

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

CAMILA BASAGLIA BARBOSA RODRIGUES

ENTRE A INFÂNCIA E A LIBERDADE:
PULSÃO DE FICÇÃO E SUBVERSÃO DE GÊNERO EM *A BOLSA AMARELA* E
CHAPEUZINHO VERMELHO EM MANHATTAN

CUIABÁ - MT
2026

CAMILA BASAGLIA BARBOSA RODRIGUES

**ENTRE A INFÂNCIA E A LIBERDADE:
PULSÃO DE FICÇÃO E SUBVERSÃO DE GÊNERO EM *A BOLSA AMARELA* E
*CHAPEUZINHO VERMELHO EM MANHATTAN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagem na Área de Concentração de Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula de Souza

Cuiabá – MT

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

R696e Rodrigues, Camila Basaglia Barbosa.

Entre a infância e a liberdade: [recurso eletrônico] : pulsão de ficção e subversão de gênero em A Bolsa Amarela e Chapeuzinho Vermelho em Manhattan / Camila Basaglia Barbosa Rodrigues. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 99 f., pdf). -- 2026.

Orientadora: Ana Paula de Souza.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Literatura infantojuvenil.. 2. Pulsão de ficção.. 3.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: ENTRE A INFÂNCIA E A LIBERDADE: PULSÃO DE FICÇÃO E SUBVERSÃO DE GÊNERO EM *A BOLSA AMARELA* E *CHAPÉUZINHO VERMELHO EM MANHATTAN*

AUTORA: MESTRANDA CAMILA BASAGLIA BARBOSA RODRIGUES

Dissertação defendida e aprovada em 01 de julho de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. **DOUTORA ANA PAULA DE SOUZA** (Presidente Banca / Orientadora)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

2. **DOUTORA MARIANA BOLFARINE** (Membro Interno)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

3. **DOUTORA MARIA DE FÁTIMA ALVES OLIVEIRA MARCARI** (Membro Externo)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

4. **DOUTORA MARIA PERLA DE ARAÚJO MORAIS** (Suplente)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Cuiabá, 01/07/2026



Documento assinado eletronicamente por **ANA PAULA DE SOUZA**, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso, em 02/07/2026, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Bolfarine, Usuário Externo**, em 02/07/2026, às 11:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria de Fátima Alves Oliveira Marcari, Usuário Externo**, em 02/07/2026, às 15:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **9295054** e o código CRC **3D853A65**.

AGRADECIMENTOS

Devo começar agradecendo a Deus por ter me concedido saúde ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Obrigada, meu Deus, pelo alimento em minha mesa, pela força que permitiu-me seguir cuidando de mim, inclusive por meio dos exercícios físicos, e por ter preservado o meu emprego durante a fase final deste trabalho.

Como não poderia deixar de ser, sou profundamente grata à minha família, que preservou a minha infância e possibilitou que eu fosse a criança que assistia aos desenhos da *TV Globinho*, que conversava com as bonecas e que tinha a liberdade de ler quantos livros desejasse.

Agradeço também aos bons professores que tive ao longo da minha trajetória, em especial à minha orientadora, Prof.^a Dra. Ana Paula Souza, que sempre demonstrou respeito e valorização pela minha pesquisa. Desejo que a senhora continue fazendo a diferença, seja como gestora, professora ou, acima de tudo, educadora.

A todos os meus amigos e ao meu companheiro, deixo o meu sincero agradecimento. Vocês contribuíram para que a minha autoestima como docente e acadêmica, permanecesse firme. Não teria sido possível atravessar este período sem o carinho e o apoio de vocês.

Por fim, aos meus alunos, a quem desejo coragem e força para enfrentar a vida, sempre com um livro por perto.

Obrigada.

RESUMO

Esta dissertação investiga as relações entre infância, ficção e subversão de gênero nas obras *A Bolsa Amarela* (1976), de Lygia Bojunga, e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* (1990), de Carmen Martín Gaité, tomando como eixo analítico as protagonistas infantis Raquel e Sara Allen. A pesquisa objetiva analisar de que modo essas personagens femininas expressam, por meio da pulsão de ficção, desejos de liberdade, autonomia e construção identitária, tensionando normas de gênero, idade e autoridade socialmente instituídas. O corpus é composto pelos romances supracitados, ambos pertencentes ao campo da literatura infantojuvenil, ainda que extrapolem as delimitações tradicionalmente atribuídas a esse público ao mobilizarem discussões relacionadas à subjetividade, à emancipação feminina e às formas de resistência simbólica. Como fundamentação teórica, mobilizam-se, sobretudo, as contribuições de Suzi Frankl Sperber acerca da pulsão de ficção e da efabulação, bem como os pressupostos de Wolfgang Iser sobre os atos de fingir e a mediação entre real e imaginário. Em diálogo com essas perspectivas, recorre-se às reflexões de Judith Butler acerca da performatividade de gênero e de autoras como Joan Scott, Nancy Fraser e Audre Lorde, cujas formulações possibilitam compreender as relações entre gênero, poder e subjetividade. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa insere-se no campo da Literatura Comparada, adotando uma perspectiva comparatista que privilegia aproximações temáticas e estruturais entre obras produzidas em contextos históricos, culturais e geográficos distintos. A análise evidencia que Raquel e Sara recorrem continuamente à imaginação, à leitura, à escrita e à criação de universos simbólicos como formas de elaborar conflitos relacionados à infância, à condição feminina e aos limites impostos pelo mundo adulto. Em *A Bolsa Amarela*, a escrita e a personificação das vontades configuram-se como estratégias de resistência diante de relações familiares marcadas pela repressão e pelo silenciamento. Em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, a ficcionalização da cidade e o desejo de circular livremente por Manhattan simbolizam a busca pela autonomia e pela emancipação subjetiva. Embora situadas em contextos distintos, ambas as narrativas convergem ao representar a infância como espaço de elaboração crítica e invenção de si. Conclui-se que as obras analisadas atribuem centralidade à pulsão de ficção como mecanismo de organização simbólica da experiência, permitindo às protagonistas confrontarem normas de gênero e formas de autoridade social. Ao evidenciar a potência estética e crítica da literatura infantojuvenil, esta pesquisa contribui para ampliar os estudos comparatistas voltados às narrativas de autoria feminina, destacando o papel da ficção na constituição da subjetividade e na problematização das representações do feminino e da infância.

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Pulsão de ficção. Literatura Comparada. Subversão de gênero. Lygia Bojunga. Carmen Martín Gaité.

ABSTRACT

This dissertation investigates the relationships between childhood, fiction, and gender subversion in *A Bolsa Amarela* (1976), by Lygia Bojunga, and *Little Red Riding Hood in Manhattan* (1990), by Carmen Martín Gaité, taking the child protagonists Raquel and Sara Allen as its analytical focus. The study aims to analyze how these female characters express, through the drive toward fiction, desires for freedom, autonomy, and identity construction, challenging socially imposed norms of gender, age, and authority. The corpus consists of the aforementioned novels, both belonging to the field of children's and young adult literature, although they transcend the limits traditionally assigned to this audience by engaging with issues related to subjectivity, female emancipation, and forms of symbolic resistance. The theoretical framework is primarily grounded in Suzi Frankl Sperber's reflections on the drive toward fiction and fabulation, as well as Wolfgang Iser's assumptions concerning acts of feigning and the mediation between reality and imagination. In dialogue with these perspectives, the study also draws on Judith Butler's reflections on gender performativity and contributions by Joan Scott, Nancy Fraser, and Audre Lorde, whose formulations enable an understanding of the relationships among gender, power, and subjectivity. Methodologically, the research is situated within the field of Comparative Literature, adopting a comparative approach that privileges thematic and structural convergences between works produced in distinct historical, cultural, and geographical contexts. The analysis demonstrates that Raquel and Sara continuously resort to imagination, reading, writing, and the creation of symbolic universes as ways of elaborating conflicts related to childhood, femininity, and the limitations imposed by the adult world. In *A Bolsa Amarela*, writing and the personification of desires function as strategies of resistance against family relationships marked by repression and silencing. In *Little Red Riding Hood in Manhattan*, the fictionalization of the city and the desire to move freely through Manhattan symbolize the search for autonomy and subjective emancipation. Although situated in different contexts, both narratives converge in representing childhood as a space for critical elaboration and self-invention. It is concluded that the analyzed works place the drive toward fiction at the center of symbolic organization of experience, enabling the protagonists to confront gender norms and forms of social authority. By highlighting the aesthetic and critical potential of children's and young adult literature, this research contributes to expanding comparative studies focused on women-authored narratives, emphasizing the role of fiction in the constitution of subjectivity and in the problematization of representations of femininity and childhood.

Keywords: Children's literature. Gender subversion. Female subjectivity. Lygia Bojunga. Carmen Martín Gaité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	23
1 RAQUEL E SARA, MENINAS ESCRITORAS: A PULSÃO DE FICÇÃO NAS PROTAGONISTAS	24
1.1 Vontade de ser escritora, de ser adulta e de ser menino	28
1.2 Sara Allen: entre “farfânicas” e aventuras pelas ruas de Manhattan.....	39
CAPÍTULO 2	59
2 RAQUEL E SARA: MENINAS FEMINISTAS	60
2.1 Raquel: contestação do patriarcado e dos papéis de gênero	62
2.2 Sara: rejeição do modelo feminino tradicional.....	75
2.3 Os espaços sociais de Raquel e Sara e os impactos para com o feminino	79
2.4 A importância do caráter etário às narrativas	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que minha vontade¹ de estudar a novela infantojuvenil *A Bolsa Amarela* (1976) de Lygia Bojunga tenha nascido há 13 anos, quando, em virtude de alguns problemas escolares, minha mãe achou por bem limitar o tempo em que eu poderia ver televisão. Naquele cenário, como uma tradicional criança do início dos anos 2000, acessar a internet não era uma opção. Assim, tudo fez com que eu iniciasse a leitura do livro da disciplina de literatura, proposto pela escola em que estudava, mais rapidamente do que imaginara.

Recordo-me de ter finalizado a leitura de *A Bolsa Amarela* em um ou dois dias, ao passo que essa situação foi chama para a minha autoestima intelectual, na medida em que nunca havia lido, de maneira autônoma, um livro com mais de 100 páginas. Lembro-me também de ter dado várias risadas, além de ter ficado encabulada com a expressão “por toda a vida” que Lygia frequentemente utilizava na narrativa.

No entanto, algo curioso é que não lembro ao certo minhas concepções sobre o enredo da história quando finalizei minha primeira leitura. Hoje, após alguns momentos de reflexão e, principalmente, tendo em vista o conceito de pulsão de ficção, cunhado por Suze Frankl Sperber (1999), conceito no qual buscarei suporte para o desenvolvimento desta pesquisa, penso que isso talvez ocorra porque, na época, eu me colocava em uma posição muito similar à da protagonista: Raquel era uma espécie de anfitriã das histórias por ela inventadas e eu, mais uma peça desse jogo inventivo, uma espectadora.

Fato é que, anos mais tarde, já na graduação, tive a oportunidade de participar do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) e, na minha carta de aceite, foi a respeito desse mesmo livro que cometei quando a questão era a inserção da literatura em minha vida. Ou seja, essa novela abriu-me as portas do mundo da leitura e da literatura, fez parte de minha história de leitura como uma pedra fundamental.

Já ao fim do curso de licenciatura em Letras, em uma aula de Literatura Norte-Americana, comentávamos como, por vezes, obras destinadas ao público jovem ou, mais especificamente, às pessoas que estariam neste limiar entre a infância e a adolescência eram desprestigiadas pela comunidade acadêmica. Nesse contexto, veio-me imediatamente a possibilidade de revisitar a potência de *A Bolsa Amarela* por meio da realização de uma dissertação de mestrado em um Programa de Pós-Graduação, tudo isso com o propósito de

¹ Este termo surge aqui como calorosa referência às vontades de Raquel, personagem protagonista da novela de Bojunga a ser pesquisada.

demonstrar como textos, como os da Lygia, transcendem esse possível público para o qual são destinados.

Nesse viés, torna-se necessário ressaltar brevemente períodos da trajetória da autora, tendo em vista evidenciar os marcos que consagram Lygia como referência no cenário nacional, e a necessidade em tê-la como temática para os estudos contemporâneos em literatura.

Lygia Bojunga Nunes nasceu em 26 de agosto de 1932, na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Aos 19 anos, apaixonada pelo Teatro, ingressou na companhia “Os Artistas Unidos”. No entanto, abandonou a carreira e passou dez anos escrevendo para o rádio e a televisão:

...naquele tempo escrever/criar personagens era, pra mim, uma forma de sobreviver e de poder construir a casa que eu queria pra morar (a Boa Liga); só depois, quando eu abracei a literatura, é que eu me dei conta que escrever/criar personagens era muito mais que um jeito de sobreviver: era – e agora sim! – o jeito de viver que eu, realmente, queria pra mim.²

Invariavelmente, até o início dos anos 2000, a autora acabou desenvolvendo projetos que alinhassem a escrita à profissão de atriz.

Nesse cenário, não poderia deixar de ser evidenciada a publicação de *A Bolsa Amarela*. Essa novela, lançada em 1976, surpreende por ter sido publicada em pleno contexto de militarização e censura no Brasil, haja vista ser narrada por uma protagonista criança e menina, a qual possui três vontades³: de ser menino, adulta e escritora, fortes motivadores para o que seriam discussões referentes à emancipação feminina.

Atualmente, a autora reserva 23 obras publicadas, sendo *A Bolsa Amarela* a terceira delas e *Retratos de Carolina* a novela que inaugurou a Editora Casa Lygia Bojunga (2002).

Em 26 de maio de 2004, Lygia realizou um marco ao receber o prêmio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award), o maior prêmio internacional de literatura para crianças e jovens concedido pelo Governo da Suécia. Dentre outros prêmios, podem ser citados o “Faz a diferença”, concedido pelo grupo *O globo* também em 2004, e a medalha “Ordem do Mérito Cultural”, entregue em 2011 pelo então Ministério da Cultura no Brasil.

² Este comentário foi retirado do site da editora de Lygia, o Casa Lygia Bojunga, o qual apresenta uma breve biografia, além de retratos da autora.

³ Novamente, o termo é utilizado propositalmente por estar estritamente relacionado ao léxico e à construção da narrativa.

Em *Lygia Bojunga em três tempos – O processo de criação ficcional* (2013), Maria Luiza Bretas busca evidenciar como o desenvolvimento das narrativas de Lygia tendem a ser orquestradas em dois tempos: o primeiro em uma sequência linear, o qual ilustra o amadurecimento das personagens e dos leitores; e o segundo a partir de uma repetição de motivadores composicionais.

Essa orquestra de dois tempos, sugerida por Bretas, talvez possa ser atestada por meio de minha experiência de releitura de *A Bolsa Amarela*. Agora, a partir de minha percepção mais experiente, torna-se evidente a destreza de Lygia em proporcionar exatamente o que cada um dos seus mais diversos leitores necessitam. Aos 10 anos, eu procurava por algo que preenchesse o vazio deixado pela ficção dos desenhos televisivos, ao passo que me foi dada a oportunidade de quase que participar das histórias criadas por Raquel. Hoje, as marcas autorais de Lygia sobressaltam à leitura, fazendo com que um leitor mais maduro se pergunte como um livro, que trata sobre temáticas tão ligadas à luta feminina pela igualdade de gênero, dentre tantas outras questões, tenha sido publicado e tenha circulado em um período tão dificultoso em relação à censura nas artes e na literatura. Seja como for, “[...] a presença viva da fala, do diálogo, a força das ideias, a dimensão da arte na vida humana” (Bretas, 2013, p 24), todos esses motivadores composicionais são instigantes e foram-me recorrentes em ambas as leituras realizadas.

De parte de minha orientadora de mestrado, que é hispanista, surgiu a possibilidade do estudo comparado de *A Bolsa Amarela* com *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* (1990), de autoria da espanhola Carmen Martín-Gaité (1925 - 2000), um romance infantojuvenil publicado originalmente em espanhol⁴, sendo esse meu primeiro contato com a literatura hispânica.

Chapeuzinho Vermelho em Manhattan narra a história de Sara Allen, uma menina de dez anos de idade que vive em Nova York, mais especificamente no Brooklyn, juntamente com seus pais. Nesse contexto, nas viagens em que Sara costumeiramente realiza até Manhattan, as quais sempre são acompanhadas de uma torta de morango sistematicamente feita pela mãe de Sara para que a avó desfrute, a protagonista reflete sobre sua grande vontade de percorrer Manhattan sem que fosse supervisionada. Tudo isso se dá a partir de um

⁴ Publicado em espanhol sob o título *Caperucita en Manhattan* em 1990, foi traduzido para o português em 1996 por Ruth Rocha. Para a escrita desta dissertação, utilizei a versão traduzida por Ruth Rocha e publicada pela Martins Fontes.

imaginário bastante afluído, tendo em vista os diversos livros lidos pela menina, tais como *As viagens de Gulliver*, os quais narram as aventuras emancipatórias de personagens crianças.

Chapeuzinho Vermelho em Manhattan é publicado pela primeira vez em 1990, sendo inserido num momento particularmente tenso da história urbana de Nova York, marcado por altos índices de criminalidade, precariedade social e um sentimento difuso de medo que atravessava tanto o imaginário coletivo quanto as experiências cotidianas. A escolha da cidade como cenário não é fortuita: Nova York, em especial as regiões de Manhattan e Brooklyn, emergiam como espaços liminares entre o cosmopolitismo e a decadência urbana, oferecendo um pano de fundo propício para a exploração de temas como a infância, a liberdade e o confronto com o perigo.

Durante as décadas de 1970 e 1980, Nova York atravessou uma grave crise fiscal e social. Embora o início dos anos 1990 marcasse o início de um processo de revitalização, o cenário ainda era permeado por altos níveis de violência urbana. No ano de 1990, Nova York atingiu seu ápice histórico de violência letal, com o registro de 2.245 homicídios — número que consolidou a imagem da cidade como um espaço urbano marcado pelo medo e pela criminalidade (BBC News Brasil, 2020).

Regiões como o Brooklyn, o Bronx e mesmo partes de Manhattan (como o Harlem e o Lower East Side) eram associadas a tráfico de drogas, gangues e desestruturação social.

Esse ambiente de medo urbano também contaminava os discursos midiáticos e políticos. A cidade era retratada como um espaço hostil e imprevisível, onde a liberdade de circulação estava constantemente ameaçada. Isso reverbera diretamente na narrativa de Martín Gaité, especialmente na construção de sua protagonista, ao passo que seu desejo, aparentemente simples, é apresentado como uma ousadia diante do clima de insegurança que permeia a cidade.

A atmosfera urbana da obra carrega, assim, traços do medo coletivo que dominava a Nova York daquele momento. Manhattan, ainda que símbolo de modernidade e cultura, era também retratada como um lugar de contrastes brutais, onde arranha-céus conviviam com sem-teto e artistas de rua com criminosos. O Central Park, por exemplo, frequentemente evocado na narrativa como um lugar mágico, na realidade da época era considerado por muitos nova-iorquinos como um espaço arriscado durante o período noturno — um “parque encantado” à luz do dia, mas potencialmente perigoso à noite.

O Brooklyn, por sua vez, é mencionado na obra como o local de origem de Miss Lunatic, personagem que simboliza a resistência à normatividade e aos medos instituídos. Habitante das ruas, ela representa uma espécie de sabedoria marginal, cuja experiência de vida contrasta com os discursos alarmistas que alimentam o medo social. No entanto, a própria condição de invisibilidade social de Miss Lunatic — vivendo entre as sombras da cidade — reafirma a existência de um submundo urbano que escapa à ordem instituída, reforçando os contornos de uma Nova York fragmentada, desigual e potencialmente ameaçadora.

A ambientação nova-iorquina do romance, portanto, não apenas situa a narrativa em um contexto geográfico específico, mas evoca uma complexa rede de significados históricos e sociais. O medo e a violência, embora reais, são também construções simbólicas que delimitam quem pode circular, sonhar e narrar no espaço urbano. Ao reescrever o conto tradicional de Chapeuzinho Vermelho num cenário urbano contemporâneo, Martín Gaité insere sua obra numa tradição crítica que problematiza as fronteiras entre infância e perigo, liberdade e controle, realidade e ficção.

Tudo isso talvez parta da percepção de uma escritora experiente e de outra nacionalidade que não a estadunidense. No contexto de Gaité, os Estados Unidos representavam para escritores espanhóis uma abertura ao cosmopolitismo e à liberdade criativa, em contraste com as limitações culturais da Espanha franquista. Nova Iorque, nesse sentido, funcionava como espaço de fascínio e estranhamento, mas também de renovação estética. Assim, pode-se dizer que a experiência estadunidense ampliou os horizontes literários da autora, colocando-a em diálogo com tradições narrativas diversas.

Carmen Martín Gaité nasceu em Salamanca, Espanha, em 1929. É autora de uma ampla obra narrativa, de extraordinária qualidade, iniciada em 1954 com *El balneario* e que teve sequência com os romances *Entre visillos*, *Ritmo lento*, *Retahilas*, *Fragmentos de interior* e *El cuarto de atrás*. Publicou também livros de relatos e ensaios: *Usos amorosos del dieciocho en España*, que foi sua tese de doutorado; *Usos amorosos de la postguerra española*, que recebeu o Prêmio Anagrama de Ensaio e o Prêmio Príncipe das Astúrias; [...]⁵

Tendo essas obras em vista, é possível afirmar que a literatura comparada, no contexto brasileiro, apresenta uma característica singular: ela se confunde com o próprio estudo da literatura nacional. Desde Antonio Candido, os críticos brasileiros têm exercido práticas comparatistas mesmo ao se debruçarem sobre autores nacionais. Obras como

⁵ Esta pequena biografia encontra-se nos elementos pré-textuais da edição de “Chapeuzinho Vermelho em Manhattan” já referenciada.

Formação da Literatura Brasileira (Candido, 1997) ou *Dialética da Malandragem* (Candido, 1998) evidenciam esse olhar estruturado por modelos europeus, adaptados às particularidades sociais, culturais e históricas do Brasil.

Tradicionalmente, a crítica brasileira se ancorou na lógica dicotômica entre centro e periferia, entendendo o Brasil como receptor passivo da cultura europeia. No entanto, Alfredo Cesar Melo propõe uma ampliação desse paradigma, sem descartá-lo. Para ele, é essencial incluir as chamadas relações sul-sul na análise comparatista, pois elas oferecem uma nova moldura para pensar a inserção do Brasil no mundo, especialmente ao lado de outras culturas periféricas que compartilham dinâmicas pós-coloniais semelhantes (Melo, 2013).

Embora o estudo comparado entre duas obras infantojuvenis, uma brasileira e uma espanhola, uma publicada nos anos 1970 e outra na década de 1990 não se enquadrem nisso que Melo chama de comparativismo sul – sul, um conceito fundamental introduzido pelo estudioso é o de “comparação como co-aparição”, inspirado em Jean-Luc Nancy e Natalie Melas. Em vez de buscar apenas influências diretas entre obras e culturas, essa abordagem permite colocar em diálogo produções que nunca se encontraram historicamente, mas que enfrentam desafios semelhantes, como o colonialismo, a dependência e a afirmação de identidades (Melas, 2007).

A aproximação entre Lygia Bojunga e Carmen Martín Gaité exige um movimento crítico que, ao mesmo tempo, reconheça as especificidades de seus contextos de produção e valorize as zonas de convergência que tornam possível pensá-las em diálogo. Inseridas em realidades histórico-sociais distintas — o Brasil sob a vigência da ditadura militar e a Espanha marcada pelas heranças do franquismo —, ambas elaboram, por meio da literatura, respostas estéticas às formas de silenciamento e controle que atravessam a experiência feminina. Nesse sentido, a distinção entre seus “lugares” não inviabiliza a aproximação, mas, ao contrário, a torna mais produtiva, pois evidencia como diferentes tradições literárias podem compartilhar problemáticas semelhantes.

