitado em virtude disso, a não ser quando ele é atacado no beco por dois rapazes desconhecidos.

O que se tem, então, é um trabalho extremamente peculiar com as técnicas de conotação, que joga com as imagens denotativas e a com a linguagem das legendas, resultando num trabalho estético extremamente intrigante, pois sabemos que “toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros.” (BARTHES, 1990, p.32) E como resultado, temos um filme que consegue produzir terceiros sentidos a partir de temas que incluem violência e sexualidade, pois o tempo todo, ao assistir-lhe, ficamos diante de cenas que causam algum tipo de estranhamento, seja este em virtude de algo violento aos olhos acostumados com tramas superficiais e tradicionais, seja como efeito de ver que é possível conviver com “o diferente” em qualquer contexto de vida.

Depois de todas as reflexões e análises apontadas aqui em torno das obras e dos autores elencados, podemos dizer que Lygia Bojunga e Auraeus Solito, são dois artistas que “jogam” com a linguagem, *construindo obras desconstrutoras*, isto é, desmitificadoras, e ao mesmo tempo, semeadoras de novas ideias e novos modos de fazer mundos e personagens, e porque não dizer: pessoas.

Os traços mais importantes que observamos ao aproximar as obras são os temas da violência e da sexualidade. Claro que cada um abordando os temas a seu modo, mas ambos contribuindo para uma (des)construção de mitos.

Percebemos também, que as formas de produção artísticas, nas duas obras, são perpassadas e se consolidam em ambientes de afeto, ou seja, tanto no filme como no livro, o pano de fundo para os desenrolares das histórias é a família, e concomitantemente, outros laços afetivos. Como construção das histórias, notamos repetidas tentativas de construção e reconstrução da família e de afetos, como no caso da tia Inês, que tenta reagrupar sua família, buscando Sabrina na casa onde ela vivia em condições de exploração, e buscando sua mãe, antes abandonada por ela, mas tal tentativa logo se desfaz por um ato de extrema violência, quando Inês é assassinada pelo ex-amante. Mais à frente na narrativa há outra tentativa de formação de uma nova família; agora, com os esforços da mãe de Andre Dorea, que adota Sabrina e sua avó, mas ressaltando, que tudo isso é uma tentativa de consolidar uma família sobre os destroços de outra que fora destruída: a família da própria Paloma.

No filme também ocorrem os mesmo movimentos, quando o pai de Maximo investe na permanência e na integridade da família – mesmo que ela se faça sob a égide da ilegalidade – frente ao poder destruidor da lei (representado pela polícia). Os outros movimentos partem do policial que tenta uma reaproximação de Maxi, e depois, ao final da trama, este, sem a

presença do pai, se concentra no âmbito da família, encontrando um novo lugar – de criança, que é cuidado pelos irmãos mais velhos – e retomando a escola.

Em meio a esses laços que se deslocam nos espaços, tem-se, em jogo, a sexualidade como fio de ligamento entre as personagens, e conseqüentemente, como construção de afetos, que se dão de formas diferentes para os personagens. Para Sabrina, aparece como algo violento e repugnante: a prostituição infantil, mas para Andrea Dorea e Maximo, a sexualidade é mostrada como algo natural, embora não fiquem livres dos desenganos afetivos.

Portanto, notamos que os temas abordados são sempre moventes e erráticos, pois como pontua Barthes, “o sentido obtuso aparece e desaparece, é seu único movimento” (BARTHES, 1990, p.56). Sendo assim, ao falar de temas mitificados, esvaziados de sentido pela sociedade, Lygia Bojunga e Aúraeus Solito, ao mesmo tempo em que criam novos mitos como forma de mitificar o próprio mito, também colocam os vários temas – mais especificamente a sexualidade e a violência –, como significantes que se deslocam nos espaços; o efeito disso é a produção do *terceiro sentido* (para o filme) e do *mito segundo* para o livro, ou seja, são os efeitos estéticos propiciadores de *devires* outros. Talvez essa seja uma das formas para compreender como se dá o processo de desmitificação nas obras aqui elencadas, e no gênero infanto-juvenil, pois os elementos e os temas se movem em todos os espaços e não se fixam em nenhum gênero, pessoa ou grupo, simplesmente porque são questões humanas, e se assim os são, diz respeito a adultos e jovens de uma maneira geral. Isso mostra que ambas as obras aqui analisadas, por mais que possam ser em algum momento, classificadas como infanto-juvenis, são objetos artísticos que podem propiciar prazer estético e formação de alto nível para todos os tipos de público: do mais jovem ao mais idoso.

#### 4. REFERÊNCIAS

- BOJUNGA, Lygia. *Sapato de salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006. 270p.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Ática, 1994. p.29-59: Os contos de fadas.
- CECCANTINI, João Luís; PEREIRA, Rony Farto (orgs.). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: Unesp; Assis: Anep, 2008.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.41-72: Situação da literatura infantil; p.73-101: Definição de literatura infantil.
- LOTTERMANN, Clarice. *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga*. Curitiba: UFPR, 2006. (Tese de Doutorado.)

- MARTINS, Julia Teitelroit. *Estudos do estranho: o fator da repetição*. Rio de Janeiro: PUC, 2011 (Anuário de literatura, p. 207-218)
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reações renovadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SOLITO, Auraeus. *O desabrochar de Máximo Oliveros*. [Filme-vídeo]. Direção de Auraeus Solito. Filipinas, 2005. 101 min.
- SOUZA, Flávia de Castro. *Trilogia da morte: o imaginário em Lygia Bojunga*. Goiânia: UFG, 2009. (Dissertação de Mestrado)