No caso de Bojunga, sua produção literária insere-se em um momento de forte tensão política, no qual a literatura assume, muitas vezes, uma função crítica mediada por estratégias simbólicas. Conforme destaca Cristóvão (2010), suas narrativas caracterizam-se por uma articulação entre realidade e fantasia que possibilita uma leitura simultaneamente lúdica e reflexiva. Essa escolha estética não se limita a um recurso formal, mas constitui um modo de abordar questões sociais sensíveis, deslocando-as para o plano do imaginário. Assim, ao

explorar o universo infantil, a autora constrói um espaço de elaboração simbólica no qual conflitos relacionados à identidade, à desigualdade e à condição feminina podem emergir de forma indireta, mas profundamente significativa.

Por sua vez, Martín Gaité desenvolve sua obra a partir de uma consciência aguda do lugar marginal historicamente atribuído à mulher no campo literário. Como aponta Silva (2012), a autora espanhola busca, em sua produção ensaística e ficcional, resgatar o espaço de enunciação do discurso feminino, historicamente excluído da narrativa dominante. Esse movimento implica não apenas dar voz à mulher, mas também questionar as estruturas que condicionaram sua representação ao longo do tempo. Nesse sentido, sua escrita pode ser compreendida como um gesto de revisão crítica da tradição, no qual a literatura se torna um instrumento de reconfiguração identitária.

Ainda que partam de contextos distintos, ambas as autoras convergem na construção de um discurso que tensiona as formas normativas de representação do feminino. Em Bojunga, essa tensão manifesta-se na problematização de papéis sociais naturalizados, frequentemente mediada por elementos simbólicos e por uma linguagem próxima da experiência infantil. Já em Martín Gaité, ela se evidencia na recusa de modelos fixos de identidade feminina, bem como na crítica às formas de silenciamento que marcaram a história cultural ocidental. Em ambos os casos, a literatura atua como um espaço de deslocamento, no qual é possível imaginar outras formas de existência para além das imposições sociais.

Essa convergência pode ser melhor compreendida quando se considera o papel da literatura como instância de construção de subjetividades. Tanto em uma quanto em outra autora, a escrita aparece como um lugar privilegiado de elaboração da experiência, permitindo que personagens femininas articulem suas inquietações e desejos em confronto com os limites impostos pelo mundo que as cerca. Ainda que suas estratégias narrativas sejam distintas, há, em ambas, um investimento na interioridade e na complexidade das personagens, o que contribui para a construção de figuras femininas que escapam a representações simplificadoras.

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que as diferenças entre as autoras não se restringem ao contexto histórico, mas também se manifestam nas formas de organização narrativa. Bojunga tende a privilegiar uma perspectiva mais intimista, frequentemente mediada por vozes narrativas próximas da infância, o que intensifica o caráter subjetivo de suas histórias. Martín Gaité, por outro lado, articula uma narrativa que dialoga mais

diretamente com tradições literárias e com reflexões teóricas sobre a escrita, o que confere à sua obra uma dimensão metatextual mais evidente. Essas diferenças, longe de estabelecerem uma hierarquia, evidenciam a diversidade de caminhos possíveis para a representação da experiência feminina na literatura.

Nesse sentido, a aproximação entre Bojunga e Martín Gaité permite pensar a literatura infantojuvenil para além de suas delimitações tradicionais, evidenciando sua capacidade de abordar questões complexas e socialmente relevantes. Ambas demonstram que esse campo literário pode funcionar como espaço de experimentação estética e de crítica cultural, no qual a infância não é reduzida a um estágio de inocência, mas reconhecida como um momento de intensa elaboração simbólica. Assim, suas obras contribuem para a ampliação do próprio conceito de literatura, desestabilizando fronteiras entre gêneros, públicos e temas.

Por fim, ao colocar em diálogo essas duas autoras, sua análise evidencia a importância de um olhar comparativo que valorize tanto as especificidades quanto as ressonâncias entre diferentes tradições literárias. Mais do que identificar influências diretas, trata-se de reconhecer como obras produzidas em contextos distintos podem compartilhar preocupações semelhantes, especialmente no que diz respeito à construção do feminino e à função da literatura como espaço de reflexão crítica. Nesse movimento, Lygia Bojunga e Carmen Martín Gaité afirmam-se não apenas como representantes de suas literaturas nacionais, mas como autoras cuja relevância ultrapassa fronteiras, contribuindo para um entendimento mais amplo e plural da produção literária contemporânea.

Nesse contexto, acato a possibilidade de um estudo comparado entre *A Bolsa Amarela* e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, haja vista essas narrativas, situadas em contextos históricos e geográficos distintos, permitirem um olhar comparativo sobre como diferentes sociedades produzem expectativas em torno do feminino e da infância.

Ademais, a escolha de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* como objeto de análise crítica revela-se particularmente fecunda quando se considera o contexto socio-literário em que a obra foi publicada. A partir das reflexões de Dorca (1996/1997) presentes no artigo “La novela femenina española y el cánón”, é possível argumentar que o romance, embora ambientado em Nova York, insere-se em um movimento literário profundamente marcado pela experiência feminina da transição democrática espanhola e pelo desejo de reconfigurar a narrativa tradicional a partir de uma perspectiva de gênero. Analisar essa obra, portanto, sob

tal prisma é produtivo não apenas por seu valor literário intrínseco, mas porque permite pensar a ficção como espaço de negociação entre identidade, gênero, cultura e história.

Nesse viés, é relevante considerar que a publicação de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* ocorreu em um momento de efervescência da chamada “novela feminina” na Espanha — categoria que, conforme o artigo assinala, emergiu com força nas décadas de 1970 e 1980, sob influência do feminismo e da democratização do país. Autoras como Carmen Martín Gaité, Rosa Montero e Soledad Puértolas buscaram, nesse período, ampliar o espaço da mulher como sujeito narrativo, enfrentando temas tradicionalmente marginalizados, como a intimidade, a infância, a solidão e a subjetividade feminina. Nesse sentido, a obra de Gaité pode ser compreendida como um desdobramento desse movimento: ao reinventar o conto de fadas em chave moderna e urbana, a autora subverte não apenas estruturas narrativas canônicas, mas também os papéis de gênero a elas associados.

A ambientação nova-iorquina da obra, longe de ser um obstáculo à sua análise dentro do corpus da literatura feminina espanhola, reforça o caráter pós-moderno e cosmopolita que a crítica literária da época — conforme descrito no artigo — passou a valorizar. A adoção de uma geografia externa pode ser vista como um gesto deliberado de universalização da experiência feminina, transcendendo os limites do nacional e explorando os cruzamentos entre culturas. Isso é especialmente significativo se considerarmos que, como argumenta o artigo, a crítica norte-americana foi uma das responsáveis por consolidar a “narrativa feminina” como uma categoria legítima e autônoma, promovendo uma leitura teórica e ideologicamente engajada das obras produzidas por mulheres.

Outro aspecto que torna frutífera a análise de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* está relacionado à forma narrativa adotada. A crítica literária destacada no artigo ressalta que o romance feminino do período se afasta das técnicas realistas tradicionais, optando por estratégias como a metáfora, o uso do maravilhoso, a introspecção e a metaficção — todas largamente presentes na obra de Martín Gaité. A personagem Sara, com sua imaginação vívida e desejo de liberdade, encarna uma subjetividade que se constrói em oposição à normatividade patriarcal. A presença da figura fabulosa de Miss Lunatic, por sua vez, rompe com o dualismo razão/loucura que historicamente limitou a representação da mulher na literatura.

Do ponto de vista historiográfico, a análise dessa obra permite refletir sobre os processos de canonização e exclusão no campo literário. Conforme argumentado no artigo, o

romance feminino foi, por vezes, tratado como uma moda efêmera, desprovida de legitimidade estética duradoura. No entanto, o reconhecimento crítico posterior e a incorporação dessas obras nos estudos literários demonstram que o valor da literatura escrita por mulheres não pode ser dissociado das condições históricas que lhe deram origem. Assim, estudar *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* é também um ato político de reinscrição de vozes femininas no panorama da literatura contemporânea.

Assim, a análise de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* sob a luz da crítica da narrativa feminina espanhola oferece um campo fértil de investigação, que articula literatura, teoria crítica, estudos de gênero e história cultural. A escolha de uma autora espanhola que escreve sobre Nova York amplia os horizontes do hispanismo e desafia visões essencialistas sobre identidade nacional e autoral. A obra de Carmen Martín Gaité, nesse sentido, não apenas merece figurar no cânone, como convida a uma reavaliação dos próprios critérios que o constituem.

Raquel e Sara, personagens centrais de tais histórias, manifestam vontades fundamentais relacionadas à vida adulta, à performatização de práticas associadas ao feminino e à escrita. Tais desejos, longe de serem apenas caprichos infantis, funcionam como metáforas de um inconformismo com os limites impostos pela condição de gênero e pela estrutura familiar autoritária. Ambas constroem universos ficcionais para processar essas inquietações, seja através da escrita de cartas e invenção de personagens, como no caso de Raquel, seja por meio da leitura voraz e da criação de fantasias sobre a cidade e as pessoas, como ocorre com Sara. Dessa forma, as personagens recorrem à imaginação e à linguagem como meios de resistência simbólica frente aos modelos sociais opressivos.

Tendo esses frutíferos elementos de comparação em vista, minha pesquisa parte do seguinte problema: de que modo *A Bolsa Amarela* e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* constroem, por meio da pulsão de ficção e da crítica ao papel feminino tradicional, protagonistas infantis que desafiam os limites de gênero, idade e autoridade? Para responder a essa questão, proponho investigar como essas narrativas configuram a infância como espaço de crítica e criação, analisando os procedimentos ficcionais que tornam possível tal elaboração.

Nesse viés, atravessada pelo meu impacto como leitora mirim de *A Bolsa Amarela*, essa pesquisa se justifica no entendimento de que obras literárias voltadas ao público infantojuvenil possuem um papel crucial na formação subjetiva e crítica de leitores,

especialmente quando possibilitam a identificação com personagens que se posicionam contra os sistemas normativos.

Nesse sentido, traço como objetivo geral analisar de que modo Raquel e Sara, personagens infantis femininas, expressam, por meio da pulsão de ficção, seus desejos de liberdade e identidade, subvertendo normas de gênero e de autoridade. Os objetivos específicos incluem: (1) examinar como a escrita e a imaginação funcionam como instrumentos de elaboração subjetiva nas personagens; (2) discutir como as obras tensionam as fronteiras entre infância e maturidade, feminino e masculino, realidade e ficção; (3) identificar os elementos narrativos e simbólicos utilizados pelas autoras para construir personagens críticas e autônomas.

Para tanto, essa dissertação organiza-se em dois capítulos. O primeiro pretende analisar como as protagonistas recorrem à linguagem, à leitura e à escrita para elaborar seus desejos e afirmar sua subjetividade, tendo vista, principalmente, a pulsante ligada à ficcionalização das personagens. Já o segundo capítulo intende tratar das subversões de gênero e os desejos de autonomia nas protagonistas infantis, discutir os enfrentamentos das personagens diante das normas sociais, explorando seus desejos de liberdade, autonomia e redefinição do feminino.

Neste contexto, necessito deixar explícito como, no momento de pré-elaboração dos constituintes desta dissertação, cheguei a levantar a possibilidade de, juntamente com minha orientadora, discorrer sobre parâmetros mais extensivos às sociedades em que Raquel e Sara estão inseridas, tendo em vista o componente *lugar* como fio condutor para o desenvolvimento de tal raciocínio. No entanto, à medida em que esse fator se mostra bastante atravessado pelos temas dos capítulos apontados, mantivemos a organização que visava a tecitura de dois capítulos.

O referencial teórico desta pesquisa ancora-se, de modo articulado, em contribuições que permitem compreender a literatura como espaço de elaboração simbólica, construção de subjetividades e tensionamento das normas sociais. Nesse sentido, a noção de pulsão de ficção, proposta por Suze Frankl Sperber (1999), sustenta a compreensão da ficcionalização como impulso constitutivo da experiência infantil, enquanto os pressupostos de Wolfgang Iser (2002) possibilitam pensar a ficção como instância mediadora entre o real e o imaginário.

A essa base soma-se a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler (2019), fundamental para a análise das formas pelas quais as protagonistas tensionam e subvertem

papéis socialmente reiterados. Em diálogo com tais perspectivas, Mary Wollstonecraft (1787) oferece um horizonte crítico para pensar a historicidade das normas que regulam o feminino.

Por sua vez, autoras como Nancy Fraser (2019) e Joan Scott (2019) contribuem para situar tais discussões no âmbito das dinâmicas sociais, econômicas e históricas que atravessam a construção do gênero, ao passo que Audre Lorde (2019) possibilita evidenciar a dimensão etária e simbólica da infância feminina como lugar de deslegitimação.

Desse modo, o entrelaçamento desses referenciais sustenta uma leitura que articula ficção, gênero e experiência, evidenciando a literatura como um campo privilegiado de resistência e reinvenção do sujeito.

Embora haja muitos pontos de confluência entre os dois romances, é claro, há também pontos de divergência. *A Bolsa Amarela* e *Chapeuzinho em Manhattan* distanciam-se em uma questão estrutural fundamental: enquanto o primeiro é narrado por uma narradora-protagonista, a própria Raquel, portanto na linguagem própria de uma garota de 9 anos, *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa, o que resulta em uma linguagem mais elaborada. Tendo em vista este movimento de comparação, pontuo essa distinção narrativa para levantar um questionamento que passei a fazer enquanto desenvolvia minha pesquisa: como, aos 10 anos, eu receberia *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*?

A respeito dessa dúvida, não consigo traçar certezas. Entretanto, essas duas narrativas, sendo ambas não unicamente destinadas ao público infantil, mas intrinsecamente relacionadas ao universo particular desse, promovem aquilo que Rojo (2002, p. 2), em seu texto “Letramento e capacidades de leitura para cidadania”, afirma ser o processo de leitura: “[...] escapar da literalidade dos textos e interpretá-los, colocando-os em relação com outros textos e discursos, de maneira situada na realidade social; é discutir com os textos, replicando e avaliando posições e ideologias que constituem seus sentidos; [...]”.

Portanto, concluo esta introdução, a qual também pode ser vista, em parâmetros gerais, como justificativa de pesquisa, partindo justamente deste lugar: tanto *A Bolsa Amarela* (1976) quanto *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* (1990) representam o que a literatura possui de melhor: fazer com que tenhamos vontade de traçar pontes e universos comparativos, visto que, principalmente, fazem com que tenhamos vontade de compartilhar essas leituras/experiências, sendo elas quais forem ou do lugar de vivência que partirem.

CAPÍTULO 1

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
[...]
Fernando Pessoa*

1 RAQUEL E SARA, MENINAS ESCRITORAS: A PULSÃO DE FICÇÃO NAS PROTAGONISTAS

Neste capítulo, tenho como intenção analisar *A Bolsa Amarela* e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* a partir de suas protagonistas, as quais, apesar de apresentarem determinadas diferenciações que serão traçadas ao longo desta pesquisa, possuem em comum a tendência de acionarem o fictício em meio a realidades cercadas por personagens adultas. Nesse cenário, tenho por objetivo mobilizar um percurso por ambas as histórias, tendo em vista, principalmente, as “*vontades*” de Raquel e Sara, mesmo que a segunda não tenha elencado de maneira tão metodológica quanto a primeira as questões que ansiava enquanto criança.

Tendo em vista esse propósito, mostra-se de grande valia retomar o que descreveu Freud (2024)⁶ a respeito da importância de determinadas brincadeiras desenvolvidas na infância, e de como elas demonstram uma tendência à repetição. Segundo a percepção do autor: “As manifestações de uma compulsão à repetição, que descrevemos nas atividades precoces da vida anímica infantil, assim como nas vivências do tratamento psicanalítico, exibem, em alto grau, o caráter pulsional [...]”. (Freud, 2024, p. 127).

Pode-se dizer que essa constatação freudiana se dá posteriormente àquilo que o estudioso observou do comportamento de uma criança (de pouco mais de 1 ano de idade) com a qual pôde conviver em um período limitado. Nesse contexto, Freud (2024) visualizou como o menino, tendo em vista primordialmente os períodos de ausência dos pais, costumava arremessar objetos de forma com que esses passassem a estar distantes, ou realmente omitidos, do seu campo de visão. Sempre que desenvolvia tais brincadeiras, o garoto proferia palavras/interjeições ligadas a “*fort*” (desapareceu). Atendo-se a um carretel específico, Freud verificou o impulso repetitivo da criança em fazer o carretel desaparecer, por meio de uma cortina que o cobrisse, por exemplo, e retornar, ao passo que essa sistêmica era finalizada com a saudação “*da*”, a qual indicaria uma espécie de feliz retorno do brinquedo.

Nesse aspecto, na medida em que Freud não caracterizava a criança como um menino que dispunha de mau comportamento, é válido compreender tais brincadeiras como possível estratégia de autorregulação elaborada pelo garoto, já que essas eram percebidas, primordialmente, nos momentos de saída da mãe.

⁶ Para esta reflexão, utilizo como referência uma versão atualizada de “Além do princípio de prazer”, tendo em vista ser um texto que parte da primeira versão publicada em 1920.

É dessa famosa cena freudiana que Suzi Frankl Sperber (1999) parte para traçar suas percepções acerca de como a efabulação emerge. Segundo análise da autora, o jogo infantil do *Fort-da* evidencia como a criança, mesmo antes da aquisição plena da linguagem verbal, é capaz de representar, simbolicamente, experiências de ausência e retorno, dor e alívio. O jogo, nesse contexto, manifesta-se como uma primeira tentativa de elaboração de uma perda — a partida da mãe — por meio de um recurso simbólico que permite à criança transformar uma experiência passiva de sofrimento em uma ação ativa e estruturada. Tal elaboração, como destaca a autora, é possível graças à intervenção do imaginário, o qual atua como uma espécie de matriz perceptiva, uma função constitutiva do psiquismo humano que organiza a realidade interior por meio da criação de figuras, gestos e narrativas simbólicas

A efabulação, conceito central na obra de Sperber, é definida como o processo por meio do qual o sujeito projeta uma vivência interna em uma narrativa simbólica, capaz de articular temporalidade, espacialidade e alteridade. Não se trata de uma simples reprodução de eventos, mas da criação de um constructo ficcional que transcende a experiência contingente e lhe confere um novo sentido. Esse movimento, ainda que originado em uma dor ou desconforto, expressa uma busca de conhecimento e de reorganização psíquica. Como afirma a autora, “a efabulação distancia o evento da singularidade do sujeito, projeta-o no jogo, adquire espessura, podendo depois ser ressignificado” (Sperber, 1999, p. 268).

Tendo em vista, especificamente, o uso da repetição no jogo infantil, a autora argumenta que a repetição não representa estagnação ou regressão, mas sim um mecanismo organizador da experiência. Ela estabelece um ritmo, uma circularidade que permite ao sujeito reaprender a dor sob novas formas, e, assim, ressignificá-la.

Com base nessas observações, Sperber propõe que o ser humano possui três universais estruturantes: o imaginário, a simbolização e a efabulação. Tais elementos são inerentes à espécie humana, independentemente de fatores culturais ou históricos. A pulsão de ficção é, portanto, a manifestação de uma necessidade vital de expressão e organização da experiência, anterior ao domínio da linguagem articulada. Como ela própria afirma: “a mais profunda necessidade de expressão do ser humano corresponderia à expressão de momentos diferentes de iniciação, de confronto” (Sperber, 1999, p. 284).

Por fim, compreende-se que a pulsão de ficção não se restringe à criação artística ou literária, mas é uma força originária que atravessa o desenvolvimento humano desde a infância. Ela constitui um modo de conhecer e simbolizar o mundo, de criar pontes entre o eu

e o outro, entre o vivido e o elaborado. Tal concepção tem implicações importantes para a educação, a psicanálise e os estudos da linguagem, ao revelar que narrar é uma forma de viver — e, sobretudo, de sobreviver às experiências que nos atravessam.

A incorporação dos contos de fadas como eixo estruturante desta dissertação revela-se não apenas pertinente, mas teoricamente necessária, sobretudo quando articulada ao conceito de pulsão de ficção desenvolvido por Suzi Frankl Sperber. Ao retomar os fundamentos da oralidade e das formas simples, a autora evidencia que determinadas estruturas narrativas não são aprendidas exclusivamente por meio da tradição letrada, mas parecem emergir de disposições profundas do sujeito. Nesse sentido, os contos de fadas deixam de ser compreendidos apenas como produtos culturais historicamente transmitidos e passam a ser pensados como formas disponíveis precocemente à criança, anteriores mesmo ao contato sistemático com narrativas formalizadas. Tal perspectiva dialoga diretamente com o percurso analítico desta pesquisa, na medida em que as protagonistas estudadas demonstram uma tendência recorrente à ficcionalização, como se mobilizassem, de modo intuitivo, esquemas narrativos já internalizados.

Essa hipótese ganha densidade quando se considera a leitura que Sperber realiza da cena do fort-da freudiano, interpretando-a como uma forma rudimentar de narrativa. Segundo a autora, “a narrativa inferida por mim a partir da cena fort-da apontava para elementos característicos dos contos de fadas: um ‘era uma vez’ [...]; a temporalidade cíclica, representada pela repetição; o apaziguamento final [...] tudo isto representado pela expressão ‘E viveram felizes para sempre’” (Sperber, 2006, p. 114). A presença desses elementos em uma encenação infantil tão precoce leva à formulação de uma hipótese central: a de que a forma conto de fadas é acessível à criança antes mesmo de sua exposição direta a esse tipo de narrativa. Assim, mais do que um repertório adquirido, tem-se uma estrutura potencial, vinculada à pulsão de ficção, que orienta tanto a produção quanto a recepção de narrativas.

A partir dessa perspectiva, os contos de fadas passam a ser compreendidos como dispositivos estruturadores da experiência simbólica, articulando forma e sentido de maneira profundamente enraizada no sujeito. Sperber sugere que tais estruturas não se limitam aos arquétipos no sentido tradicional, mas operam como verdadeiros “recursos estruturadores”, que organizam a efabulação desde os primeiros momentos da vida (Sperber, 2006, p. 114). Isso implica reconhecer que a capacidade de narrar — e, conseqüentemente, de ficcionalizar — está intrinsecamente ligada a um conjunto de disposições internas que encontram nos contos de fadas uma de suas manifestações mais evidentes. Nesse sentido, ao analisar

personagens como Sara e Raquel, torna-se possível identificar não apenas influências externas, mas também a ativação desses esquemas narrativos fundamentais, que orientam suas formas de perceber, interpretar e reinventar o mundo.

Além disso, a leitura dos contos de fadas proposta por Sperber evidencia seu papel na elaboração de conflitos psíquicos, sobretudo aqueles ligados à culpa, à transgressão e à necessidade de reparação. Ao analisar “Chapeuzinho Vermelho”, a autora afirma que “o presente é conflito e sentimento de culpa diante da desobediência, e busca da absolvição da morte punidora através do recurso ao lenhador, que abre a barriga do lobo e faz renascer as duas mulheres” (Sperber, 2006, p. 184). Tal dinâmica evidencia como essas narrativas operam simbolicamente na resolução de tensões internas, oferecendo modelos de enfrentamento e reorganização da experiência. No contexto desta dissertação, essa leitura é particularmente fecunda, pois permite compreender como a reescritura do conto tradicional em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* não apenas atualiza a narrativa, mas também reinscreve esses conflitos em um novo cenário, urbano e contemporâneo.

Por fim, considerar a importância dos contos de fadas à luz da teoria de Sperber implica reconhecer sua centralidade na constituição da subjetividade e na formação do imaginário literário. Longe de serem narrativas ingênuas ou exclusivamente destinadas ao público infantil, eles configuram formas complexas de organização da experiência, articulando elementos universais da condição humana. Nesse sentido, ao integrar essa perspectiva ao corpus analítico da dissertação, amplia-se a compreensão das práticas de ficcionalização das personagens estudadas, evidenciando que suas narrativas não são apenas respostas a contextos específicos, mas também manifestações de uma dinâmica mais profunda, orientada pela pulsão de ficção e pelos esquemas estruturais que os contos de fadas exemplarmente condensam.

À vista disso, tais considerações de Sperber tornam-se extremamente caras a esta pesquisa. Isso ocorre pois, apesar de Raquel e Sara serem personagens que extrapolam as observações de Freud (2024), haja vista serem meninas mais velhas e que já não mais lidam com um processo aquisitivo de linguagem (algo que pode ser identificado em passagens que descrevem a criança da brincadeira do *fort-da*), ambas encontram, na criação, maneiras de se autorregular.

Isso pode ser atestado em *A Bolsa Amarela* (1976) quando Raquel atribui corporeidade às suas *vontades* e as carrega dentro de uma bolsa, aliadas a outros amigos

personificados, justamente com o intuito de tentar lidar com as mudanças, bastante relacionadas à puberdade, as quais enfrenta, e que, por vezes, não pode compartilhar com os personagens adultos com os quais convive. Similarmente, em *Chapeuzinho vermelho em Manhattan*, Sara Allen reserva contínuo apreço às histórias dos livros que possui em casa, tendo em vista os constantes momentos de efabulação nos quais se imagina passeando por Manhattan, indo até a casa da avó, desacompanhada.

Nesse aspecto, chega-se à ideia de que tais personagens não só efabulam, mas são constantemente “pulsionadas” a desenvolver tal processo. Para isso, Sperber (1999) descreve como pulsão de ficção, que corresponderia a:

[...] um forte impulso para o conhecimento através de uma representação. A pulsão de ficção sem dúvida “transforma os pensamentos em imagens visuais”. Não são pensamentos já formulados. Eles são bastante obscuros no seu momento inicial. São formuláveis através de recursos que não são obrigatoriamente a palavra e correspondem a um impulso muito forte para a comunicação – primeiramente para si mesmo, e apenas em decorrência disso, para terceiros. (Sperber, 2004, p. 285)

Assim, a partir de tais acepções, é possível, finalmente, adentrar em cada uma das narrativas, haja vista o objetivo maior de verificar as similaridades que interseccionam Raquel e Sara, principalmente aquelas que dizem respeito a este processo de acionamento do imaginário como forma de compreensão do real.

1.1 Vontade de ser escritora, de ser adulta e de ser menino

No primeiro capítulo de *A Bolsa Amarela*, Raquel, uma menina de 10 anos de idade, elenca quais seriam as suas principais vontades enquanto criança, as quais estariam relacionadas à aspiração de ser escritora, ser uma pessoa adulta e de ser menino. Nesse cenário, a personagem diz não haver um desejo que sobressaia a outro, mas comenta sobre a necessidade que sente em escondê-los.

Nesse sentido, surge o primeiro artifício desenvolvido por Raquel para conseguir elaborar tais sentimentos - a personagem decide *fingir* ser escritora: Faz tempo que eu tenho vontade de ser grande e de ser homem. Mas foi só mês passado que a vontade de escrever deu pra crescer também. A coisa começou assim: Um dia fiquei pensando o que é que eu ia ser mais tarde. Resolvi que ia ser escritora. Então já fui fingindo que era. Só pra treinar. Comecei escrevendo umas cartas. (Bojunga, 1976, p. 10)

Esse fragmento em que Raquel narra o despertar de sua vontade de ser escritora apresenta-se como uma chave interpretativa central para a compreensão da obra de Lygia Bojunga. A personagem não apenas manifesta o desejo de escrever, mas imediatamente o associa ao ato de “fingir”, inaugurando, assim, um processo de experimentação criativa que vai além da simples projeção futura. Essa antecipação revela uma consciência precoce sobre a

natureza performativa da escrita, a qual, em seu caso, funciona como um exercício de elaboração subjetiva.

O uso do verbo “fingir” aproxima diretamente esse trecho das considerações de Wolfgang Iser (2002) sobre os atos de fingir. Para o teórico, fingir não implica enganar, mas sim mobilizar o imaginário como filtro de transformação da realidade. Quando Raquel afirma “já fui fingindo que era [escritora]”, a criança cria um espaço liminar entre o real e o possível, no qual pode experimentar a identidade de escritora antes mesmo de ser reconhecida socialmente como tal. Trata-se de um processo formativo em que a ficção atua como mediadora entre desejo e experiência.

Aqui, é importante ressaltar que embora Wolfgang Iser seja amplamente reconhecido por suas contribuições à Estética da Recepção, não é essa a perspectiva privilegiada nesta pesquisa. O diálogo estabelecido com o autor concentra-se, especificamente, em sua formulação acerca da compreensão da ficção como uma faculdade constitutiva da experiência humana, capaz de ultrapassar os limites do texto literário e manifestar-se como uma forma de elaboração e ressignificação do real. Assim, a apropriação da teoria de Iser nesta dissertação desloca seu foco tradicional da recepção para uma compreensão da ficção enquanto prática constitutiva das protagonistas, em consonância com o objetivo de investigar a pulsão de ficção como potência de criação e de subversão.

Nesse cenário, Raquel passa a endereçar cartas a André, alguém traçado por seu imaginário e com quem poderia conversar a respeito do desejo de ser escritora (além de situações ligadas ao fato de ser uma criança em uma casa onde só havia figuras adultas e irmão maiores):

Quando eu nasci, minhas duas irmãs e meu irmão já tinham mais de dez anos. Fico achando que é por isso que ninguém aqui em casa tem paciência comigo: todo mundo já é grande há muito tempo, menos eu. Não sei quantas vezes ouvi minhas irmãs dizendo: “A Raquel nasceu fora de hora. A Raquel nasceu quando a mamãe não tinha mais condição de ter filho.” (Bojunga, 1976, p. 11).

Esse excerto revela o sentimento de Raquel em relação ao seu espaço no contexto familiar. A constatação de que nasceu “fora de hora” simboliza não apenas a diferença geracional entre ela e seus irmãos, mas sobretudo a percepção de inadequação que lhe é imposta. Essa narrativa da rejeição configura-se como um dos motores de sua pulsão de ficção: ao sentir-se deslocada, a protagonista encontra na imaginação um espaço de pertencimento e elaboração. Assim, a experiência da exclusão torna-se combustível para a invenção de mundos possíveis.

Nesse aspecto, a sensação de não ser acolhida pela família corresponde a um ponto de partida para a efabulação. A dor de ser considerada um “acidente” ou um ser inoportuno se converte, por meio do imaginário, em histórias que reorganizam a realidade de forma mais suportável. Nesse processo, Raquel transforma a experiência de rejeição em narrativa, distanciando o sofrimento imediato e reinscrevendo-o em uma trama ficcional que lhe confere sentido e autonomia simbólica.

Outro ponto relevante é o modo como Bojunga utiliza a voz narrativa para denunciar essa exclusão. Ao colocar a protagonista como narradora de sua própria condição, a autora confere à criança a possibilidade de contar sua história e de assumir um papel ativo frente ao discurso que a desautoriza. A narração em primeira pessoa é, portanto, um gesto de resistência literária: ao invés de ser falada pelos outros, Raquel fala de si, invertendo a lógica da marginalização. Essa operação narrativa reforça a dimensão política da literatura infantojuvenil, que aqui se constitui como espaço de afirmação de vozes silenciadas.

Nesse contexto, é importante destacar como Raquel passa a ter conflitos concernentes à escrita em razão de como os adultos pertencentes ao seu núcleo familiar agem quando se deparam com algumas de suas manifestações como escritora. Isso pode ser visualizado justamente quando o irmão da personagem encontra uma das cartas destinadas a André:

— Quem é o André?

— Ninguém. O André é inventado.

Ele me olhou com aquela cara desconfiada que eu conheço tão bem.

— Já vai começar, é?

— Palavra de honra. Eu tenho mania de juntar nomes que eu gosto, sabe? E eu gosto um bocado de André. Aí, quando foi no outro dia, eu estava sem ninguém para bater papo e então inventei um garoto pro nome. Um garoto legal: dois anos mais velho que eu, cabelo e olho preto, e pensando assim igual a mim.” (Bojunga, 1976, p. 15-16).

O trecho em que Raquel explica a invenção do personagem André explicita a força de sua pulsão de ficção e a especificidade de sua forma de imaginar. Diferente de outras crianças, que costumam inventar amigos imaginários como companheiros de brincadeira, Raquel projeta interlocutores mais elaborados, com atributos físicos, idade e afinidades de pensamento. O André não é apenas uma “invenção”, mas uma construção narrativa detalhada, revelando o modo como a protagonista se constitui por meio da linguagem e da criação literária. Isso pode ser atestado pelo interessante detalhe que faz com que a personagem escolha o destinatário para suas cartas: a sonoridade do nome.

O caráter relacional da invenção de André também merece destaque. Ao criá-lo, Raquel busca suprir uma carência de interlocução em sua vida cotidiana. O personagem inventado funciona como substituto simbólico das relações negadas pelos adultos de sua família. Esse movimento reforça a ideia de que a ficcionalização, em *A Bolsa Amarela*, é menos uma fuga da realidade do que uma tentativa de construir sentido e elaborar afetos. A invenção de André cumpre, assim, função terapêutica, servindo como mediador entre o desejo de comunicação e a experiência de rejeição.

Nesse cenário, após o irmão não acreditar no que é dito por Raquel sobre o fato de o destinatário da carta não ser real, há esta conversa entre as personagens:

— Poxa vida, quando é que vocês vão acreditar em mim, heinm? Se eu tô dizendo que eu quero ser escritora é porque eu quero mesmo.

— Guarda essas ideias para mais tarde, tá bem? E em vez de gastar tempo com tanta bobagem, aproveita pra estudar melhor. Ah! e olha: não quero pegar outra carta do André, viu?. (Bojunga, 1976, p. 18, grifo meu).

A reação de desconfiança dos adultos diante da confissão de Raquel demonstra, novamente, o choque entre o universo infantil e o mundo adulto. O gesto criativo da menina é interpretado como mentira ou exagero, quando, na verdade, constitui um exercício de imaginação e de escrita. Essa incompreensão reforça a crítica de Lygia Bojunga às estruturas sociais que desautorizam a infância, negando-lhe legitimidade.

Nesse contexto, observamos como Lygia Bojunga traz, para o interior da narrativa, dados da realidade social, demonstrando comportamentos próprios de uma sociedade machista e patriarcal, em que aos filhos lhes é dado pelas famílias uma autoridade de controle sobre os comportamentos das filhas. Nesse sentido, para além do fato do irmão não levar em consideração o conteúdo das cartas, o qual, da mesma forma como tentava evidenciar a menina, realmente baseava-se no gosto de Raquel pela escrita, há uma completa repressão de qualquer possibilidade de manifestação da sexualidade (questão que será o cerne do debate no segundo capítulo dessa dissertação). Como consequência, a atitude do irmão desmotiva Raquel a continuar com suas produções, pensando tratar-se de algo proibido, ruim.

Nesse cenário, é importante citar o estudo de Michelle Rubiane da Rocha Laranja (2016), que se dedica à análise da obra de Lygia Bojunga a partir dos eixos da violência e da constituição da identidade, propondo uma leitura que evidencia como as narrativas da autora são atravessadas por relações assimétricas de poder. Ao considerar o conjunto da produção bojunguiana, a pesquisadora demonstra que tais histórias não apenas representam conflitos individuais, mas inscrevem, em sua estrutura, dinâmicas sociais mais amplas, nas quais

sujeitos, sobretudo crianças, ocupam posições de subordinação, sendo frequentemente silenciados, reprimidos ou deslegitimados. Dessa forma, seu estudo oferece um importante aporte para compreender como a literatura de Bojunga articula experiência subjetiva e contexto social, revelando a complexidade das relações que condicionam a expressão e a construção identitária das personagens.

A autora descreve que:

Muitas personagens de Bojunga podem ser consideradas sujeitos subalternos, posto que ocupam posições de subordinação a outrem – principalmente as crianças, com relação aos adultos. As relações sociais vivenciadas por estes sujeitos revelam posições assimétricas que mantêm os preceitos de decolonialidade do poder, do saber e do ser, evidenciando segregação, discriminação, opressão, desrespeito, hostilidade e agressividade em diversas situações. (Laranja, 2016, p. 15).

Nesse viés, tendo ainda em perspectiva a cena entre a protagonista de *A Bolsa Amarela* e o irmão, torna-se importante frisar como esse não é um evento isolado no contexto da história, haja vista que, dentre as poucas interações descritas entre os familiares, Raquel é costumeiramente reprimida. Nesse cenário, é quase como se o infantil da garota fosse, na verdade, uma imaturidade descabida, ou seja, não há espaço para se ser criança.

Fiquei uma porção de dias pensando no meu pessoal pra ver se entendia por que é que eles zangaram tanto comigo. Acabei desistindo também: gente grande é uma turma muito difícil de entender. Mas em compensação tive uma ideia: “E se eu escrevo um romance? Aí ninguém mais pode ficar contra mim porque todo mundo sabe que romance é a coisa mais inventada do mundo. (Bojunga, 1976, p. 21).

A passagem marca um ponto de inflexão na trajetória de Raquel enquanto jovem escritora. Diante da incompreensão dos adultos e da hostilidade em relação às suas cartas, ela decide investir em uma forma literária que, pela própria convenção social, legitima a invenção: o romance. O raciocínio da personagem é revelador, pois demonstra uma consciência precoce sobre os diferentes gêneros discursivos e suas funções sociais. Para Raquel, o romance é o espaço por excelência do ficcional, e, portanto, uma via segura para que sua imaginação seja aceita.

Sob outra perspectiva, é válido também frisar como a ideia da personagem em desenvolver uma narrativa mais longa e estruturada dá um passo além do improvisado das cartas, projetando uma forma narrativa capaz de dar coerência a seu desejo de escrever. Esse movimento evidencia como a fabulação contribui para que a protagonista configure sua identidade não apenas como criança, mas como escritora em formação.

Nesse sentido, a decisão de recorrer ao romance pode ser lida como uma tentativa de dialogar com o universo adulto, utilizando uma forma reconhecida socialmente como literária. O gesto de Raquel é, assim, ao mesmo tempo um ato de resistência e de negociação.

Mesmo diante das críticas e da repressão, Raquel não abandona sua vontade de inventar: ao contrário, reinventa o modo de expressá-la. Ao canalizar sua criatividade para o romance, ela não apenas extravasa sua pulsão de ficção, mas também transforma a dor da rejeição em possibilidade estética.

No entanto, o movimento de Raquel para com a escrita do romance culmina mais um episódio negativo.

Quando eu voltei do cinema encontrei todo mundo rindo da minha história. Era um tal de fazer piada de galo, de galinha, de galinheiro, que não acaba mais. E o pior é que eles não estavam rindo só da história: tavam rindo de mim também, e das coisas que eu pensava. (Bojunga, 1976, p. 23)

A narrativa inventada pela menina não é recebida como expressão criativa, mas como motivo de chacota. Essa reação evidencia o descompasso entre o mundo infantil, regido pela imaginação e pela liberdade, e o mundo adulto, que frequentemente reprime ou ridiculariza a fabulação. A experiência do riso depreciativo, aqui, assume o papel de uma violência simbólica que ameaça silenciar a voz da protagonista.

O que para a criança é um exercício legítimo de elaboração, para o outro é apenas exagero ou tolice. Assim, a cena ilustra como o valor da ficção depende não apenas de sua produção, mas também do contexto de validação ou rejeição que a circunda. Nesse aspecto, o riso adulto impacta negativamente na possibilidade da criança constituir-se como sujeito de discurso, pondo em risco sua identidade emergente como escritora. A rejeição, portanto, não atinge apenas a história inventada, mas fere a própria autora em seu núcleo mais íntimo. O riso familiar funciona como dispositivo de controle, reiterando a posição subalterna de Raquel. Entretanto, é precisamente desse lugar marginalizado que a protagonista encontra forças para afirmar sua subjetividade por meio da ficção, transformando a dor da rejeição em combustível criador.

Chega-se, desse modo, à oportunidade que a protagonista encontra, no capítulo II, de guardar suas vontades em uma bolsa, a qual, em virtude de apresentar um amarelo vívido e um fecho que, por vezes, poderia emperrar, não chamaria a atenção da família.

Abri um zíper; escondi fundo minha vontade de crescer; fechei. Abri outro zíper; escondi mais fundo minha vontade de escrever; fechei. No outro bolso de botão

espremi a vontade de ter nascido garoto (ela andava muito grande, foi um custo pro botão fechar).

Pronto! A arrumação tinha ficado legal. Minhas vontades tavam presas na bolsa amarela, ninguém mais ia ver a cara delas. (Bojunga, 1976, p. 31)

A cena em que Raquel guarda suas vontades na bolsa amarela constitui um dos momentos mais emblemáticos da novela, pois materializa de forma simbólica a tentativa da protagonista de lidar com seus desejos reprimidos. Ao “arrumar” as vontades em compartimentos fechados, a menina corporifica suas angústias e, ao mesmo tempo, cria um espaço de controle sobre elas.

Do ponto de vista narratológico, a bolsa amarela adquire a função de condensar a experiência da protagonista. Cada vontade guardada — crescer, ser homem, escrever — reflete tensões existenciais mais amplas: o desejo de autonomia, a questão de gênero e a aspiração à autoria. Nesse sentido, o objeto torna-se extensão da identidade de Raquel, carregando sua subjetividade em forma alegórica.

Nesse sentido, o ato de esconder as vontades na bolsa revela tanto a repressão social sofrida por Raquel quanto sua capacidade criativa de resistência. Diante da impossibilidade de expressar livremente seus desejos, ela os reinventa em forma literária e simbólica.

No capítulo III, o leitor se depara com dois importantes personagens criados pelo imaginário de Raquel. O primeiro deles, o Rei, um suntuoso galo o qual seria fruto do referido romance desenvolvido pela menina.

— O que é que você tá fazendo aqui?!

— Psiu! Fala baixo, tô fugido.

— Isso eu sei, ué, fui eu que fiz você fugir do galinheiro.

— Mas a questão é que eles me pegaram.

— Não brinca!

— Me levaram de volta. Pra tomar conta daquelas galinhas todas outra vez.

— Ai!

— Você não sabia?

— Não. O meu romance acabava no dia que você fugia. Foi aí que eu inventei você.

— Pois é. Mas aí eu fiquei inventado e tive que resolver o que é que eu ia fazer da minha vida. (Bojunga, 1976, p. 34).

Este trecho é particularmente significativo porque demonstra como os personagens criados por Raquel ganham autonomia, passando a agir além do controle da autora. Ao

perceber que sua invenção continua existindo para além dos limites narrativos que ela havia imposto, Raquel confronta-se com a potência da ficção enquanto instância autônoma. Essa passagem dialoga com a tradição literária que problematiza a relação entre criador e criatura, aproximando-se, por exemplo, da reflexão de Miguel de Unamuno em *Niebla* (1914), em que o personagem Augusto Pérez questiona sua própria existência diante do autor.

O fenômeno narrativo que Bojunga constrói evidencia a tese de Wolfgang Iser (2002) de que os atos de fingir não apenas transformam a realidade, mas também instauram novas realidades que passam a seguir sua lógica própria. O personagem fugido do galinheiro não permanece como mero produto da imaginação de Raquel; ele se emancipa, reclamando um destino além do estabelecido pela inventora. Esse processo explicita o caráter performativo da ficção, capaz de gerar mundos autônomos que interpelam o próprio criador.

Nesse contexto, Rei pede para que Raquel o aceite, ao menos, por uma breve temporada na bolsa amarela, também solicitando ser chamado de Afonso, um nome que, de acordo com a sua percepção, melhor combinaria com a sua personalidade.

Nesse contexto, também é realizada a menção ao que viria a ser o segundo personagem destaque na trama: o galo de briga Terrível. De acordo com Afonso:

— [...] Desde pequenininho que resolveram que ele ia ser galo de briga, sabe? Do mesmo jeito que resolveram que eu ia ser galo-tomador-de-conta-de-galinha. Você sabe como é esse pessoal, querem resolver tudo pra gente. E aí começaram a treinar o Terrível. Botaram na cabeça dele que ele tinha que ganhar de todo mundo. Sempre. Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de ser invenção, costuraram o resto do pensamento dele com uma linha bem forte. Pra não arrebentar. E pra ele só pensar: “eu tenho que ganhar de todo mundo”, e mais nada. (Bojunga, 1976, p. 55-56).

Nesse sentido, a narrativa bonjungiiana passa a ser organizada a partir da problemática envolvendo Terrível e da insistência, por efeito do pensamento costurado, em lutar com outros galos. Em meio a essa preocupação de Afonso com o primo, surge — no capítulo IV — o personagem Alfinete de Fralda, que Raquel havia encontrado na rua antes da aquisição da bolsa amarela:

— Me guarda? Já não aguento mais viver aqui jogado: passa gente em cima de mim; chove, eu fico todo molhado, pego cada ferrugem medonha; e cada vez que varrem a rua eu esfrio: “pronto! Vão achar que eu não sirvo pra nada; vão me levar no caminhão de lixo. (Bojunga, 1976, p. 44)

Tendo em vista essa relação prévia entre a protagonista e o Alfinete de Fralda, este passa a ocupar o espaço que Raquel descreve como o “bolso bebê” da bolsa amarela.

No capítulo V, Raquel recebe de Afonso um presente que se tornará o último integrante da bolsa amarela e, ao mesmo tempo, um elemento central da narrativa: a personagem da Guarda-Chuva. É importante destacar que a trajetória dessa personagem será aprofundada no segundo capítulo desta dissertação, pois, em seu momento de criação, a personagem da Guarda-Chuva foi interpelada sobre sua identidade, sendo-lhe perguntado se desejaria ser “menina” ou “menino” — tematização especialmente relevante para os estudos posteriores acerca da questão de gênero desenvolvidos neste trabalho.

Ainda assim, cabe pontuar que a Guarda-Chuva, mesmo apresentando uma haste quebrada em decorrência de uma fatalidade, adquire papel significativo no percurso narrativo de Raquel.

Nessa perspectiva, é válido ressaltar que esta tematização de Bojunga (1976), a qual parte não só do processo de *seleção* dos componentes intratextuais do texto, como também do movimento de *combinação*⁷ desses, muito relaciona-se a outro ato de fingir, denominado por Iser (2002) de *desnudamento da ficcionalidade*.

Nesse sentido, ao desenvolver a história de seus personagens, é *como se* Raquel sistematizasse um pensamento relacionado a como, em algumas situações, também se sentia com “o pensamento preso”, sendo levada, por vezes, a assumir posições e atitudes, que na condição de criança e menina, não compreendia ou com as quais não concordava. Nesse prisma, torna-se muito produtivo avaliar o destino atribuído pela protagonista a cada uma dessas personagens, bem como aquele a que se refere a sua relação para com as vontades escondidas na bolsa amarela.

Nesse cenário, voltando ao desenvolvimento da trama, após insistência de Terrível em participar de uma briga, esse acaba por romper o pensamento costurado que o fazia lutar insistentemente com outros galos.

Esse episódio culmina seguinte constatação de Raquel:

Eu tinha dito que nunca mais na vida, até ser grande, eu escrevia outro romance. Mas aquele negócio que aconteceu com o Terrível me deixou tão – sei lá – tão diferente, que eu não parava mais de pensar nele. Quando eu vi, já estava escrevendo uma história contando tudo o que eu acho que aconteceu no duro. (Bojunga, 1976, p. 92)

O retorno de Raquel à escrita após o episódio com o Terrível marca um momento de virada em sua relação com a literatura. Apesar de ter prometido a si mesma abandonar o

⁷ Seleção e combinação são conceitos de Wolfgang Iser.

romance, a intensidade da experiência vivida a leva inevitavelmente a retomar a ficção. Essa passagem evidencia como a pulsão de ficção, tal como descreve Sperber (1999), não pode ser silenciada por imposições externas ou mesmo por resoluções conscientes da própria criança. Trata-se de uma força vital que exige expressão sempre que a subjetividade se vê confrontada com eventos significativos.

Do ponto de vista de Wolfgang Iser (2002), esse processo se inscreve nos atos de fingir, em que a imaginação transforma o real em ficção para torná-lo mais suportável. Ao recontar a experiência com o Terrível por meio da escrita, Raquel não apenas revive o acontecimento, mas o reorganiza sob a lógica narrativa, atribuindo-lhe coerência e encerramento. O fingimento, aqui, não é fuga, mas recurso de elaboração que possibilita lidar com o impacto emocional do ocorrido.

Enquanto eu escrevia a “História de um Galo de Briga e de um Carretel de Linha Forte”, a vontade de escrever andou tão magrinha que já não pesava quase nada. Que alívio. Acabei até mudando de ideia: resolvi que se eu queria escrever qualquer coisa eu devia escrever e pronto. Carta, romancinho, telegrama, o que me dava na cabeça. Queriam rir de mim? Paciência. Melhor riem de mim do que carregar aquele peso dentro da bolsa amarela. (Bojunga, 1976, p. 103).

A reflexão de Raquel de que “melhor riem de mim do que carregar aquele peso dentro da bolsa amarela” explicita a função libertadora da literatura. O direito à ficção, aqui, não é abstrato: ele se manifesta concretamente como condição para suportar a vida. O riso depreciativo dos outros perde importância diante do benefício íntimo que a escrita oferece. Assim, Bojunga reafirma a literatura como espaço de resistência e sobrevivência, onde a criança encontra a possibilidade de existir plenamente.

Tendo ainda em vista o desenrolar dos acontecimentos da novela, após se libertar da linha que costurava seu pensamento, Terrível é capaz de agregar maior importância à sua vida/trajetória, situação que o faz decidir partir em um barco para viver com maior tranquilidade nas proximidades da praia. Aqui, mostra-se interessante visualizar que, apesar de tal superação, Terrível mantém-se com a linha forte junto à mente, mas sem que essa efetivamente impactasse em seus pensamentos.

Em virtude daquilo que ocorre com o destino do galo de briga, Afonso visualiza qual seria o seu: “[...] — sair pelo mundo lutando pra não deixarem costurar o pensamento de ninguém.”. (Bojunga, 1976, p. 105). Para tanto, o já dito Rei solicita a companhia da Guarda-Chuva, a qual apenas necessitaria de uma avaliação em sua haste, já que essa, por vezes, emperrava e a impedia de “crescer”.

Por conta disso, no capítulo IX, Raquel vai à casa dos concertos para solucionar a situação da Guarda-Chuva, e é nesse lugar que a protagonista possui uma espécie de primeira percepção a respeito de uma família com dinâmica diferente da sua. Isso se dá pois, naquele cenário, crianças/adultos, meninos/meninas, realizavam funções não a partir dessas classificações, mas de modo com que os afazeres na casa dos concertos pudessem ser bem distribuídos. Esse contexto, algo que demandará maior atenção no capítulo subsequente, faz com que a protagonista consiga se desfazer do *peso* das vontades de ser adulta e menino, ressaltando que, em relação à vontade de escrever, dessa não abriria mão, já que, enquanto escrevesse aquilo que desejasse, tal aspiração não mais faria pesar sua bolsa amarela.

— Você não vai mais esconder as vontades dentro da bolsa amarela?

— Não. Elas viram que eu tava perdendo a vontade delas, então perguntaram se podiam ir embora. Eu falei que sim. Elas quiseram saber se podiam ir que nem pipa e eu disse: “claro, ué”.

— E a tua vontade de escrever?

— Ah, essa eu não vou soltar. Mas sabe? Ela não pesa mais nada: agora eu escrevo tudo o que eu quero, ela não tem tempo de engordar. (Bojunga, 1976, p. 132).

O final de *A Bolsa Amarela*, no capítulo X, simboliza a reconciliação de Raquel com sua identidade. Ao liberar as vontades de crescer e de ser menino, e manter apenas a de escrever, a protagonista alcança um estado de aceitação que dissolve o peso de suas angústias. A bolsa, antes carregada de desejos reprimidos, torna-se vazia, e esse vazio é vivido como conquista de leveza. A metáfora materializa o processo de amadurecimento subjetivo da personagem: em vez de negar suas vontades, ela as elabora e as ressignifica pela escrita.

Esse desfecho exemplifica a tese de Suze Frankl Sperber (1999) sobre a pulsão de ficção como força vital. A única vontade que permanece é a de escrever, mas, diferentemente de antes, ela não pesa, pois encontra extravasamento contínuo na criação literária. A ficção deixa de ser segredo guardado e passa a integrar plenamente a vida de Raquel, funcionando como forma legítima de expressão e de alívio. A permanência dessa vontade indica que a escrita não é mero passatempo, mas elemento constitutivo de sua subjetividade.

A leveza conquistada pela personagem não advém da ausência de conflitos, mas da possibilidade de elaborá-los por meio da ficção. Ao terminar o romance mais leve, Raquel encarna a ideia de que a literatura é um direito humano fundamental, capaz de transformar a experiência individual e ampliar horizontes de vida. Lygia Bojunga, ao encerrar a narrativa

com essa metáfora, reafirma a potência da literatura como espaço de emancipação, sobretudo para a infância.

Como produto final desta narrativa bonjanguiana, tem-se o seguinte pedido do Alfinete de Fralda, “— Deixa eu ficar? Já tô tão habituado a morar na bolsa amarela. Eu não peso nada...E é bom andar sempre comigo: de repente você tem outra vontade que começa a crescer demais e eu, pim! dou uma espetada nela”. (Bojunga, 1976, p. 134).

Nesse viés, pode-se afirmar que o aceite de Raquel, no que diz respeito à permanência da personagem, talvez parta de uma possível necessidade em guardar um artefato de lembrança da criação de tais personagens, a qual, assim como foi tentado demonstrar, é consequência da pulsão de Raquel em ficcionalizar.

1.2 Sara Allen: entre “farfânicas” e aventuras pelas ruas de Manhattan

Tendo em vista todo o exposto em relação ao texto de Bojunga (1976), mostram-se cada vez mais emergentes os pontos de similaridade entre *A Bolsa Amarela* e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, principalmente quando a questão permeia justamente a hipótesese defendida neste capítulo: a de que as duas protagonistas apresentam uma forte pulsão de ficção. Nesse aspecto, com a intenção de apresentar o percurso narratológico do romance, torna-se necessário reservar espaço para tratar especificamente da história de Sara Allen, haja vista diversas pontualidades de tal trajetória que são caras a esta pesquisa.

Chapeuzinho Vermelho em Manhattan é um romance disposto em duas partes, intituladas, respectivamente, “Sonhos de liberdade” e “A aventura”. Nesse viés, é válido afirmar que a primeira sequência apresenta uma espécie de contextualização em relação à vida da personagem, tendo em vista, sobretudo, a ambientação desta na cidade de Nova Iorque. Sara Allen, nesse cenário, vive com seus pais no décimo quarto andar de um edifício localizado no Brooklyn. O pai, Samuel Allen, é bombeiro hidráulico enquanto a mãe, Vivian Allen, dedica-se a cuidar de idosos em um hospital e tem grande paixão por cozinhar tortas, principalmente as de morango.

Aqui, é importante rememorar a questão de que, de fato, Sara Allen não demarca suas vontades do mesmo modo como Raquel. No entanto, ao longo de toda a trama, a protagonista de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* expõe inúmeros de seus *quereres* em relação à vida e ao seu posicionamento frente à sociedade. No que se refere às atitudes desenvolvidas pela mãe como matriarca da família, há a seguinte demarcação do narrador:

[...] não se atrevia a dizer que não tinha nenhuma vontade de ter filhos para enfeitá-los com guizos, chupetas, babadores e lacinhos, que o que queria era ser atriz e passar todo o dia comendo ostras com champanhe e comprando casacos com gola de arminho, como um que sua avó Rebecca vestia quando jovem, numa foto do início do álbum de família, que, aliás, era a única que Sara achava fascinante. (Martín Gaité, 1990, p. 7).

Nesse contexto, é clara a similaridade de Sara e Raquel concernente à percepção dos adultos que as cercam para com suas pulsões de ficção. Em conversa com a mãe, Sara trava o seguinte diálogo:

- Do que você está rindo? Por que mexe os lábios? — perguntava sua mãe, olhando-a inquieta.
- Nada. Falo baixinho.
- Mas com quem?
- Comigo mesma; é uma brincadeira. Invento farfânicas, que digo várias vezes e rio, porque soam muito engraçado.
- Inventa o quê?
- Farfânicas.
- O que quer dizer isso?
- Nada. Nunca querem dizer nada. Só às vezes.
- Ai meu Deus, essa menina está doida.

(Martín Gaité, 1990, p. 23)

Tendo ainda em vista a relação de Sara para com a mãe, é interessante destacar a percepção de Sara nos momentos em que as duas utilizavam o metrô para ir à casa da avó com o intuito de levar as referidas tortas de morango.

Sara ficava com raiva quando sua mãe falava com ela no metrô, porque não a deixava pensar. Era um lugar onde ela gostava muito de pensar, exatamente por estar tão perto daquelas pessoas tão diferentes e desconhecidas entre si, embora unidas na mesma viagem, no mesmo momento. (Martín Gaité, 1990, p. 41).

O metrô, espaço cotidiano e anônimo da cidade de Nova York, é transformado por Sara em lugar de contemplação e imaginação, uma espécie de laboratório para criações futuras. O que para a maioria dos passageiros representa apenas deslocamento, para a menina se converte em cenário de observação do outro e de exercício da fantasia. A descrição sublinha sua capacidade de enxergar o extraordinário no banal, revelando uma sensibilidade infantil que amplia a experiência do espaço urbano.

A irritação diante das interrupções da mãe evidencia o conflito entre dois modos de habitar o mundo: o da criança, aberta ao devaneio e à observação livre, e o da adulta, voltada para o pragmatismo imediato. Ao falar com Sara, Vivian impede que a filha se entregue ao

fluxo de pensamentos que o ambiente coletivo desperta. Esse contraste reforça a distância entre ambas e a incompreensão da mãe em relação ao universo interior da filha.

O fascínio de Sara pelo metrô decorre justamente da diversidade que ele concentra. As “pessoas tão diferentes e desconhecidas entre si” alimentam sua imaginação, permitindo-lhe inventar histórias, vínculos e destinos possíveis. O espaço coletivo se torna, assim, uma espécie de laboratório narrativo, no qual a criança exercita seu olhar curioso e inclusivo. Esse gesto revela não apenas uma capacidade de fabulação, mas também uma abertura à alteridade.

A ênfase na união momentânea dos passageiros — “unidas na mesma viagem, no mesmo momento” — destaca a sensibilidade de Sara para perceber dimensões invisíveis do cotidiano. Enquanto os adultos talvez ignorem esse detalhe, ela o transforma em matéria de pensamento. Essa percepção reforça sua aptidão para captar conexões simbólicas, demonstrando que a imaginação infantil não é fuga, mas forma de interpretação sofisticada da realidade.

Por fim, esse episódio reforça a construção de Sara como personagem que vive a ficção de forma integrada à vida. Ao transformar o metrô em espaço de criação silenciosa, ela mostra que a literatura não está restrita aos livros, mas pode ser praticada como atitude diante do mundo. Carmen Martín Gaité, ao narrar essa cena, reafirma a potência da imaginação infantil em reconhecer poesia e narratividade nos espaços mais prosaicos da vida urbana.

Ainda nesse sentido, é válido afirmar que a construção da palavra “farfânia”, realizada por Sara, enquadra-se bem no conceito vinculado aos atos de fingir de Iser (2002), uma vez que esse fingimento seria o desenvolvimento de um espaço entre o real e o imaginado, onde as possibilidades do sujeito podem ser ensaiadas. Assim, Sara cria palavras que não servem à comunicação prática, mas à expressão de um desejo estético e existencial. A mãe, ao escutar tais invencionices, diz: “essa menina está doida”. O mundo adulto, portanto, falha em acolher a subjetividade criadora das crianças.

Nesse contexto, é importante frisar que a narração em terceira pessoa permite a observação dos conflitos internos e externos da protagonista. Diferentemente de uma narração em primeira pessoa, que poderia tender à autojustificação ou à idealização, a terceira pessoa contribui para a construção de um retrato mais complexo da criança que pensa, finge, tropeça e se posiciona. Essa escolha técnica de Gaité reforça a densidade narrativa da obra, tornando a jornada de Sara não apenas uma travessia física, mas um mergulho no imaginário coletivo.

Sara demorou muito a dormir na noite em que inventou essa farfãnia. Levantou várias vezes na ponta dos pés para abrir as janelas e olhar as estrelas. Pareciam mundos pequenos e maravilhosos como o Reino dos Livros, habitados por gente muito estranha e sábia, que a conhecia, assim como conhecia a linguagem das farfânias. (Martin Gaité, 1990, p. 25).

A criação das “farfânias” marca um momento de afirmação da pulsão de ficção de Sara, que não se restringe a reinventar finais de histórias, mas passa a criar um sistema linguístico próprio. A invenção de palavras traduz sua necessidade de expandir os limites da linguagem convencional, explorando sua sonoridade e seu potencial simbólico. Trata-se de uma forma de autonomia criativa em que a criança se torna, de fato, autora de um universo verbal singular.

Esse episódio também destaca a fusão entre espaço externo e interno. A menina, ao abrir as janelas repetidas vezes, conecta o universo íntimo de sua criação ao cosmos, como se sua imaginação tivesse alcance cósmico. O gesto de olhar as estrelas reforça a amplitude de sua curiosidade e a percepção de que a linguagem, mesmo inventada, pode fundar pontes entre mundos distintos.

Além disso, a criação das farfânias pode ser entendida como resistência frente ao controle materno. Se a mãe pouco compreende ou valoriza sua imaginação, Sara constrói um idioma secreto que escapa à vigilância adulta. A palavra inventada é, portanto, também um gesto de liberdade, um espaço simbólico que lhe pertence inteiramente. Esse aspecto reforça a ideia de que a infância, em sua potência criadora, encontra na linguagem um meio de resistência silenciosa, mas profunda.

Por fim, a invenção das farfânias dialoga com a tradição literária de valorização do poder criativo da infância. Ao criar palavras, Sara reafirma que a literatura não se limita a textos herdados, mas se renova pela imaginação daqueles que ousam expandir seus limites. Carmen Martín Gaité, ao registrar esse gesto, legitima a voz da criança como produtora de linguagem, e não apenas consumidora dela. Assim, a cena confirma a literatura como campo aberto de invenção, onde a imaginação infantil se afirma como força criadora autônoma.

No núcleo familiar de Sara, é possível afirmar que a personagem que melhor compreende sua tendência à ficcionalização é a avó. Tudo isso talvez ocorra por conta da jornada da Rebeca, a qual estava bastante distante dos moldes instituídos pela mãe de Sara:

Rebeca Little, a mãe da senhora Allen, casou-se várias vezes e foi cantora de *music-hall*. Seu nome artístico era Glória Star. Sara tinha lido em alguns programas antigos que sua avó mostrou-lhe. Estavam guardados num movelzinho de tampa ondulada. Mas agora já não usava golás de arminho. Agora vivia em Manhattan, na parte de

cima do pernil, num bairro meio pobre que se chamava Morningside. (Martín Gaité, 1990, p. 8).

Pensando nesta percepção calorosa de Sara para com a figura da avó, um dos eventos centrais do romance é o desejo da protagonista de levar uma torta de morango até Morningside, tendo em vista o bairro ficar localizado bastante distante da casa dos Allen.

Esse gesto, em clara intertextualidade com o conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”, marca o início de sua aventura real. Como na narrativa clássica, ela quer percorrer a cidade sozinha, mas em vez de floresta, ela enfrenta o cenário urbano de Manhattan. Sua mãe se opõe com veemência, mas Sara não renuncia à ideia.

A relação de Sara Allen com a leitura, em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, revela-se central para a compreensão de sua tendência à efabulação, uma vez que a personagem mobiliza constantemente referências narrativas para reinterpretar a realidade. A leitura, nesse contexto, não opera apenas como atividade formativa ou recreativa, mas como um mecanismo de elaboração imaginativa da experiência, permitindo que a protagonista atribua novos sentidos ao mundo que a cerca. Tal dinâmica aproxima-se da reflexão de Tiphaine Samoyault acerca da intertextualidade como fenômeno associado à memória do leitor, isto é, ao conjunto de textos assimilados que permanecem ativos na produção de sentidos e na interpretação do real (Samoyault, 2008). Desse modo, a imaginação de Sara encontra na leitura um repertório simbólico que alimenta sua percepção do cotidiano, convertendo experiências ordinárias em matéria potencialmente narrativa.

Sob essa perspectiva, a efabulação da personagem pode ser compreendida a partir da noção de transposição formulada por Gérard Genette em *Palimpsestos*. Ao discutir a hipertextualidade, o teórico francês entende que determinados textos derivam de outros mediante operações de transformação, deslocando elementos de uma estrutura anterior para um novo contexto sem necessariamente reproduzi-los de maneira literal (Genette, 2010). Embora Genette trate especificamente das relações entre textos, o conceito mostra-se produtivo para pensar a forma como Sara estabelece vínculos entre leitura e experiência, pois a personagem frequentemente transpõe imaginários narrativos para a esfera do vivido. Assim, sua experiência em Manhattan é constantemente reorganizada pela imaginação, de modo que espaços, personagens e acontecimentos deixam de ser apreendidos apenas em sua materialidade imediata, passando a adquirir significados ampliados pela mediação ficcional.

Essa relação entre leitura e experiência evidencia, ainda, o caráter produtivo da memória textual discutido por Samoyault. Segundo a autora, a intertextualidade não se restringe à presença explícita de citações ou referências reconhecíveis, mas manifesta-se também no modo como os textos lidos permanecem disponíveis à subjetividade do leitor, influenciando suas formas de percepção e interpretação (Samoyault, 2008). Em Sara, tal processo pode ser observado pela tendência de converter o cotidiano em narrativa, reorganizando acontecimentos a partir de uma lógica imaginativa que ultrapassa a simples observação do real. Nesse sentido, a personagem não apenas lê histórias, mas passa a habitá-las simbolicamente, permitindo que essas leituras se projetem sobre sua compreensão do mundo e sobre sua maneira de significar os encontros e deslocamentos vividos.

A tendência de Sara à efabulação também pode ser interpretada como um procedimento de reescrita simbólica da experiência, cuja lógica se aproxima do que Genette denomina transformação hipertextual. Em *Palimpsestos*, o autor diferencia a transformação simples — entendida como deslocamento direto de uma estrutura para outro contexto — das formas mais indiretas de reelaboração textual (Genette, 2010). Analogamente, Sara opera uma espécie de transposição imaginativa ao reinterpretar a realidade mediante esquemas narrativos assimilados pela leitura. A protagonista não reproduz integralmente as histórias que conhece, tampouco se limita a citá-las; ao contrário, reelabora-as subjetivamente, adaptando-as às contingências do presente. Tal procedimento reforça a permeabilidade entre ficção e realidade no romance, característica que constitui uma das bases da construção subjetiva da personagem.

Desse modo, o envolvimento de Sara com a leitura pode ser entendido como um dos principais motores de sua tendência à efabulação, pois é precisamente o repertório ficcional acumulado que possibilita à personagem reorganizar imaginativamente o mundo ao seu redor. Conforme sugere Samoyault, todo ato de leitura implica uma relação dinâmica entre memória e criação, já que os textos anteriormente assimilados permanecem disponíveis para novas articulações de sentido (Samoyault, 2008). Em consonância com essa perspectiva, Sara converte a experiência urbana em um espaço de invenção contínua, reinterpretando acontecimentos a partir de modelos narrativos internalizados. Assim, sua relação com a leitura não representa um afastamento do real, mas uma forma singular de apreendê-lo, mediada pela imaginação e pela constante reelaboração ficcional da experiência.

Outro personagem que intensifica esse impulso é Aurélio Roncali, ex-namorado de Rebecca e dono de uma livraria. A entrada dessa figura na vida de Sara marca uma virada na narrativa: ele é o mediador entre a literatura e a realidade, catalisando sua inclinação à leitura e à escrita.

Aurélio era um senhor que naquela época vivia com a avó. Mas Sara não chegou a vê-lo. Sabia que ele tinha uma loja de livros e jogos antigos, perto da catedral de São João o Divino, e às vezes mandava-lhe algum presente pela senhora Allen. Por exemplo, um livro com a história de Robinson Crusoe para crianças, outro com a de Chapeuzinho Vermelho. Foram os três primeiros livros de Sara, antes mesmo de saber ler bem. Mas os desenhos eram tão detalhados e tão bonitos, que facilitavam o reconhecimento das personagens e das paisagens de cada aventura. (Martin Gaité, 1990, p. 12)

A iniciação de Sara no universo da leitura, mesmo antes de saber ler plenamente, é um dos aspectos centrais de sua formação como personagem literária. Através de Aurélio Roncali, ela recebe seus primeiros livros, os quais, acompanhados de ilustrações, tornam-se portais para a imaginação. Essa entrada precoce na literatura não apenas desperta sua curiosidade, mas também inaugura um modo particular de se relacionar com o mundo, já marcado pelo olhar literário. Nesse ponto, observa-se como a leitura surge, desde cedo, como espaço de liberdade:

Antes do mapa de Manhattan e dos livros de contos, o primeiro presente que Sara ganhou do rei-livreiro de Morningside – quando só tinha dois anos – foi um enorme quebra-cabeça. Em cada lado de suas peças havia uma letra maiúscula diferente, como o desenho colorido de uma flor, fruta ou animal cujo nome começava por aquela letra. (Martín Gaité, 1990, p. 21).

O papel de Aurélio, mesmo ausente fisicamente, é fundamental, pois ele simboliza o mediador entre Sara e o universo da cultura escrita. Como “rei-livreiro”, ele assume a função de introdutor no reino da ficção, alimentando a curiosidade da menina e criando um elo afetivo com o imaginário. Em oposição à mãe, que não sabe lidar com a inquietação da filha, a avó e o avô por afinidade assumem a função de nutrir o espírito curioso de Sara, o que evidencia um conflito geracional sobre a valorização da infância.

A descrição do quebra-cabeça de letras como primeiro presente oferecido a Sara simboliza o modo singular como a personagem se relaciona com a linguagem.

Diferente de Raquel, em *A Bolsa Amarela*, que opta pela escrita de cartas e romances, Sara inscreve sua pulsão de ficção principalmente na leitura criativa e na invenção linguística. Essa diferença evidencia como a literatura pode se manifestar em múltiplas formas de apropriação da linguagem: enquanto uma escreve para criar interlocutores, a outra lê e

brinca com signos para reinventar significados. Essa pluralidade de estratégias confirma o caráter universal da pulsão de ficção como necessidade humana.

Por fim, o episódio destaca a importância do mediador cultural, neste caso representado por Aurélio Roncali. Ao oferecer o quebra-cabeça, ele não apenas fornece um objeto lúdico, mas inaugura para Sara um percurso de experimentação criativa que marcará sua vida. Carmen Martín Gaité, ao narrar essa cena, evidencia como a literatura e a linguagem podem nascer do jogo e da curiosidade, legitimando o aprendizado autodidata como processo válido.

Antes mesmo de saber ler bem, Sara acrescentava coisas e inventava finais diferentes para aqueles contos. O desenho que mais gostava era o que representava o encontro de Chapeuzinho Vermelho com o lobo numa clareira do bosque; ocupava uma página inteira e ela não conseguia parar de olhar. Naquele desenho o lobo tinha uma cara tão boa, de quem estava pedindo carinho, que chapeuzinho, claro, correspondia, confiante, com um sorriso encantador. Sara também confiava nele, não tinha medo, era impossível que um animal tão simpático pudesse devorar alguém. (Martin Gaité, 1990, p. 13).

Este trecho mostra de forma delicada a potência criativa de Sara diante das histórias que lê e observa. Mesmo antes de dominar plenamente a leitura, ela já exercita sua imaginação ao propor finais alternativos para os contos clássicos. Isso evidencia que, para ela, a literatura não é uma experiência de recepção passiva, mas de participação ativa, em que se permite transformar narrativas consolidadas e reescrevê-las segundo sua sensibilidade infantil.

O fascínio pela ilustração do encontro entre Chapeuzinho e o lobo é revelador: a imagem não é apenas contemplada, mas reinterpretada pela imaginação da menina. Sara vê no lobo não a ameaça, mas a possibilidade de afeto. Esse olhar, marcado pela confiança, subverte a lógica tradicional do conto, que associa o animal ao perigo e à violência. A leitura da criança, portanto, desloca o centro do significado, abrindo espaço para um horizonte de sentidos novos.

Esse gesto de reimaginar finais e reinventar personagens aproxima-se de uma tradição literária em que a infância é apresentada como espaço de resistência ao discurso dominante. A visão de Sara sobre o lobo não é ingênua, mas radicalmente criativa: ela desconstrói a narrativa moralizante do conto de fadas e projeta nele uma possibilidade de relação diferente, baseada na confiança e no afeto. Assim, a imaginação infantil aparece como potência crítica frente às convenções da literatura tradicional.

Além disso, esse episódio reforça a dimensão simbólica da leitura como prática formadora. Ao não aceitar passivamente a lição do conto, Sara ensaia, ainda criança, uma

atitude de questionamento e de reconstrução da realidade. O olhar que ela projeta sobre o lobo traduz não apenas sua inocência, mas também sua liberdade de imaginar outros mundos possíveis. Trata-se de um gesto de autonomia, em que a menina exercita desde cedo a capacidade de narrar a partir de si mesma.

Por fim, o trecho ilumina a singularidade da personagem em comparação com Raquel, de *A Bolsa Amarela*. Enquanto Raquel materializa sua pulsão de ficção por meio da escrita de cartas e romances, Sara o faz pela leitura criativa e pela invenção de finais alternativos. Ambas, contudo, compartilham a mesma necessidade vital de transformar a realidade pela ficção. Essa diferença de estratégias evidencia a riqueza com que a literatura infantil pode representar as diversas formas de expressão da imaginação.

Roncali, todavia, não se mantém como companheiro da avó, cenário que causa bastante entristecimento para Sara. Tudo isso pode ser verificado no momento em que a protagonista ouve uma conversa telefônica da mãe, a qual tem por temática justamente a separação do casal:

A senhora Allen falava com uma voz dolorida e confidencial. De repente, viu a filha, que já estava a algum tempo parada na porta da cozinha, e zangou-se:

— O que você está fazendo aí? Ouvindo o que não deve? Vá para o quarto! – gritou muito zangada.

Mas Sara estava pálida como um papel, tinha os olhos perdidos no vazio e não se mexia. Sua mãe viu que se agarrava à porta e fechava os olhos, como se fosse desmaiar. E assustou-se um pouco. (Martin Gaité, 1990, p. 25-26).

O episódio do afastamento de Aurélio Roncali constitui um trauma fundamental na vida de Sara, pois simboliza a perda do elo com o universo da imaginação. Embora não convivesse diretamente com ele, Aurélio representava o acesso privilegiado a livros, jogos e mapas que alimentavam sua curiosidade. Sua partida equivale, para a menina, a uma ruptura com a fonte que nutria sua pulsão de ficção. O desmaio iminente de Sara traduz em corpo o impacto psíquico dessa perda.

A cena revela também o contraste entre a sensibilidade da criança e a postura rígida da mãe. Enquanto Sara é profundamente afetada pela separação, Vivian reage com irritação, proibindo a filha de ouvir o que não deveria. Esse gesto evidencia uma visão adultocêntrica que desconsidera a capacidade da criança de compreender e elaborar acontecimentos dolorosos. O silêncio imposto pela mãe não protege, mas acentua o sofrimento da menina, mostrando como a repressão do diálogo pode ser mais nociva que a própria perda.

Do ponto de vista narrativo, o choque de Sara aparece descrito em termos visuais e corporais: a palidez, o olhar perdido, o corpo agarrado à porta. Essa materialidade do sofrimento ressalta como a personagem internaliza a dor de forma intensa, revelando uma sensibilidade exacerbada. O recurso literário de descrever sua quase síncope dá concretude ao trauma, aproximando o leitor da experiência da criança e reforçando a dimensão dramática da cena.

Aurélio, com sua livraria e seus presentes, era o representante de um mundo alternativo, onde a fantasia tinha legitimidade. Sua partida simboliza, portanto, a ameaça de empobrecimento desse território simbólico, deixando Sara à mercê de um ambiente em que sua criatividade pouco é compreendida. A dor vivida pela menina reforça a importância de mediadores que validem a experiência da infância.

A cena mostra como Carmen Martín Gaité problematiza a ideia de proteger a criança pelo silêncio, prática comum em muitas famílias. O silêncio materno não evita o trauma, mas o aprofunda, pois priva Sara da possibilidade de elaborar a perda em palavras.

A senhora Taylor tinha dito (sempre com base nos consultórios sentimentais da TV e nas leituras sobre os complexos) que é melhor não falar com as crianças sobre os assuntos que provocam traumas. E, apesar de já ter passado bastante tempo, Vivian Allen não esquecia a estranha doença de Sara depois da separação de sua avó e do livreiro. Porém, a menina notava que o espesso silêncio que caiu sobre o nome do senhor Aurélio era mais sufocante para sua mãe do que para ela mesma. (Martin Gaité, 1990, p. 35)

O silêncio em torno do nome de Aurélio evidencia a dificuldade da família em lidar com as perdas de forma aberta e comunicativa. A ausência de diálogo não impede que Sara perceba a gravidade da situação; ao contrário, ela intui o sofrimento da mãe e capta o peso desse silêncio que permeia a casa. Esse recurso narrativo mostra como a criança é sensível às tensões adultas, desmentindo a crença de que ocultar informações a protege do trauma.

O diagnóstico popular de que “é melhor não falar com as crianças sobre traumas” é ironizado pela narrativa, que expõe os efeitos contrários dessa prática. O que deveria poupar acaba intensificando o sofrimento, pois a falta de explicação gera mais ansiedade do que a própria realidade.

Por fim, esse episódio ilustra a crítica de Carmen Martín Gaité às concepções reducionistas da infância, que a subestimam como etapa capaz de lidar com experiências complexas. A estratégia de silenciar, baseada em conselhos superficiais e discursos midiáticos, contrasta com a profundidade da imaginação de Sara, que exige elaboração e

diálogo. O silêncio, em vez de proteger, reforça a solidão da criança, que mais uma vez recorre à imaginação como forma de sobrevivência simbólica.

No capítulo V, intitulado “Festa de aniversário no chinês. A morte de tio Josef”, em virtude de uma fatalidade, os pais de Sara precisam viajar até Chicago para lidarem com a morte de um parente da família. Em virtude disso, a menina passa a ficar sob os cuidados de uma vizinha. A protagonista sabe que há uma torta de morangos feita pela mãe para ser levada até a avó, e enxerga na situação uma oportunidade para levar o prato até Morngside.

A presença da estrutura clássica do conto de fadas é um elemento fundamental em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*. O título já sugere um deslocamento da narrativa tradicional para um novo espaço-tempo: o da modernidade urbana. Carmen Martín Gaité se apropria da figura da Chapeuzinho Vermelho, ressignificando-a dentro de uma lógica contemporânea, no qual o “lobo” não é uma criatura específica, mas os inúmeros perigos, limitações e pactos simbólicos impostos às crianças no mundo moderno.

A reelaboração do conto tradicional também pode ser compreendida à luz da teoria da intertextualidade proposta por Tiphaine Samoyault, para quem os textos literários se constituem a partir de um permanente diálogo com obras anteriores, mobilizando memórias textuais que são continuamente reativadas e transformadas (Samoyault, 2008). Em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, Carmen Martín Gaité não reproduz passivamente a narrativa clássica dos irmãos Grimm, mas a reinscreve em outro horizonte histórico e cultural, promovendo um deslocamento de sentidos que convida o leitor a reconhecer ecos do conto original ao mesmo tempo em que percebe suas reformulações. Assim, a presença intertextual de *Chapeuzinho Vermelho* funciona não apenas como referência temática, mas como uma estrutura simbólica reorganizada para problematizar os limites impostos à infância no contexto contemporâneo.

Sara, ao levar a torta à avó, revive o enredo tradicional, mas se recusa a ser uma personagem passiva. O chapéu, nesse contexto, torna-se símbolo de agência: ela escolhe usá-lo não porque alguém manda, mas como um gesto deliberado de protagonismo. A torta, por sua vez, remete à tradição familiar e ao feminino doméstico, enquanto o ato de caminhar pelas ruas de Manhattan torna-se uma alegoria do enfrentamento dos desafios contemporâneos.

A jornada urbana de Sara configura-se como um rito de passagem. Ela cruza ruas, conversa com desconhecidos, toma decisões que desafiam o script da infância protegida. O

chapéu, a torta, a rua e a avó são todos elementos simbólicos reconfigurados por sua imaginação. Nesse sentido, como sustenta Iser (2002), o ato de fingir se constitui como operação cognitiva complexa, por meio da qual o sujeito experimenta mundos possíveis. Sara não apenas revive o conto de fadas: ela o reinventa segundo seus próprios termos.

Nesse processo, os objetos adquirem valor simbólico elevado. A torta de morango feita por sua mãe é mais do que um alimento: é o elo com a tradição, o gosto da infância, o peso das expectativas. Sara leva essa torta, mas também questiona sua função. Ao reconfigurar esse gesto — ao “dar outro sentido à entrega” —, ela realiza um desvio fundamental que caracteriza o sujeito ficcional: aquele que atribui novos significados aos signos herdados.

Na segunda parte do romance, o narrador de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* apresenta, de maneira subsequente, dois importantes personagens: Miss Lunatic e Edgar Woolf.

Miss Lunatic é apresentada ao leitor como uma figura enigmática, quase mitológica. Trata-se de uma mulher idosa que vive escondida na Estátua da Liberdade e que, quando oportuno, circula pelas ruas de Manhattan. Sua aparência humilde e sua condição de invisibilidade social fazem com que passe despercebida pela maior parte das pessoas.

Sara se depara com Miss Lunatic na estação de trem após ter saído de casa rumo ao encontro da avó, momento em que se encontrava bastante receosa após ter tomado tal decisão.

[...] Vivo no Brooklyn. E agora vou em direção norte, a Morningside, à casa de minha avó. Ou melhor, ia...parei aqui porque...bom, é que nunca saí sozinha...queria ver o Central Park...mas, de repente..., não sei me deu remorsos.

— Por favor, filha, remorsos!, que palavra mais feia!

(Martin Gaité, 1990, p. 114)

Nesse contexto, é válido ressaltar o que Sara sistematiza para realizar tal fuga:

— [...] Deixei um bilhete dizendo que minha avó veio me buscar e que vou dormir em sua casa. Vai demorar, porque foram ao cinema e Rod foi dormir na casa de uns primos. Se telefonar para Morningside, por medo de que eu esteja mentindo, ela sempre pensa que digo mentiras, a vovó, que está no meu lado, dirá o mesmo. Sei que ela não vai gostar, mas não tem importância; ela não é nada minha. (Martin Gaité, 1990, p. 141)

Neste trecho, a imaginação de Sara ultrapassa o campo das histórias reinventadas e se projeta na própria vida, quando a menina constrói uma trama elaborada para conseguir sair de casa sem ser descoberta. Diferente de Raquel, que canaliza sua pulsão de ficção para a

escrita de cartas e romances, Sara vive suas invenções diretamente na realidade, borrando as fronteiras entre o que é ficcional e o que é factual. Essa característica aproxima a personagem de uma dimensão quixotesca, na qual a vida cotidiana é impregnada pela lógica da narrativa inventada.

A intriga planejada por Sara não é apenas uma mentira para escapar da vigilância materna, mas um verdadeiro exercício narrativo. Ela imagina cenários possíveis, prevê reações, inventa justificativas e articula personagens como a avó para legitimar sua versão. A complexidade do plano revela sua habilidade de construir narrativas consistentes e sua capacidade de antecipar o olhar do outro, como se fosse autora de uma trama de mistério.

Esse episódio reforça a autonomia da menina enquanto criadora. Ao arquitetar sua fuga como se fosse uma história de investigação, Sara ensaia a escrita de um romance de mistério — gênero que a atrai. Ainda que não registre suas histórias no papel, ela as encena em sua própria vida, vivendo-as como se fosse personagem de sua imaginação. Assim, a ficção não é apenas algo que lê ou inventa mentalmente, mas um modo de estar no mundo.

A estratégia de Sara, ainda que arriscada, demonstra que sua imaginação não é mero devaneio, mas instrumento ativo para intervir na realidade. A vida, nesse sentido, torna-se literatura vivida, confirmando que para a personagem não há fronteira rígida entre real e ficcional. A menina, ao viver suas próprias tramas, mostra que a literatura pode ser também prática existencial.

Finalmente, a presença de Miss Lunatic funciona como contraponto às figuras adultas institucionais que tentam regular e limitar Sara, como sua mãe, visto que, ao se deparar com a personagem, Sara é acolhida em sua subjetividade.

[...] anda, o vento está muito frio. Logo, logo sentamos nesse café de que já falei e você conta tudo o que você quiser.

— Tudo o que eu quiser? — perguntou a menina, incrédula. — Isso é muito. E a senhora deve estar com pressa. Deve ter outras coisas que fazer.

Miss Lunatic começou a rir.

— Pressa, eu? Não. E mesmo que tivesse. Nunca encontrei nada mais importante para fazer do que escutar histórias. (Martin Gaité, 1990, p. 117)

O diálogo entre Sara e Miss Lunatic destaca um dos pontos mais centrais do romance: a valorização da narrativa como prática vital. Ao dizer que nunca encontrou nada mais importante a fazer do que escutar histórias, Miss Lunatic confere à oralidade e à escuta um lugar de dignidade e prioridade, em contraste com a lógica acelerada e utilitária do mundo

adulto. Essa fala é recebida por Sara com surpresa, pois rompe com sua experiência cotidiana, marcada pela pressa e pela incompreensão da mãe.

A cena reforça a importância da figura de Miss Lunatic como contraponto à mãe de Sara. Enquanto Vivian Allen frequentemente reprime a curiosidade da filha, Miss Lunatic a acolhe, oferecendo-lhe tempo e escuta. Essa atitude legitima a imaginação da menina e a reconhece como sujeito capaz de produzir narrativas valiosas. Assim, a personagem assume papel de mediadora, mostrando à criança que sua voz merece atenção.

O espanto de Sara diante da possibilidade de contar “tudo o que quiser” revela a dimensão libertadora da cena. A oferta incondicional de Miss Lunatic abre para a menina um espaço de expressão plena, livre de julgamentos ou correções. Essa liberdade contrasta com as experiências anteriores de repressão, em que sua imaginação era frequentemente ridicularizada ou silenciada. Aqui, pela primeira vez, Sara se depara com uma escuta genuína.

Narrativamente, esse momento prepara o terreno para a compreensão da literatura como prática dialógica. Contar histórias não é apenas registrar experiências individuais, mas compartilhá-las, permitindo que se tornem ponte entre sujeitos. Miss Lunatic, ao valorizar a escuta, legitima esse caráter relacional da narrativa, reforçando a ideia de que a literatura é, em essência, encontro e troca.

Por fim, essa cena reafirma a função humanizadora da ficção. Ao ser incentivada a narrar livremente, Sara não apenas extravasa sua pulsão criativa, mas também experimenta a potência de ser reconhecida e acolhida em sua imaginação. Carmen Martín Gaité, ao construir Miss Lunatic como defensora da escuta, sugere que contar e ouvir histórias não é um luxo, mas uma necessidade fundamental, capaz de sustentar e dar sentido à vida.

Miss Lunatic não representa apenas uma mulher excêntrica: ela é a encarnação da liberdade criativa, da experiência marginal e da capacidade de resistência à normatização. Sua morada, a Estátua da Liberdade — símbolo máximo do ideal de liberdade nos Estados Unidos —, ganha nova conotação, sendo habitada não por um herói nacional, mas por uma mulher sem posses, que age anonimamente e com sensibilidade no cotidiano urbano. Trata-se de uma inversão de valores, típica da literatura infantojuvenil contemporânea, que confere potência simbólica às figuras excluídas ou invisibilizadas.

Em outra perspectiva, tem-se Edgar Woolf. Rico empresário do ramo alimentício que simboliza o poder, o controle econômico e a padronização dos afetos. Diferente do lobo

original da fábula, que representa uma ameaça física direta, Woolf exerce sua dominação por meio da lógica do capital, da publicidade e da uniformização de gostos.

Edgar Woolf se depara com Sara no Central Park, após a garota se despedir de Miss Lunatic ainda no percurso que visava a casa da avó. Nesse cenário, o desejo de Woolf de comprar a receita da torta de morangos a qual Sara transportava pode ser visto como intenção de apropriar-se daquilo que é artesanal, íntimo e afetivo, transformando-o em mercadoria.

Ao longo da narrativa, Woolf é retratado como alguém obcecado por controle e imagem pública. Essa perspectiva revela uma oposição direta à criatividade espontânea de Sara, que deseja viver experiências e imaginar livremente. Woolf não tolera o imprevisto, a liberdade nem a subjetividade. Sua figura remete ao arquétipo do “grande vilão”, mas em uma chave moderna: não é mais o predador das florestas, mas o homem de negócios, o capitalista racional, dono de uma imagem pública sofisticada e influente.

Para ampliar a densidade da análise e situar a personagem Sara em um contexto mais amplo da infância, é fundamental considerar os apontamentos de Philippe Ariès em sua obra “História Social da Criança e da Família”. Segundo o autor, a infância como entendemos hoje — uma fase distinta, com direitos, educação própria e valorização simbólica — é uma construção histórica recente. Ariès (1981) mostra como, na Idade Média, as crianças eram rapidamente inseridas no mundo adulto, sem distinções significativas entre os modos de vida.

Essa perspectiva histórica permite compreender como, ainda no século XX, persiste um modelo de infância moldado por expectativas normativas, nas quais o espaço da imaginação é, muitas vezes, cerceado pelo discurso da razão, da disciplina e da produtividade. Em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, Sara representa a ruptura com essa tradição: ela questiona as imposições, contesta os papéis estabelecidos e reivindica o direito de fabular. Sua jornada é, portanto, não apenas individual, mas representativa de um embate histórico entre a criança controlada e a criança criadora.

Nesse sentido, pode-se traçar um paralelo significativo com Raquel, de *A Bolsa Amarela*, cuja subjetividade também se estrutura a partir da resistência ao mundo adulto. Ambas vivem em contextos distintos — Raquel em um cenário mais doméstico, interiorizado e narrado em primeira pessoa; Sara, em um ambiente urbano, externo e narrado em terceira pessoa. Essa diferença estrutural nas vozes narrativas contribui para diferentes efeitos de subjetivação.

Enquanto Raquel abriga seus desejos proibidos (ser homem, crescer, ser escritora) dentro de uma bolsa simbólica, onde dialoga com personagens inventados, Sara projeta seus desejos na cidade: caminha, fala, encontra personagens reais e simbólicos, expande seu campo de atuação para fora do espaço íntimo. Ambas, porém, sofrem os efeitos do que Ariès descreve como o “controle da infância” — um processo pelo qual a criança é vigiada, domesticada e impedida de agir com autonomia.

Nesse viés, o mundo adulto que circunda Raquel é opressor principalmente na linguagem: ela é silenciada, desautorizada, incompreendida. Sua ficcionalização se dá quase como uma estratégia de sobrevivência. Já Sara, apesar de igualmente incompreendida, encontra adultos que legitimam sua imaginação: a avó Rebeca, que habita a memória como figura mítica, e Aurélio Roncali, que lhe dá acesso à literatura como ferramenta de emancipação.

Philippe Ariès também destaca o papel das instituições — escola, família, igreja — na conformação do que se entende por “boa criança”. Tanto Raquel quanto Sara se desviam desse modelo ideal: são críticas, curiosas, subversivas. Porém, enquanto a resistência de Raquel é introvertida e simbólica, a de Sara é extrovertida e performativa. A narração em terceira pessoa do romance de Carmen Martín Gaité possibilita que o leitor perceba essa performance com distanciamento crítico, algo que a narração de Raquel, por sua natureza subjetiva, torna mais íntimo.

Essa diferença é importante, pois revela procedimentos narratológicos distintos que refletem os modos de ser e de resistir de cada personagem. A cidade de Sara é espaço de risco e de descoberta; a casa de Raquel, espaço de clausura e de invenção interna. Ambas operam com a linguagem de forma criativa, mas enquanto uma cria mundos que carrega consigo (Raquel), a outra mergulha em mundos para transformá-los (Sara).

As contribuições de Ariès, nesse contexto, ajudam a perceber como o lugar social da criança se manifesta na literatura por meio da tensão entre controle e liberdade. Tanto Raquel quanto Sara são representações literárias de uma infância que se rebela, que inventa linguagens próprias e que reivindica o direito à ficção como forma de ser no mundo. Nesse processo, a pulsão de ficção descrita por Sperber (1999) e os atos de fingir de Iser (2002) tornam-se chaves interpretativas centrais, mas o pano de fundo histórico e cultural discutido por Ariès dá densidade crítica à análise.

Portanto, a leitura dessas personagens a partir de diferentes tradições narrativas, estilos de escrita e contextos sociais revela um campo fértil para pensar o lugar da infância na literatura. Sara Allen, com seu chapéu vermelho e suas farfânicas, representa não apenas a menina que caminha sozinha em Manhattan, mas a criança que caminha contra o tempo histórico da domesticação, abrindo espaço para o imaginário como potência crítica e criadora.

A conclusão do romance *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* oferece uma chave interpretativa importante para o entendimento da trajetória de Sara. A experiência transformadora da aventura consolidou sua autonomia, fortalecendo sua capacidade de imaginar e resistir.

Esse retorno simbólico ao lar, sem a perda de sua subjetividade, ecoa estruturas míticas do herói clássico, mas também se afasta delas ao resgatar a dimensão ordinária e concreta da infância. Sara não derrota um vilão externo, mas enfrenta pressões simbólicas que ameaçam sua liberdade interior. Ao final, não é coroada, mas permanece íntegra — e isso já é uma vitória radical.

Dentro dessa chave simbólica, a figura da avó assume contornos míticos e literários. A avó Rebeca não apenas representa o passado familiar de Sara, mas também o elo com um tempo em que a ficção tinha lugar. Sua fotografia, seus relatos, sua maneira de vestir e viver se transformam em gatilhos de ficcionalização para a menina. A avó torna-se arquétipo: uma ancestral que legitima o direito de Sara de criar, sonhar e imaginar, guardando similaridade com a “velha sábia” dos contos de fadas.

Já a figura da mãe, Vivian Allen, contrapõe-se a esse impulso. Não por maldade ou repressão consciente, mas por estar imersa na lógica do trabalho, da responsabilidade e da obediência. Ela cozinha tortas, cuida de idosos e deseja que a filha se encaixe. Nesse ponto, o romance apresenta uma tensão entre os mundos possíveis de diferentes gerações: a mãe acredita em um caminho linear, seguro; a filha, em um caminho aberto, inventivo.

A linguagem, ao longo de todo o romance, funciona como território de disputa. Sara cria palavras, faz jogos fonéticos, reconfigura nomes e sentidos. A “farfânic”, que outrora causava estranheza na mãe, é uma expressão de liberdade linguística. Como afirma Iser (2002), os atos de fingir não negam o real, mas instauram um espaço de suspensão, no qual o sentido pode ser negociado. Fingir, aqui, é abrir margem à polissemia — e, com isso, ampliar as possibilidades do ser.

Nesse sentido, a recorrência de metáforas — como o chapéu, o lobo, a cidade, a torta, a avó — demonstra o quanto o romance opera por meio de camadas simbólicas que exigem leitura crítica.

Além disso, o intertexto com o conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho” não se esgota em mera releitura: trata-se de uma reapropriação crítica. Enquanto no conto tradicional a menina é advertida a não sair do caminho e a temer o lobo, aqui Sara voluntariamente sai do caminho e enfrenta diversos “lobos” — as promessas fáceis, os medos internalizados, os discursos autoritários. O lobo moderno é o sistema que transforma o diferente em produto, a infância em fase de preparação, e a imaginação em ameaça.

Portanto, *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* apresenta-se como uma obra essencial para refletir sobre o lugar da criança na sociedade contemporânea e na literatura. Com base nos estudos de Sperber (1999), Iser (2002) e Ariès (1981), é possível compreender a ficcionalização de Sara não como fuga, mas como exercício de liberdade.

Ao percorrermos as trajetórias de Raquel e Sara — protagonistas de *A Bolsa Amarela* e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, respectivamente — torna-se evidente que ambas mobilizam a linguagem ficcional como um recurso de enfrentamento simbólico às restrições e opressões impostas por seus contextos sociais, familiares e culturais. A análise demonstrou que as duas meninas não apenas inventam histórias, mas fazem da imaginação uma forma de existir e resistir, em consonância com a noção de pulsão de ficção proposta por Suze Frankl Sperber (1999).

Seja ao carregar suas vontades dentro de uma bolsa e dar vida a personagens simbólicos (como faz Raquel), seja ao reinventar a cidade de Manhattan como espaço de liberdade por meio de suas farfânicas (como faz Sara), ambas as personagens afirmam a potência da ficção como instância de reorganização subjetiva. A pulsão de ficção, nesses termos, não se restringe a uma habilidade estética, mas emerge como condição de sobrevivência psíquica frente à normatização da infância e à contenção dos desejos.

A esse respeito, os atos de fingir analisados por Wolfgang Iser (2002) adquirem valor interpretativo central. Fingir, para essas personagens, é articular um espaço de mediação entre o real e o imaginado — espaço esse em que o sentido é elaborado de forma performativa e transformadora. No gesto de ficcionalizar, Raquel e Sara reconfiguram o mundo à sua volta, instaurando margens de negociação com a realidade. Trata-se de um movimento em que a

linguagem não apenas descreve, mas opera mudanças na estrutura da experiência. Como destaca Iser, a ficção “não imita o mundo, mas sim realiza uma operação sobre ele” (2002, p. 65).

Ao lado disso, a leitura das obras à luz de Philippe Ariès (1981) permite compreender como a infância representada em ambas as narrativas reflete e tensiona construções históricas e sociais em torno da criança. A criança, outrora invisível na organização familiar e social, passa a ser figurada aqui como sujeito de desejo, capaz de insubordinação simbólica e crítica. As personagens desafiam a lógica disciplinadora da família, da escola e da tradição ao fazer da linguagem um instrumento de contestação.

É nesse ponto que se revela a atualidade da reflexão de Antonio Candido (2004), para quem o acesso à literatura deve ser entendido como um direito fundamental. Ao afirmar que “a literatura humaniza em profundidade”, Candido (2004, p. 177) nos lembra que ela não é mero adorno, mas parte constitutiva da formação de sujeitos conscientes e sensíveis. Raquel e Sara são figuras paradigmáticas desse humanismo literário: elas não apenas leem e escrevem, mas são formadas (e transformadas) pela experiência literária. Ambas se inserem em uma tradição que considera a ficção não como fuga da realidade, mas como forma elevada de conhecê-la e transformá-la.

Desse modo, pode-se dizer que a imaginação de Raquel e Sara encarna aquilo que Antonio Candido descreve como a função civilizadora da literatura, a qual “nos torna melhores, mais sensíveis e mais abertos ao mundo” (2004, p. 178). Ao criar e habitar universos simbólicos, essas meninas não apenas escapam das normas que as oprimem, mas afirmam o direito de serem sujeitos em sua plenitude — sujeitos que pensam, sonham, resistem e narram.

Tanto *A Bolsa Amarela* quanto *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* demonstram, portanto, como a ficcionalização é um gesto político e poético. A criação de mundos possíveis torna-se estratégia de sobrevivência e de liberdade, sobretudo em contextos que relegam à infância uma posição de menoridade intelectual e afetiva. Em ambos os casos, a infância é retratada como campo de potência, e não de carência.

Por fim, reitero que a análise da pulsão de ficção em Raquel e Sara permite entrever não apenas as potências subjetivas da linguagem e da narrativa, mas também a urgência de garantir o direito de imaginar. Como nos lembra Candido (2004), a literatura é direito humano básico porque ela assegura ao sujeito a possibilidade de viver outras vidas, habitar outros

tempos, desafiar a rigidez do real. Ao escrevê-la ou experimentá-la, Raquel e Sara reivindicam esse direito. E, com isso, humanizam-se — e nos humanizam — por meio da ficção.

CAPÍTULO 2

“Quando acordei hoje de manhã, eu sabia quem eu era, mas acho que já mudei muitas vezes desde então”.

Alice no país das maravilhas

Lewis Carroll

2 RAQUEL E SARA: MENINAS FEMINISTAS

Assim como relatei no início desta pesquisa, meu primeiro contato com *A Bolsa Amarela* ocorreu aos dez anos de idade. À época, considerando os níveis de leitura propostos por Rojo (2002), é possível afirmar que alcancei, ainda que parcialmente, aquilo que a autora define como segundo nível. Em outras palavras, para além da simples decodificação do texto, já como estudante do 5º ano, fui capaz de interpretar aspectos simbólicos, como o papel desempenhado pelo personagem Rei e sua relação com a temática da liberdade.

No entanto, foi apenas em uma segunda leitura, já na vida adulta, que os aspectos fundadores do romance me chamaram a atenção, sobretudo o fato da protagonista questionar performances ligadas ao gênero feminino. Nesse sentido, pode-se afirmar que o principal impulso para a elaboração deste estudo está justamente no tema que orienta este segundo capítulo.

De modo semelhante, a leitura de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* revelou-se significativa não apenas pela riqueza estética, mas também pela densidade com que aborda questões de identidade e liberdade. A protagonista Sara, embora inserida em um contexto cultural distinto daquele de Raquel, compartilha com ela o ímpeto de questionar os papéis que lhe são socialmente atribuídos. Desde cedo, sua curiosidade e sua relação íntima com os livros a colocam em confronto com expectativas de comportamento que, muitas vezes, cerceiam a imaginação e a autonomia femininas.

A esse respeito, a narrativa de Carmen Martín Gaité, ao reatualizar o conto clássico em um cenário urbano contemporâneo, amplia o debate sobre as condições em que meninas e mulheres se inserem nas sociedades modernas. O ambiente nova-iorquino, marcado tanto por possibilidades de liberdade quanto por riscos de opressão, configura-se como metáfora de um espaço em que a personagem deve aprender a negociar entre seus desejos pessoais e as normas sociais. Nesse sentido, a trajetória de Sara contribui para repensar o papel da infância como momento privilegiado de resistência e de experimentação identitária.

Nesse contexto, como suporte teórico para compreensão das narrativas a partir de tal recorte, chego àquilo que Butler (2019, p. 222-223) concebe como a base de sua reflexão: o gênero não corresponde a uma identidade estável ou a uma essência natural, mas constitui-se de forma histórica e social, por meio da repetição de atos estilizados que dão aparência de continuidade. Essa formulação está no cerne de sua obra e se vincula a uma crítica mais ampla às concepções que tomam “homem” e “mulher” como categorias fixas. Butler, filósofa norte-

americana nascida em 1956, consolidou-se como uma das principais referências da teoria feminista contemporânea, articulando contribuições da fenomenologia, da teoria crítica e da filosofia da linguagem para repensar a constituição das identidades.

O ensaio “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” representa um marco nesse debate, pois nele a autora delinea os contornos da noção de performatividade de gênero. Para Butler (2019, p. 228), os corpos são transformados em gêneros através de atos que, continuamente renovados, revisados e consolidados, acabam sendo tomados como naturais. Ao propor essa leitura, Butler (2019, p. 226) objetiva evidenciar que o gênero é sempre efeito de práticas sociais, e não de uma verdade interna ou biológica.

Trata-se, portanto, de compreender que o gênero funciona como um “roteiro” ensaiado socialmente, mas que só se realiza por meio dos sujeitos que o interpretam. A repetição de gestos, discursos e comportamentos naturaliza normas, produzindo a sensação de uma essência imutável. Essa compreensão abre espaço para que a análise das identidades de gênero seja deslocada do plano individual e essencialista para o plano cultural e histórico. Em outras palavras, estudar o gênero, segundo Butler (2019, p. 232), é estudar os mecanismos que sustentam sua reprodução e que punem os desvios, uma vez que aqueles que falham em “fazer corretamente seus gêneros” são frequentemente marginalizados e excluídos.

Nesse sentido, a performatividade apresenta uma dimensão ambivalente: ao mesmo tempo em que garante a coerência dos sistemas normativos, pode ser o lugar da sua desestabilização. Butler (2019, p. 223) argumenta que, porque o gênero é resultado de atos descontínuos e reiterativos, ele pode ser subvertido a partir de deslocamentos e rupturas. Uma genealogia crítica dos gêneros, portanto, exige investigar não apenas os modos como eles são reproduzidos, mas também as fissuras que permitem novas possibilidades de expressão. Tal perspectiva se alinha à máxima feminista de que “o pessoal é político”, pois evidencia que atos individuais, ainda que situados em experiências singulares, participam de uma rede de significações compartilhadas que constituem a cultura (Butler, 2019, p. 227).

Assim, a importância da filósofa no campo dos estudos de gênero reside em mostrar que não existe uma feminilidade ou masculinidade essencial a ser expressa, mas múltiplas experiências em disputa, marcadas por linguagem, cultura e poder. Sua reflexão propõe, assim, um deslocamento da análise: de uma compreensão do gênero como substância para uma compreensão do gênero como prática performática. Ao enfatizar que a linguagem teórica

não descreve uma realidade prévia, mas participa da própria constituição da experiência, Butler (2019, p. 238) indica que pensar o gênero é também intervir nele. Essa é a chave para entender sua relevância nos debates contemporâneos e, ao mesmo tempo, para fundamentar leituras literárias que buscam identificar como personagens resistem ou reproduzem tais normas.

Judith Butler, ao formular a teoria da performatividade de gênero, parte do pressuposto de que as identidades são constituídas social e historicamente por meio de atos reiterados, sendo, portanto, passíveis de desconstrução e ressignificação (Butler, 2019, p. 222-223). Tal perspectiva exige que os estudos literários, quando voltados à análise das categorias de gênero, não se restrinjam a meras descrições externas ou representações imediatas, mas investiguem como as práticas discursivas e corporais atravessam a constituição das personagens e de suas narrativas.

Nesse sentido, a expectativa de Butler em relação a um estudo baseado em gênero, ou seja, compreender como normas sociais se repetem, consolidam-se e podem ser subvertidas. A autora busca compreender como estruturas sociais e culturais se internalizam no corpo, constituindo-se como fatores estéticos e performáticos.

Assim, à luz da perspectiva teórica mobilizada, retorno a passagens de *A Bolsa Amarela* e *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* com o objetivo de evidenciar e justificar o recorte analítico deste segundo capítulo, dedicado à problematização das questões de gênero. O diálogo inicial com Mary Wollstonecraft (1787) e com o ideal da “Senhora Adequada” permite compreender a persistência histórica de expectativas normativas sobre o feminino, que incidem desde cedo sobre as protagonistas e tornam a performatividade feminina um campo de tensão recorrente. Na sequência, as reflexões de Nancy Fraser (2019) sustentam a leitura das narrativas a partir das críticas ao capitalismo e às dinâmicas próprias dos grandes centros urbanos, enquanto Joan Scott (2019) contribui para a compreensão das diferenças históricas e culturais que atravessam os contextos brasileiro e nova-iorquino em que se situam Raquel e Sara. Por fim, Audre Lorde (2019) possibilita enfatizar a dimensão etária que ronda as experiências das personagens, evidenciando a infância feminina como um lugar de deslegitimação simbólica. Desse modo, os percursos das protagonistas revelam como gênero e idade operam de forma imbricada na produção de conflitos subjetivos e narrativos.

2.1 Raquel: contestação do patriarcado e dos papéis de gênero

Logo no início de *A Bolsa Amarela*, quando a narrativa se dedica a apresentar o contexto familiar da protagonista, Raquel dirige às irmãs uma pergunta reveladora: “[...] Por que é que a mamãe não tinha mais condições de ter filho?” (Bojunga, 1976, p. 11). A resposta evidencia as dificuldades que atravessavam a família: a mãe encontrava-se exausta pelo excesso de trabalho e a situação financeira já era precária com três filhos. Nesse cenário, o nascimento de Raquel, a quarta filha, aparece não como motivo de celebração, mas como um agravante das limitações materiais, acentuando a percepção de que sua presença representava um peso adicional para a dinâmica doméstica.

Além disso, chama a atenção o tom quase cruel das irmãs ao transmitirem tal informação. A frieza com que atribuem à chegada de Raquel a responsabilidade por piorar a situação da casa revela não apenas a dureza das circunstâncias, mas também a ausência de filtros em relação à pouca idade da menina e a rivalidade feminina. Ao receber esse tipo de comentário, Raquel é exposta a uma verdade marcada pela aspereza, que reforça um sentimento de inadequação e deslocamento já precoce. O discurso das irmãs, ainda que possivelmente ingênuo, assume contornos de maldade, pois desconsidera a vulnerabilidade emocional de uma criança que, ao ouvir tais palavras, passa a enxergar sua própria existência como um fardo.

Nessa perspectiva, a maternidade se torna menos um espaço de realização pessoal e mais um reflexo das pressões sociais e materiais. A mãe de Raquel não deixa de ocupar o papel de “mulher-mãe”, mas se vê obrigada a interromper esse lugar a partir de condições que escapam ao seu domínio. O cansaço do corpo e a escassez de recursos rompem a expectativa de que a maternidade possa se estender indefinidamente, revelando as fissuras de um ideal que associa a identidade feminina quase exclusivamente à função materna.

Esse movimento é significativo, pois evidencia que os papéis de gênero não se sustentam apenas em escolhas pessoais, mas em uma rede de normas e constrangimentos. A mãe de Raquel, mesmo inserida na lógica da maternidade como destino, encontra no limite material e físico um ponto de resistência involuntária. A narrativa, ao trazer a reflexão da filha, sugere que tais normas não são fixas, mas tensionadas pelo real — um aspecto que ajuda a compreender como identidades se formam e se desfazem diante das circunstâncias históricas e sociais.

Ainda sobre a relação de Raquel e as irmãs, a protagonista faz o seguinte comentário sobre a mais nova:

[...] é bonita pra burro, você precisa ver. Nem sei o que é que ela é mais: se bonita ou mascarada. Imagina que outro dia ela me disse: “Eu sou tão bonita, que não preciso trabalhar nem estudar: tem homem assim querendo me sustentar; posso escolher à vontade”. (Bojunga, 1976, p. 13).

Nesse contexto, a fala da irmã de Raquel evidencia um discurso profundamente enraizado no imaginário patriarcal: a ideia de que a beleza feminina constitui capital suficiente para garantir uma vida confortável, dispensando estudo ou trabalho. Nessa perspectiva, o destino da mulher estaria condicionado à sua capacidade de atrair um marido que a sustente, reforçando a lógica de dependência econômica e social. Esse tipo de mentalidade naturaliza a subordinação feminina, reduzindo a identidade da mulher ao valor atribuído ao seu corpo e à sua aparência.

O contraste estabelecido entre estudo, trabalho e beleza revela ainda como o machismo estrutura hierarquias de gênero. O esforço intelectual ou profissional, no caso das mulheres, aparece como opcional ou até desnecessário, enquanto a manutenção da aparência é vista como recurso central para alcançar estabilidade. Essa lógica desqualifica a autonomia feminina, pois pressupõe que o reconhecimento social e a segurança material devam advir do olhar masculino e não da agência individual. Ao ser exposta a esse discurso dentro do ambiente familiar, Raquel já percebe cedo a força normativa de tais expectativas e como elas delimitam os caminhos possíveis para as mulheres.

Nesse aspecto, o tom vaidoso e quase triunfante da irmã não deixa de carregar uma dimensão crítica da narrativa. Embora Bojunga dê voz a essa perspectiva, a maneira como a protagonista a observa sugere estranhamento e resistência. A ironia ao chamar a irmã de “mascarada” denuncia a artificialidade desse modelo de vida, que não se sustenta por mérito próprio, mas pela reprodução de padrões desiguais. Assim, a cena antecipa um dos movimentos centrais do romance: a recusa de Raquel em aceitar passivamente os papéis que lhe são impostos, buscando construir outras possibilidades de existir para além da normatividade patriarcal.

A fala da irmã de Raquel, que enxerga a beleza como capital suficiente para garantir o sustento futuro, ecoa as críticas de Mary Wollstonecraft (1787) ao ideal da “Senhora Adequada”. Em outras palavras, a recusa em investir na própria formação intelectual, vista na personagem, reproduz a lógica de que o estudo se torna desnecessário diante da promessa de um matrimônio “bem-sucedido”.

Wollstonecraft, ao refletir sobre a condição feminina, já denunciava a armadilha desse modelo social: mulheres educadas “à moda” eram deixadas sem herança e, por isso,

sujeitavam-se a depender do casamento como única via de sustento. Para a filósofa, esse destino fragilizava a autonomia feminina, pois restringia as alternativas de vida às possibilidades oferecidas pelos homens (Bonfim, 2021, p. 13-14). De modo semelhante, no universo ficcional de Bojunga, a irmã de Raquel internaliza esse discurso patriarcal, celebrando a dependência e rejeitando a possibilidade de emancipação intelectual.

Esse paralelo revela como a narrativa literária e a reflexão filosófica dialogam em torno da permanência de ideais patriarcais. Se, no século XVIII, Wollstonecraft alertava para a fragilidade de uma educação voltada apenas para a aparência e para a preparação matrimonial, em *A Bolsa Amarela* essa mesma mentalidade se atualiza, mostrando que as pressões sociais sobre as mulheres permanecem, ainda que em novos contextos. A crítica implícita de Bojunga aproxima-se, portanto, da defesa de Wollstonecraft por uma educação completa, que permita à mulher construir sua independência e pensar por si mesma, rompendo com o ciclo de sujeição sustentado pelo mito da beleza como destino

Mais à frente da narrativa, em outro momento de embate, mas agora com o irmão mais velho, Raquel assinala:

— Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele sempre é um garoto. Que nem chefe de família: é sempre o homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo do jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo mundo tá sempre dizendo que vocês é que têm que meter as caras no estudo, que vocês é que vão ser chefe de família, que vocês é que vão ter responsabilidade, que – puxa vida! – vocês é que vão ter tudo. Até pra resolver casamento – então eu não vejo? – a gente fica esperando vocês decidirem. A gente tá sempre esperando vocês resolverem as coisas pra gente. Você quer saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina. (Bojunga, 1976, p. 16-17).

Esse momento da narrativa de *A Bolsa Amarela* expõe de modo contundente como a infância é atravessada por normas de gênero que orientam e limitam as experiências possíveis para meninas e meninos. A percepção da narradora acerca da desigualdade nas brincadeiras e na escola revela que, desde cedo, a identidade de gênero é performada e regulada, conforme propõe Butler (2019). O ato de ser “chefe” é reiteradamente atribuído ao masculino, enquanto à menina cabe um lugar de passividade, de espera e de conformidade. Nesse cenário, o gênero não aparece como essência, mas como um papel reiterado pela prática social, sustentado por normas que distribuem poder e legitimidade.

Além disso, a oposição entre desejo e interdição se manifesta de maneira clara. A narradora deseja jogar futebol e soltar pipa, mas vê esses atos interditados pelo olhar social que insiste em classificá-los como atividades masculinas.

Nesse aspecto, o incômodo expresso pela personagem diante de sua condição feminina demonstra como a norma de gênero, ainda que se apresente como natural, pode ser questionada. O desabafo funciona como gesto de resistência, ainda que embrionário, frente a um sistema que regula o que se pode ser e fazer. Ao tensionar esse lugar imposto, a narradora abre espaço para pensar, nos termos de Butler (2019), a possibilidade de subversão das normas de gênero, evidenciando que a identidade não é fixa, mas produto de repetições sujeitas a fissuras e transformações.

Aqui, é importante ressaltar que, embora reconheça certas vantagens nas performances associadas ao masculino, Raquel, ao desenvolver um romance e criar o personagem do galo Rei — que recusa o papel tradicionalmente masculino de ‘chefe do galinheiro’ —, também questiona os lugares sociais rigidamente atribuídos ao homem. Na narrativa da protagonista, o galo Rei aparece como alguém que, em determinado momento, “fica louco pra largar a vida de galo”, pois morava com quinze galinhas e se sentia deslocado diante de uma família que não sabia chefiar, vivendo “até um bocado sem jeito de ser chefe de uma família tão esquisita assim” (Bojunga, 1976, p. 22).

A partir da leitura de Butler (2019), é possível compreender essa recusa como um gesto que rompe com a matriz de inteligibilidade que associa o homem à liderança, ao comando e ao exercício de poder. Ao se sentir “sem jeito” de desempenhar esse papel, o galo coloca em evidência que tais funções não decorrem de uma essência natural, mas de uma imposição social e cultural, que pode ser rejeitada ou revista.

Essa recusa também ressalta a arbitrariedade dos papéis de gênero. Ao perceber que havia “galinha demais para um galo só”, o personagem animalizado expõe o quanto a expectativa de liderança masculina não é apenas opressora para as fêmeas, mas também limitadora para os próprios machos.

Assim, a cena funciona como uma paródia das estruturas familiares e sociais que se apoiam na figura do “chefe de família”. O estranhamento do galo Rei mostra como esse modelo pode ser deslocado e problematizado, permitindo que se perceba a artificialidade da norma. Tal deslocamento dialoga com a proposta de Butler (2019) de que é na falha ou no descompasso da performance normativa que surgem brechas para a subversão. Nesse sentido,

o personagem de Bojunga evidencia, de forma lúdica e crítica, que os papéis de gênero são construções que podem ser recusadas, gerando fissuras na lógica de naturalização da hierarquia entre homens e mulheres.

Ainda sobre o romance desenvolvido por Raquel e o papel fundamental de Rei, esse argumenta a respeito do galinheiro (seu local de origem):

Um dia botaram outro galo junto comigo. Só pra ver o que é que eu fazia. Eles estavam crentes que eu ia armar um barulho e dizer: “ou você ou eu mandando no galinheiro! Vamos brigar pra resolver qual de nós dois é o dono dessas galinhas todas!” Mas em vez disso eu falei: “Oi, colega. Me ajuda a acabar com a mania da gente ter que mandar nelas todas?” Pra quê! Todo mundo foi correndo prestar queixa de mim. (Bojunga, 1976, p. 37).

Esse trecho traz uma inversão importante no que se espera da masculinidade: ao invés de reagir com violência diante da presença de outro galo, o personagem sugere cooperação e divisão de responsabilidades. A cena evidencia como o gênero é sustentado pela repetição de performances reguladas, entre elas a da rivalidade masculina, que associa virilidade à disputa e ao domínio. Ao negar esse padrão, o galo desestabiliza a norma e mostra que as identidades de gênero não são naturais, mas construídas por meio de imposições sociais que podem ser recusadas.

A esse respeito, Butler (2019) assinala:

[...] como gênero é um projeto que tem como fim a sobrevivência cultural, o termo “estratégia” talvez indique melhor a condição coercitiva em que a performance dos gêneros sempre acontece. Como estratégia de sobrevivência, os gêneros são performances com consequências bastante punitivas. (Butler, 2019, p. 226).

A reação dos demais — a denúncia imediata contra o galo que não seguiu a expectativa de briga — ilustra como o sistema normativo atua de forma punitiva diante da quebra da performance esperada. Aqui, a recusa da rivalidade transforma-se em transgressão, revelando que o “ser homem” está atrelado à lógica da competição e da violência, de modo que qualquer gesto em direção à cooperação é visto como ameaça à ordem estabelecida.

Assim, a ironia construída por Bojunga evidencia, em tom crítico, que a masculinidade não se sustenta sem a constante repetição de atos que a validem, como a briga e o comando. Ao apresentar um galo que propõe uma alternativa à disputa, a narrativa abre espaço para refletir sobre a possibilidade de subversão das normas de gênero. Nos termos de Butler (2019), essa falha na performance normativa expõe as brechas pelas quais se pode

questionar a naturalização da rivalidade masculina e propor novas formas de se relacionar, baseadas na solidariedade e não na dominação.

Após as considerações sobre a trajetória de Rei, torna-se oportuno direcionar a análise para a personagem da Guarda-Chuva, cujo percurso narrativo se revela particularmente produtivo para a discussão da temática desenvolvida neste capítulo.

A primeira questão emerge com a maneira de fabricação da Guarda-Chuva.

Na hora do guarda-chuva nascer, quer dizer, na hora que ele foi feito, o homem lá da fábrica – que era um homem muito legal e que gostava de ver as coisas gostando do que elas tinham nascido – perguntou:

— Você quer ser guarda-chuva homem ou mulher?

E ele respondeu: mulher. (Bojunga, 1976, p. 48).

Esse trecho é central para pensar a desconstrução das normas de gênero na narrativa. A cena de origem da personagem da Guarda-Chuva, em que lhe é dada a possibilidade de escolher entre “ser homem ou mulher”, rompe com a lógica de que o gênero seria uma determinação natural e imutável. Ao optar por ser mulher, o objeto animado evidencia que a identidade de gênero é resultado de uma decisão performativa, ou seja, uma escolha que se concretiza por meio da repetição de atos e que não depende de uma essência. Essa perspectiva dialoga diretamente com Butler (2019), que questiona a ideia de que o sexo ou o gênero sejam categorias fixas, mostrando que ambos estão sujeitos a construções discursivas.

Outro aspecto relevante está na ironia crítica de Bojunga ao projetar num objeto – um guarda-chuva – a possibilidade de escolher seu gênero. Esse recurso literário desvela, de forma lúdica, a arbitrariedade das normas que regulam os corpos e identidades humanas. Enquanto os personagens humanos são constrangidos a assumir papéis pré-determinados, a personagem alegórica expõe, em tom de liberdade, a possibilidade de decidir. A cena, portanto, atua como paródia das convenções sociais, ao mesmo tempo em que coloca em evidência a inexistência de uma essência feminina ou masculina, mas sim de papéis que podem ser assumidos, negociados e reinventados.

Assim, a escolha da Guarda-Chuva por ser mulher também aponta para uma inversão simbólica: enquanto Raquel sofre com as interdições e desigualdades impostas ao feminino, o objeto escolhe esse lugar conscientemente, abrindo espaço para pensar a performatividade como espaço de agência. Ao dar voz a uma personagem inusitada, Bojunga sugere que o gênero pode ser, antes de imposição, espaço de invenção, desmontando a naturalização da hierarquia entre masculino e feminino.

Nesse ponto da narrativa, a reflexão de Raquel torna-se culminante: “Fui andando e pensando que eu também queria ter escolhido nascer mulher: a vontade de ser garoto sumia e a bolsa amarela ficava muito mais leve de carregar” (Bojunga, 1976, p. 48). A fala indica um alívio, como se a possibilidade de escolha liberasse a personagem do peso que carregava. Nos termos de Butler (2019), trata-se de uma reiteração que escapa à norma, pois a menina reinscreve sua identidade feminina não como destino imposto, mas como escolha que suaviza sua existência. A bolsa amarela, metáfora de suas opressões, torna-se menos pesada justamente porque a personagem reconhece que o gênero pode ser vivenciado de outra maneira, não como condenação, mas como espaço de reinvenção.

Ainda sobre essa questão referente à vontade de ser menina ou menino, mais à frente na narrativa, Raquel vai à casa da tia juntamente de sua família e entra em embate com o primo, Alberto, o qual importuna Raquel para bisbilhotar as coisas que a menina guardava na bolsa amarela. Após momentos de nervosismo, a narradora desabafa: “O pessoal continuava rindo. Puxa vida, por que é que eu não tinha nascido Alberto em vez de Raquel? Pronto! Mal acabei de pensar naquilo e a vontade de ter nascido garoto deu uma engordada [...]”. (Bojunga, 1976, p. 77).

Esse novo trecho retoma a oscilação de Raquel diante de sua identidade, em contraste direto com a leveza experimentada anteriormente, quando a Guarda-Chuva escolheu ser mulher. Naquele momento, Raquel sentiu-se aliviada e pensou que também gostaria de ter escolhido nascer menina, pois a bolsa amarela — metáfora de seus incômodos — ficava mais leve de carregar. Contudo, diante da zombaria dos outros e da percepção das restrições impostas à sua condição feminina, a menina volta a desejar ser um garoto, associando a figura de Alberto, seu primo, a uma liberdade que lhe é negada.

Essa oscilação evidencia que, ao longo da narrativa, não há uma definição estável para o gênero da personagem, mas um movimento constante de negociação entre desejo, interdição e resistência. A “engordada” na vontade de ter nascido garoto demonstra como as normas sociais continuam a atuar de forma regulatória, impondo à menina limites que a levam a desejar outro lugar de existência. Ainda assim, esse movimento não anula o instante anterior de escolha e leveza, mas reforça a complexidade de sua trajetória até a resolução final.

Ao comparar os dois trechos, percebe-se que Raquel não nega de forma absoluta sua condição de menina, mas sente o peso das desigualdades sociais que se manifestam no cotidiano — o riso, a ridicularização, a falta de liberdade. Assim, o que está em jogo não é

propriamente a recusa de ser mulher, mas a recusa de ser mulher nos termos em que a sociedade define essa identidade. A oscilação, portanto, não é contradição, mas parte de um processo de crítica e amadurecimento: ao longo da narrativa, a menina experimenta as tensões entre a imposição e a possibilidade de escolha, até que no final a dúvida se soluciona, e a bolsa amarela encontra outro sentido. Na verdade, pode-se dizer que essa questão de Raquel é esclarecida ainda na Casa dos Concertos.

Assim como evidenciado por meio do primeiro capítulo deste estudo, há um momento em que Raquel tenta concertar a haste da personagem Guarda-Chuva que precisava ser ajustada para que ela seguisse viagem com Afonso. Isso se dá pois os personagens passam a ter o objetivo de não mais deixarem ninguém costurar o pensamento de outro ser, haja vista o ocorrido com Terrível.

Aqui, é relevante destacar que, em certo ponto da narrativa, revela-se que a Guarda-Chuva “enguiçou” após ser levada por um vento para fora da janela. A partir desse episódio, embora permanecesse bonita, sua utilidade foi drasticamente reduzida, restando-lhe apenas a condição de enfeite em um consultório odontológico — espaço no qual se sentia deslocada e infeliz.

— [...] Ela não gostava de ser bonitinha?

— Gostava. Mas ela achava que ser bonitinha só era muito pouco: se de repente ela desbotasse, ela deixava de ser bonitinha; aí ela não ia servir mais pra nada, porque a única coisa que ela era, ela deixava de ser. Tá entendendo como é que é?. (Bojunga, 1976, p. 122).

Esse diálogo marca um ponto de reflexão bastante significativo na narrativa. A recusa em se limitar ao adjetivo “bonitinha” problematiza o modo como a personagem-objeto se percebe em sociedade. O guarda-chuva reconhece que a estética, embora desejável, é insuficiente quando isolada de uma função concreta, de um papel social que ultrapasse a aparência. Nesse sentido, Bojunga constrói uma metáfora clara sobre a superficialidade de valores culturais que reduzem a identidade — sobretudo feminina — à dimensão visual, colocando em segundo plano a utilidade, a ação e a capacidade de transformação do sujeito.

Ao expressar o temor de “deixar de ser bonitinha” caso perdesse o brilho, o guarda-chuva evidencia a fragilidade de uma identidade baseada unicamente na aparência. Essa reflexão pode ser lida como um espelho do dilema vivido por Raquel, que observa em seu entorno a valorização da beleza feminina como caminho de reconhecimento social, mas que também questiona essa lógica.

Assim, esse trecho também dialoga com uma crítica social mais ampla: a de que funções atribuídas exclusivamente à aparência não resistem ao tempo. O “desbotar” do guarda-chuva simboliza a caducidade de padrões de beleza, bem como a descartabilidade de sujeitos que são reconhecidos apenas por essa via. Raquel, ao conviver com essa narrativa simbólica, é instigada a refletir sobre si mesma e sobre o que significa “ser menina” em um mundo que frequentemente associa valor à imagem. Dessa maneira, a cena reforça o movimento da obra em tensionar as convenções sociais, permitindo que a protagonista repense sua relação com o feminino e com as expectativas impostas sobre sua condição.

Desse modo, tendo em vista a necessidade de a Guarda-Chuva fosse concertada, Raquel vai à casa dos concertos e, em determinado momento, observa a seguinte dinâmica de trabalho da família dona do espaço:

[...] a menina, o homem, o velho e a mulher também pararam de estalo. Juntinho com a música. Olharam para ver onde é que tinham parado. O homem tinha parado junto do fogão, o velho junto do mapa, a menina junto da Guarda-Chuva, e a mulher perto da janela e da solda. Nem olharam outra vez: o homem foi logo cozinhando, o avô abriu uns livros e começou a estudar, a mulher desatou a soldar a panela, e a menina examinou a Guarda-Chuva [...]. (Bojunga, 1976, p. 111-112).

Esse trecho é bastante significativo porque revela uma espécie de microcosmo utópico criado pela narrativa: a casa dos consertos funciona como um espaço onde a lógica social vigente — marcada pela divisão rígida entre funções masculinas e femininas — é temporariamente suspensa. Ao redistribuir papéis de modo aleatório, sem que haja surpresa ou resistência dos personagens, o texto sugere que a naturalização das funções sociais de gênero é, na verdade, uma construção que pode ser desconstruída.

O que se percebe é que a inversão não causa estranhamento nos envolvidos, o que aponta para a ideia de que a delimitação dos papéis é artificial, sustentada por convenções históricas e culturais, e não por aptidões naturais. A cena funciona, assim, como uma metáfora potente: se todos desempenham funções sem hesitação, isso significa que as barreiras que sustentam as desigualdades de gênero não são orgânicas, mas impostas.

Além disso, o episódio evoca um imaginário de liberdade em que a criança (Raquel) se vê inserida. Esse ambiente, no qual “qualquer um pode desempenhar qualquer papel”, contrasta fortemente com sua realidade cotidiana, na qual o machismo e a hierarquização entre masculino e feminino limitam sua experiência. Nesse sentido, a casa dos consertos pode

ser lida como um espaço simbólico de resistência, onde a imaginação cria uma alternativa possível à estrutura social patriarcal.

A presença do velho na cena da casa dos consertos é igualmente emblemática, porque o texto rompe com a visão reducionista que costuma acompanhar a figura da pessoa idosa. Em muitas sociedades, o envelhecimento é associado à inutilidade ou à perda de valor social, de modo que os mais velhos são frequentemente excluídos da vida produtiva e confinados a papéis passivos, de dependência. No entanto, no episódio em questão, o velho assume de imediato uma função ativa e intelectual — abre livros e começa a estudar —, o que desconstrói essa imagem de incapacidade e devolve à velhice um lugar de potência, de curiosidade e de produção de saber.

Esse gesto coloca o idoso em diálogo direto com a criança, já que ambos, em suas respectivas realidades, são relegados a posições de menoridade, isto é, à condição de “seres em falta”, que ainda não atingiram ou já ultrapassaram a idade de produzir e decidir. Tanto crianças quanto pessoas idosas são, de maneira recorrente, silenciadas e subjugadas em razão de estereótipos ligados à fragilidade ou à falta de autonomia. No entanto, a narrativa sugere que, em um espaço de liberdade criativa, essas figuras podem escapar da lógica de exclusão e afirmar sua relevância. O velho que estuda e a menina que examina o guarda-chuva revelam, portanto, que o valor de cada sujeito não está na idade ou no gênero, mas na possibilidade de agir e de reinventar papéis sociais.

Tendo ainda em vista o movimento de análise de passagens significativas para este recorte de estudo, já próximo ao desfecho de *A Bolsa Amarela*, a narrativa apresenta um costume peculiar de Raquel relacionado à invenção de nomes.

Antes, me dava uma aflição danada quando o pessoal todo dormia e só eu ficava acordada. Pra me distrair do escuro eu ficava fazendo de conta que eu não era mais eu. Ia inventando como é que eu me chamava:

Reinaldo

Arnaldo

Aldo

Geraldo

Eu era um deles. Jogando futebol, trepando em árvore, soltando pipa, sendo escritor (quem sabe era melhor ser médico?). (Bojunga, 1976, p. 117).

O hábito de Raquel de inventar novos nomes para si mesma revela como a imaginação se torna um recurso de enfrentamento diante das limitações que a cercam. Ao criar identidades masculinas, a personagem se projeta em atividades que, em sua realidade

social, são interditadas às meninas. Jogar futebol, soltar pipa ou subir em árvores não são apenas brincadeiras, mas símbolos de liberdade, de mobilidade e de um espaço de sociabilidade negado a ela em função do gênero. A ficção, nesse sentido, não é apenas passatempo, mas uma forma de resistência e de criação de alternativas ao papel imposto.

Esse movimento também expõe a internalização das desigualdades de gênero. Raquel não deseja apenas outro nome: ela deseja escapar de si mesma, de uma identidade feminina que lhe aparece como prisão. Ao assumir “Reinaldo”, “Arnaldo” ou “Geraldo”, ela vislumbra possibilidades de existência mais amplas, nas quais sua atuação não estaria condicionada por expectativas familiares ou sociais. Esse jogo de nomes, portanto, é ao mesmo tempo lúdico e doloroso, pois denuncia o quanto a menina percebe — ainda que de forma intuitiva — as limitações impostas à sua condição de mulher.

Ademais, a cena se conecta à dimensão literária da personagem: ao criar versões de si mesma, Raquel exercita o gesto criador da escrita, antecipando sua vocação de inventar histórias e personagens. O jogo de assumir novos nomes funciona como ensaio para a ficção, em que a experiência pessoal se converte em matéria de criação. Dessa forma, o trecho evidencia como a imaginação opera tanto como ferramenta de sobrevivência psíquica quanto como pulsão artística, abrindo espaço para que Raquel se afirme, mesmo que de maneira fragmentada, como sujeito criador em um universo que insiste em reduzi-la ao silêncio.

Ainda nesse cenário de reflexões, Raquel retorna a pensar sobre a família da casa dos concertos. Quando Raquel contempla Lorelai (a filha pertencente à família) e sua mãe nessa casa idealizada, surge uma nova percepção: “puxa vida, como a mãe da Lorelai curtia ser menina. Ela achava que ser menina era tão legal quanto ser garoto. Quem sabe era mesmo? Quem sabe eu podia ser que nem a Lorelai” (Bojunga, 1976, p. 118). Esse trecho indica um momento de identificação e desejo. Raquel passa da simples rejeição da condição feminina — por vê-la como limitadora — para considerar a feminilidade como algo que pode ser vivido de forma afirmativa, prazerosa. É como se a figura da mãe de Lorelai tornasse visível uma possibilidade real de ser menina que não seja sinônimo de imposição ou exclusão, mas de liberdade — de reconhecimento e de sentir-se legítima em sua própria identidade.

Essa oscilação de Raquel entre recusa e aceitação do gênero feminino é fundamental para sua trajetória subjetiva. A casa dos concertos funciona como espaço de experimentação simbólica, permitindo-lhe vislumbrar o que poderia ser diferente. O impacto desse vislumbre faz com que ela reflita: talvez “ser menina” possa ser tão legal quanto “ser garoto”, uma

equivalência imaginada, mas cheia de força. Isso abre para Raquel (e para o leitor) uma alternativa ética e estética: não se trata de negar o feminino nem de querer ser o outro gênero por mero escapismo, mas de reconstruir o feminino de modo que inclua dignidade, liberdade, autonomia. Nesse sentido, a narrativa oferece não apenas uma crítica às limitações impostas aos papéis sociais, mas também uma esperança — de que identidade de gênero possa ser algo vivível, plural, e sujeito à escolha ou transformação nos espaços simbólicos que construímos ou imaginamos.

No desfecho de *A Bolsa Amarela*, Raquel encontra a possibilidade de reconciliação com sua identidade feminina a partir da compreensão de que suas angústias não estavam ligadas ao “ser menina” em si, mas sim às imposições sociais que restringiam sua liberdade.

“[...] Uma noite eu sonhei que estava na praia soltando pipa. Acordei e falei pro Afonso:

— Sabe? Disseram que eu não podia soltar pipa,

— Por quê?

— Falaram que era coisa de garoto.

— Ué!

— Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa só pra garoto, que eu acabei até pensando que o jeito era nascer garoto. Mas agora eu sei que o jeito é outro. Vamos lá na praia soltar pipa?”. (Bojunga, 1976, p. 126).

O sonho com a pipa, seguido do convite feito a Afonso para compartilharem a experiência, simboliza a superação de uma barreira artificial, construída pelo discurso normativo que distingue atividades de “menino” e “menina”. Esse momento de virada se revela essencial para mostrar como a personagem descobre que não precisa negar seu gênero para conquistar liberdade, mas sim questionar e resistir às normas que o oprimem.

A leitura desse trecho encontra ressonância direta com Butler (2019), que compreende o gênero não como uma essência natural, mas como uma identidade performativa, constituída por atos e práticas reiteradas no tempo. Ao perceber que as proibições que a cercavam — soltar pipa, escrever, ou desejar autonomia — não derivavam de sua condição de menina, mas de normas sociais que tentavam enquadrá-la, Raquel desvela a natureza construída dessas imposições. Esse reconhecimento traduz, no campo literário, o que Butler aponta como a possibilidade de desestabilizar as normas a partir da repetição subversiva, abrindo espaço para novas formas de agir e existir.

Assim, ao reconfigurar seu olhar sobre o próprio desejo, Raquel transforma a dúvida recorrente — querer ou não ser menino — em uma compreensão crítica da ordem social. O movimento de libertação não se dá pela negação do feminino, mas pelo enfrentamento das categorias que delimitavam sua experiência. Essa reconciliação não elimina as tensões, mas permite à personagem elaborar uma prática de resistência frente às expectativas de gênero. Nesse sentido, a narrativa de Bojunga se afina ao horizonte teórico de Butler, ao revelar como a infância pode ser terreno privilegiado para a subversão das normas, mostrando que atos simples, como soltar uma pipa, podem reconfigurar simbolicamente os limites do possível.

Por fim, a trajetória de Raquel, da recusa inicial de seu gênero até a aceitação crítica do feminino, reafirma a força transformadora da literatura voltada à infância. O romance, ao mesmo tempo em que denuncia as restrições impostas pela sociedade patriarcal, propõe caminhos de emancipação simbólica que se ligam ao exercício da imaginação e da ficção. Sob a lente de Butler (2019), essa narrativa ilumina a construção social do gênero e mostra como a literatura pode dar visibilidade a sujeitos em processo de descoberta e resistência, oferecendo não apenas um relato da opressão, mas sobretudo uma pedagogia da liberdade.

2.2 Sara: rejeição do modelo feminino tradicional

Nesse contexto, adentrando mais uma vez à narrativa de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, observa-se como a apresentação de Rebeca Little como modelo feminino admirado por Sara desloca, desde o início da narrativa, a expectativa tradicional de herança identitária materna. A avó surge como uma figura marcada pela mobilidade afetiva (vários casamentos), pela experiência artística (cantora de music-hall) e, sobretudo, por uma concepção de velhice dissociada da dependência familiar. Mesmo idosa, Rebeca preserva a autonomia espacial — morar sozinha em Manhattan — e simbólica — narrar a própria vida a partir de suas memórias e histórias. Para Sara, essa figura não representa apenas o passado, mas um horizonte de possibilidade: uma mulher que viveu intensamente, fora dos limites do modelo doméstico e cuidador que a sociedade costuma associar ao feminino.

Em contraposição, a mãe de Sara encarna uma feminilidade convencional, marcada pela dedicação ao cuidado do outro, pela vida doméstica e por uma rotina previsível. A Sra. Allen cuida dos anciãos no hospital, do marido, da filha e do lar, encontrando reconhecimento justamente fora do espaço familiar. O ressentimento que manifesta em relação à própria mãe evidencia uma fratura geracional que não é apenas afetiva, mas ideológica: a filha não aceita o desejo de autonomia da mãe idosa, pois este ameaça a lógica do cuidado como destino

feminino. Assim, a narrativa constrói mãe e avó como polos antitéticos de feminilidade — uma centrada na renúncia de si, outra na afirmação da própria trajetória.

A avó nunca vinha ao Brooklyn vê-los, nem telefonava, e a senhora Allen queixava-se de ela não querer viver com eles, para assim poder cuidar e tratar dela como fazia com os anciãos de seu hospital.

— Eles dizem que sou seu anjo da guarda, que ninguém empurra uma cadeira de rodas com tanto cuidado como eu. Ai, que sina mais triste! — suspirava a senhora Allen.

— Não entendo. Você não diz que gosta do seu trabalho? — dizia seu marido, interrompendo-a.

— Gosto.

— Então o que é tão triste?

— Pensar que uns doentes desconhecidos gostam mais de mim do que minha própria mãe, que não precisa de mim para nada. (Martín Gaité, 1990, p. 7-8).

A fala da Sra. Allen evidencia a internalização de uma lógica de reconhecimento profundamente ligada ao cuidado. A tristeza não reside no trabalho em si, mas na ausência de reciprocidade afetiva materna, o que reforça a expectativa de que a mulher, mesmo idosa, deva desejar ser cuidada pela filha. Rebeca, ao rejeitar esse lugar, desestabiliza não apenas a filha, mas todo um sistema de valores que associa feminilidade à dependência, à docilidade e à gratidão. A ansiedade pessimista da mãe pode, assim, ser lida como sintoma de um conflito entre modelos femininos incompatíveis.

Esse conflito entre mãe e avó é percebido com clareza por Sara, que não se mantém neutra diante da disputa simbólica. A menina escolhe, ainda que de modo intuitivo, alinhar-se à figura da avó, recusando o modelo de mulher que se define exclusivamente pelo serviço ao outro. Tal escolha é fundamental para a construção de sua subjetividade, pois revela que a identidade feminina, longe de ser herdada de forma linear, é construída por meio de identificação, desejo e rejeição. Nesse sentido, a memória — representada pelas histórias de Rebeca — funciona como espaço de transmissão não normativa, permitindo que Sara acesse narrativas de vida que escapam ao padrão esperado.

Desse modo, ao privilegiar a avó como figura de admiração, Sara inscreve-se em uma linhagem feminina alternativa, que valoriza a liberdade, a experiência e a narrativa de si. Essa escolha tem implicações diretas para a pulsão de ficção já discutida no capítulo anterior: as histórias de Rebeca alimentam a imaginação da menina e ampliam seu repertório de mundos possíveis. Desse modo, a memória feminina, longe de ser um espaço de repetição, torna-se um território de subversão simbólica, no qual Sara encontra não apenas um modelo

de mulher, mas uma autorização para inventar-se fora das normas de gênero que estruturam seu cotidiano.

Nesse sentido, torna-se relevante destacar que Sara estabelecia vínculos não apenas com a figura da avó, mas também com Aurélio, personagem que, conforme já discutido no primeiro capítulo, exerce uma função mediadora entre a menina e o universo dos livros. À luz disso, revela-se pertinente analisar de que modo Sara procura compreender e situar a presença de Aurélio no interior da dinâmica familiar, especialmente diante das tensões que envolvem os modelos tradicionais de parentesco e de feminilidade.

— Mas quem é Aurélio? — perguntava à sua mãe, mesmo com poucas esperanças de receber uma resposta satisfatória, porque as de sua mãe nunca eram satisfatórias.

— O marido de vovó.

O senhor Allen ria quando escutava isso.

— Marido...A qualquer coisa se dá o nome marido!” (Martín Gaité, 1990, p. 15).

O diálogo em torno da figura de Aurélio evidencia o modo como a Sra. Allen opera a partir de uma concepção patriarcal de família, ainda que ela própria seja uma mulher. Ao se referir a Aurélio como “o marido de vovó”, a personagem tenta enquadrar a relação da mãe dentro de uma categoria socialmente legitimada, mesmo quando tal enquadramento se mostra frágil ou insuficiente. A insistência nesse rótulo revela menos uma preocupação com o vínculo afetivo em si e mais a necessidade de nomear, ordenar e normalizar as escolhas da mãe segundo um modelo familiar tradicional, centrado na estabilidade conjugal e na moralidade socialmente aceita.

A reação do Sr. Allen, que ironiza o termo “marido”, introduz uma fissura nesse esforço de normatização. A fala “A qualquer coisa se dá o nome marido!” desautoriza simbolicamente a tentativa da esposa de preservar a aparência de uma família convencional, expondo o caráter artificial dessa classificação. No entanto, essa ironia não funciona como defesa da autonomia de Rebeca, mas como reforço de um olhar masculino que desqualifica tanto a avó quanto, indiretamente, a própria Sra. Allen. O riso do pai, portanto, não subverte o patriarcado, mas o reafirma, ao reduzir as relações femininas a algo risível ou desordenado.

A Sra. Allen, ao assumir uma postura machista, internaliza e reproduz valores patriarcais que regulam o comportamento feminino, especialmente no que diz respeito à sexualidade e às formas de conjugalidade. Sua dificuldade em aceitar que a mãe tenha vivido múltiplos casamentos ou relações não convencionais aponta para um conflito profundo entre gerações de mulheres que fizeram escolhas distintas. Assim, a personagem encarna um

paradoxo recorrente nos estudos feministas: mulheres que, embora oprimidas por estruturas patriarcais, tornam-se agentes de sua manutenção ao vigiar e julgar outras mulheres.

Para Sara, esse diálogo não é neutro. A criança percebe a instabilidade das categorias adultas e a fragilidade dos discursos que tentam explicar ou justificar as escolhas da avó. A constatação de que “as respostas de sua mãe nunca eram satisfatórias” revela um distanciamento crítico precoce, que contribui para o processo de construção de sua subjetividade. Ao observar a inadequação das palavras adultas para dar conta da complexidade da vida feminina, Sara passa a reconhecer que as normas sociais não são absolutas, mas construções passíveis de questionamento.

Desse modo, a cena evidencia como a família funciona como um espaço privilegiado de reprodução das normas de gênero, mas também como lugar de fissura e tensão. A recusa da Sra. Allen em aceitar um modelo familiar não tradicional contrasta com a postura livre da avó e com o olhar atento de Sara, que começa a elaborar suas próprias referências identitárias. Nesse contexto, a narrativa de Martín Gaité sugere que a infância feminina é atravessada por discursos contraditórios sobre o que significa ser mulher, e é justamente nesse entrechoque que se abre espaço para a imaginação, a crítica e a possibilidade de outras formas de existir.

Nesse viés, mostra-se interessante demarcar a maneira como esse diálogo entre os pais e a garota é finalizado:

— Mas é meu avô ou não?

— A verdade é que ele trata a sua avó como uma rainha — dizia ele. — Como uma verdadeira rainha. Os reis de Morningside!

— Não dê ouvidos ao seu pai, ele está sempre brincando, você sabe — intervinha a senhora Allen.

Sim. Sara sabia. Mas não conseguia entender as brincadeiras das pessoas adultas, porque não tinham nem pé nem cabeça. Ainda mais quando as brincadeiras eram usadas para responder a perguntas que ela não achava engraçadas. (Martín Gaité, 1990, p. 15).

A afirmação de que “Sara sabia” indica que a criança não se encontra em uma posição de ingenuidade absoluta, mas, ao contrário, demonstra uma percepção aguda das situações que a cercam. O problema não reside na falta de compreensão dos fatos, e sim na incompreensão do modo como os adultos os elaboram discursivamente. As “brincadeiras” mencionadas no trecho funcionam como estratégias de evasão, pelas quais os adultos diluem questões sérias em comentários irônicos ou jocosos, evitando um enfrentamento direto das tensões familiares. Para Sara, esse tipo de resposta não produz sentido, pois não corresponde à gravidade das perguntas que formula.

A expressão “não tinham nem pé nem cabeça” revela um julgamento crítico por parte da menina, que percebe a incoerência lógica e ética das falas adultas. Ao recorrer ao humor para responder a questões que envolvem relações afetivas e familiares complexas, os adultos produzem um discurso fragmentado, incapaz de oferecer explicações consistentes. Essa inadequação do discurso adulto reforça a sensação de deslocamento vivida por Sara e evidencia a distância entre a racionalidade infantil — que busca compreender — e a racionalidade adulta — que frequentemente se esquivava.

Quando as brincadeiras passam a ser usadas como resposta a perguntas “que ela não achava engraçadas”, o texto explicita um descompasso de perspectivas. O riso adulto surge como mecanismo de poder: rir é desautorizar a pergunta, minimizar a inquietação da criança e reafirmar uma hierarquia discursiva na qual apenas o adulto decide o que merece ser levado a sério. Tal postura se mostra particularmente problemática quando relacionada a temas de gênero e família, pois impede que Sara compreenda plenamente modelos alternativos de vida feminina, como os representados por sua avó.

Nesse contexto, a percepção crítica de Sara contribui para o processo de construção de sua subjetividade, uma vez que ela passa a desconfiar da validade dos discursos que lhe são oferecidos. Ao reconhecer que as respostas adultas carecem de sentido, a menina se vê impelida a buscar outras formas de entendimento, seja por meio da observação, da imaginação ou da mediação dos livros. Assim, a insuficiência da linguagem adulta atua como um gatilho para o fortalecimento de sua autonomia interpretativa.

Assim, o trecho reforça a ideia de que a infância, longe de ser um espaço de passividade, constitui um lugar de leitura crítica do mundo. A recusa de Sara em aceitar explicações que “não têm pé nem cabeça” aponta para uma atitude de resistência simbólica frente às normas e aos silêncios impostos pelos adultos. Essa resistência, ainda que silenciosa, prepara o terreno para sua aproximação com universos alternativos — como o da literatura — nos quais as perguntas podem ser feitas sem serem ridicularizadas, e onde novas formas de existir, sobretudo no que diz respeito ao feminino, tornam-se imagináveis.

2.3 Os espaços sociais de Raquel e Sara e os impactos para com o feminino

No ensaio “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, Joan Scott, prestigiada historiadora estadunidense, propõe o gênero como uma categoria analítica fundamental para a compreensão das relações sociais e das estruturas de poder ao longo da história. A autora

afasta-se de abordagens que utilizam o termo apenas como sinônimo de “mulheres” ou como um marcador descritivo, argumentando que tal uso esvazia seu potencial crítico.

Para Scott (2019), o gênero constitui-se como um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e, simultaneamente, como uma forma primeira de significar as relações de poder. Dessa forma, o gênero não apenas reflete estruturas de dominação já existentes, mas atua ativamente na sua produção, legitimação e naturalização.

A autora enfatiza que o gênero opera por meio de sistemas simbólicos e discursivos que organizam o sentido social. As diferenças sexuais são constantemente mobilizadas para legitimar relações e fenômenos sociais que não têm origem na sexualidade, funcionando como uma linguagem que naturaliza hierarquias políticas, econômicas e culturais.

A autora rejeita concepções essencialistas do gênero e insiste na necessidade de sua historicização, defendendo que as formas de desigualdade entre homens e mulheres variam conforme contextos específicos. Assim, o gênero deve ser compreendido como um campo de disputas simbólicas, no qual significados são continuamente produzidos, contestados e transformados.

A partir da formulação de Joan Scott, é possível compreender Raquel (*A Bolsa Amarela*) e Sara (*Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*) como sujeitos femininos atravessados por regimes históricos distintos de gênero, nos quais a diferença sexual opera como linguagem de poder.

Raquel vivencia uma dinâmica social em que o gênero atua de forma mais diretamente normativa, ancorada em símbolos culturais que associam o feminino à obediência e à inadequação do desejo. À luz de Scott, observa-se que esses símbolos não são naturais, mas instrumentos de legitimação de uma ordem social hierárquica, sustentada por instituições como a família e a escola.

Os impasses entre Raquel e os irmãos não são apenas conflitos geracionais, mas um efeito do gênero enquanto categoria que organiza o acesso desigual aos recursos simbólicos, sobretudo à palavra e à autoria. *A Bolsa Amarela* funciona, então, como um espaço de reinterpretação simbólica, no qual a personagem ensaia uma recodificação de sua identidade subjetiva.

Nesse contexto, o gênero opera como aquilo que Scott (2019) define como uma forma de dar sentido ao poder: a exclusão de Raquel da esfera da decisão e da palavra aparece como algo “natural”, quando, na verdade, é historicamente construído.

No caso de Sara, o gênero se manifesta de modo menos explícito, mas não menos estruturante. Inserida em um cenário urbano globalizado, a personagem é atravessada por discursos de autonomia, mobilidade e independência, que parecem indicar uma superação das hierarquias tradicionais. Contudo, segundo Scott, essas transformações não eliminam o gênero enquanto categoria de poder; apenas o rearticulam simbolicamente.

Em Nova York, o gênero opera como linguagem implícita que legitima exigências de autogestão, adaptação e eficiência. A diferença sexual não é mobilizada de forma direta, mas sustenta expectativas normativas sobre o comportamento feminino no espaço público. Assim, a promessa de liberdade convive com novas formas de controle e vulnerabilidade.

Sara encarna, portanto, um regime histórico de gênero no qual a dominação se torna menos visível, mas continua a organizar a distribuição de possibilidades, experiências e riscos.

A leitura comparada das duas personagens confirma a tese central de Joan Scott: o gênero não possui um significado fixo ou universal, mas funciona como uma categoria histórica, relacional e simbólica, que assume formas distintas conforme o contexto social.

Enquanto Raquel enfrenta um regime de gênero mais rigidamente normativo, Sara vivencia uma configuração mais fluida e contraditória. Em ambos os casos, porém, o gênero atua como princípio organizador das relações de poder, legitimando desigualdades e moldando subjetividades.

Desse modo, Scott (2019) oferece o instrumental teórico que permite compreender Raquel e Sara não como figuras representativas de uma experiência feminina homogênea, mas como sujeitos situados em constelações históricas específicas de gênero, nas quais o poder se exerce por meio da linguagem, dos símbolos e das instituições.

Nesse contexto, torna-se imperioso destacar a questão vinculada à dinâmica de vida em Nova York proposta por Martín Gaité. As críticas sociais formuladas pela autora não se dissociam da questão de gênero; ao contrário, atravessam-na de forma estrutural.

Chapeuzinho Vermelho em Manhattan apresenta um retrato da sociedade urbana contemporânea — especialmente a metrópole nova-iorquina — como um espaço marcado

pela aceleração, pelo isolamento e pela fragilidade dos vínculos afetivos. Nesse contexto, as personagens femininas surgem como aquelas que mais diretamente sentem os efeitos dessas transformações sociais, seja pela solidão, pela ansiedade ou pela cobrança constante de adequação a papéis preestabelecidos.

Isso pode ser constatado logo no início do romance:

Mas não se vê alegria no rosto das pessoas adultas quando cruzam o parque velozmente em táxis amarelos, ou grandes carros polidos, pensando em seus negócios e olhando, nervosa, o relógio de pulso, porque estão atrasadas para ir a algum lugar. E as crianças, que são as que mais desfrutariam vivendo essa aventura noturna, estão sempre metidas em suas casas vendo televisão, onde aparecem muitas histórias que lhe ensinam o quanto é perigoso sair à noite. (Martín Gaité, 1990, p. 4).

Pensando nisso, no ensaio “Feminismo, capitalismo e a astúcia da história”, Nancy Fraser, filósofa estadunidense e professora do Departamento de Ciências Políticas e Sociais da New School for Social Reserach de Nova York, propõe uma leitura histórico-crítica da trajetória da segunda onda do feminismo, articulando-a às transformações estruturais do capitalismo ao longo do pós-guerra até o advento do neoliberalismo.

O eixo central do ensaio reside na análise do que Fraser (2019) denomina “astúcia da história”: o processo pelo qual elementos da crítica feminista foram apropriados pelo capitalismo neoliberal, passando a legitimar uma nova forma de organização social profundamente desigual.

Outro ponto crucial destacado é a transformação da crítica feminista ao economicismo em um culturalismo unilateral. No contexto neoliberal, as lutas por redistribuição são progressivamente deslocadas em favor das lutas por reconhecimento identitário.

Embora essa ênfase cultural tenha sido, em um primeiro momento, um avanço necessário, Fraser (2019) alerta para o risco de uma separação entre reconhecimento e redistribuição, que acaba por enfraquecer a crítica estrutural ao capitalismo. Essa mudança favorece a compatibilização entre feminismo e neoliberalismo, uma vez que as desigualdades econômicas passam a ser tratadas como questões secundárias ou individuais.

Apesar do diagnóstico crítico, Fraser (2019) não adota uma posição pessimista. Ao contrário, o ensaio propõe a necessidade de reativar o potencial emancipatório do feminismo, reconectando as lutas por reconhecimento às lutas por redistribuição e representação política.

A autora defende uma retomada do feminismo socialista, capaz de enfrentar simultaneamente as injustiças econômicas, culturais e políticas produzidas pelo capitalismo neoliberal. Essa reorientação torna-se especialmente urgente em contextos de crise econômica e social, nos quais as promessas neoliberais de autonomia e sucesso individual revelam seu caráter ilusório.

Nesse contexto, a leitura de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* permite aproximar de maneira produtiva a crítica literária de Carmen Martín Gaité da análise sócio-histórica proposta por Nancy Fraser em “Feminismo, capitalismo e a astúcia da história”. Em ambos os casos, observa-se um esforço de desnaturalização das formas contemporâneas de vida urbana, trabalho e subjetividade feminina, sobretudo no contexto do capitalismo avançado, cuja expressão simbólica mais evidente no romance é a cidade de Nova York.

Fraser (2019) demonstra que o capitalismo neoliberal se apropriou de demandas feministas originalmente emancipatórias — como a crítica ao modelo tradicional de família, à autoridade patriarcal e à rigidez das hierarquias — para legitimar um novo regime de acumulação baseado na flexibilização do trabalho, na aceleração do tempo e na responsabilização individual. Essa “astúcia da história”, segundo a autora, transforma ideais de autonomia e liberdade em dispositivos de intensificação da exploração, especialmente do trabalho feminino.

É justamente essa lógica que Martín Gaité dramatiza literariamente ao representar Nova York como um espaço regido pela pressa, pela produtividade constante e pela perda da escuta, elementos reiteradamente criticados no romance. A cidade surge como um ambiente hostil à contemplação, à experiência compartilhada e à construção de vínculos.

— o que chama viver? Para mim, viver é não ter pressa, é contemplar as coisas, dar ouvido às aflições alheias, sentir curiosidade e compaixão, não dizer mentiras, compartilhar com os vivos um copo de vinho ou um pedaço de pão, lembra-se com orgulho da lição dos mortos, não permitir que nos humilhem e nos enganem, não respondem sim ou não antes de contar até cem, como fazia o Pato Donald...Viver é saber estar só para aprender a estar acompanhada, e viver é explicar-se e chorar...e viver é rir...Conheci muita gente ao longo de minha vida, comissário, e, acredite, em nome de ganhar dinheiro para viver, levam isso tão a sério que se esquecem de viver. (Martín Gaité, 1990, p. 84-85).

Nesse sentido, Miss Lunatic pode ser lida como uma figura que encarna, no plano simbólico, aquilo que Fraser identifica como a crítica feminista ao economicismo e ao androcentrismo do capitalismo. Ao valorizar o tempo desacelerado, a escuta e o cuidado, a personagem confronta a centralidade do trabalho produtivo e assalariado, eixo estruturante do

capitalismo neoliberal, que, conforme Fraser (2019), se sustenta cada vez mais sobre a incorporação intensiva da força de trabalho feminina.

Ao questionar “o que chama viver?”, Miss Lunatic estabelece uma oposição direta entre a experiência humana plena e a lógica da produtividade, do lucro e da pressa. Viver, segundo essa definição, implica desaceleração, contemplação, escuta e partilha — valores frontalmente incompatíveis com o ritmo acelerado da metrópole capitalista, onde o tempo é convertido em mercadoria e a existência passa a ser medida por eficiência e rendimento.

Sob uma perspectiva feminista, essa concepção alternativa de vida assume um caráter contra hegemônico, pois recupera dimensões historicamente desvalorizadas pelo discurso capitalista e associadas ao feminino: a compaixão, a curiosidade pelo outro, o cuidado, a sensibilidade e a expressão emocional. Ao afirmar que viver é “dar ouvido às aflições alheias”, “chorar” e “rir”, o texto reivindica a legitimidade das emoções em um mundo que tende a tratá-las como fraqueza ou improdutividade. Trata-se, portanto, de uma crítica não apenas econômica, mas também simbólica, que questiona a hierarquia de valores sustentada por uma racionalidade tradicionalmente masculina e excludente.

A referência à humilhação e ao engano — “não permitir que nos humilhem e nos enganem” — amplia essa crítica ao evidenciar os efeitos subjetivos do capitalismo sobre os indivíduos. A submissão acrítica às exigências do sistema econômico produz sujeitos vulneráveis à exploração, habituados a dizer “sim ou não” sem reflexão, como autômatos. Nesse ponto, a menção ao Pato Donald, personagem associado à repetição mecânica e à lógica do consumo cultural de massa, reforça a crítica à infantilização e à alienação promovidas por uma cultura que exige obediência e rapidez, em detrimento da consciência e da autonomia.

A dimensão de gênero torna-se ainda mais evidente quando se observa a defesa do direito à solidão como condição para o convívio. Essa afirmação tensiona expectativas sociais frequentemente impostas às mulheres, historicamente definidas pela relação com o outro e pela abnegação. Ao reivindicar a solidão como espaço de autoconhecimento e fortalecimento subjetivo, o texto propõe uma reconfiguração da identidade feminina que não se funda exclusivamente no cuidado ou na dependência afetiva, mas na escolha consciente das relações.

Por fim, a afirmação de que muitos “em nome de ganhar dinheiro para viver [...] se esquecem de viver” sintetiza a crítica estrutural ao capitalismo contemporâneo, especialmente

visível em Nova York, apresentada no romance como emblema máximo da modernidade urbana. Ao sacrificar o tempo, os afetos e a dignidade em prol do acúmulo econômico, a sociedade capitalista esvazia o sentido da existência. Nesse contexto, *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* propõe, a partir de uma sensibilidade feminista, uma revalorização do humano frente ao capital, denunciando um modelo de vida que, ao prometer segurança e progresso, produz alienação, desigualdade e silenciamento das subjetividades — sobretudo das femininas.

Além disso, a experiência de Sara em Manhattan evidencia a tensão entre a promessa de liberdade associada à metrópole e a realidade de uma vida regulada por exigências invisíveis de desempenho, eficiência e autonomia individual. Tal tensão dialoga diretamente com a crítica de Fraser (2019) à norma da família de dois assalariados, que substitui o ideal do salário familiar sem, contudo, promover justiça social. No romance, a cidade que simboliza a emancipação também produz solidão, desenraizamento e vulnerabilidade, especialmente para aqueles que não se adaptam ao ritmo imposto.

Do ponto de vista da subjetividade feminina, Martín Gaité antecipa literariamente o diagnóstico de Fraser (2019) ao revelar como a suposta liberdade moderna pode converter-se em uma nova forma de sujeição. A autonomia prometida pela cidade global não elimina as desigualdades estruturais; ao contrário, tende a individualizá-las, deslocando para o sujeito a responsabilidade por seu sucesso ou fracasso.

Nesse contexto, a ficcionalização empreendida por Sara — sua tendência a transformar a experiência em narrativa — pode ser interpretada como um gesto de resistência simbólica. Ao narrar, imaginar e reinterpretar a cidade, a personagem cria brechas no discurso hegemônico da produtividade e da aceleração, reinscrevendo sentidos alternativos para o espaço urbano. Essa operação narrativa se aproxima do horizonte defendido por Fraser quando a autora propõe a retomada de um feminismo crítico, recusando tanto o economicismo quanto o culturalismo isolado.

Martín Gaité aprofunda a crítica ao estilo de vida nas grandes metrópoles, evidenciando um cenário marcado pela indiferença, pela anestesia afetiva e pela perda do vínculo com o outro.

[...] a senhora Allen, que procurava pretextos para chorar e sentir pena do próximo, entristecia-se com aquelas visitas, e quando voltavam ao Brooklyn de noite, no metrô, costumava vir secando as lágrimas com um grande lenço que tirava do bolso do casaco. Sara olhava em volta, nervosa por estarem chamando a atenção de todos, mas logo notava que ninguém percebia nada, porque as pessoas que andam no metrô

de Nova Iorque têm sempre olhos no vazio, como se fossem pássaros dissecados. (Martín Gaité, 1990, p. 32)

A imagem das pessoas no metrô de Nova Iorque, descritas como sujeitos de “olhos no vazio”, sintetiza uma experiência urbana em que o contato humano é rarefeito e a sensibilidade parece suspensa. A comparação com “pássaros dissecados” intensifica essa crítica ao sugerir corpos presentes, porém destituídos de vitalidade, afetos e capacidade de empatia — efeito direto de uma vida submetida ao automatismo e à repetição.

A personagem da senhora Allen, por sua vez, introduz uma dimensão ambígua dessa crítica. Seu choro constante e sua disposição para “sentir pena do próximo” podem ser lidos como uma reação ao sofrimento alheio, mas também como uma forma de sensibilidade deslocada, que não se converte em ação transformadora. Sob uma perspectiva feminista, essa atitude dialoga com a construção social do feminino como lugar do cuidado, da compaixão e da emoção exacerbada, muitas vezes deslegitimada ou vista como excesso. O gesto de enxugar as lágrimas no metrô evidencia uma tentativa de manter viva alguma resposta afetiva em um espaço que parece hostil a qualquer manifestação de emoção.

A reação de Sara é particularmente significativa para a leitura de gênero proposta no capítulo. Seu nervosismo diante da possibilidade de “chamar a atenção de todos” revela a internalização precoce de normas sociais que regulam o comportamento no espaço público. A menina percebe o choro da senhora Allen como algo inadequado, não porque seja moralmente condenável, mas porque rompe com a expectativa de neutralidade emocional que rege a vida urbana. Esse incômodo aponta para um processo de aprendizagem social no qual, especialmente as mulheres, são constantemente levadas a moderar suas expressões para não ocupar espaço, não incomodar, não se tornar visíveis.

Entretanto, a constatação de que “ninguém percebia nada” desloca o foco da vergonha individual para a crítica estrutural. A indiferença coletiva funciona como traço constitutivo da metrópole, onde o sofrimento alheio é invisibilizado em nome da autopreservação emocional. Sob um viés feminista, essa cena evidencia um paradoxo: ao mesmo tempo em que o feminino é associado à sensibilidade e ao cuidado, o espaço urbano moderno neutraliza essas dimensões, tornando-as irrelevantes ou ridículas. O choro da senhora Allen não provoca reação porque a cidade já não reconhece o valor da empatia.

Assim, o trecho revela como a vida metropolitana produz sujeitos emocionalmente dessensibilizados e regula as formas legítimas de expressão no espaço público. Para as personagens femininas, esse contexto impõe uma dupla tensão: por um lado, espera-se delas

sensibilidade e compaixão; por outro, essas mesmas manifestações são silenciadas ou ignoradas quando entram em conflito com a lógica da cidade. Ao expor essa contradição, Martín Gaité constrói uma crítica social que evidencia os efeitos da modernidade urbana sobre as subjetividades femininas, ressaltando o isolamento, a invisibilidade e o esvaziamento das relações humanas nas grandes metrópoles.

2.4 A importância do caráter etário às narrativas

No ensaio “Idade, raça, classe e gênero”: mulheres redefinindo a diferença”, Audre Lorde propõe uma crítica contundente às formas pelas quais as sociedades ocidentais modernas transformam as diferenças humanas — especialmente idade, raça, classe e gênero — em instrumentos de hierarquização e dominação. Em vez de reconhecer tais diferenças como constitutivas da experiência social, os sistemas de poder operam por meio de sua falseada nomeação, convertendo-as em desigualdade, desumanização e exclusão.

Lorde (2019) parte de uma perspectiva situada, apresentando-se como mulher negra, lésbica, mãe, feminista e socialista, para evidenciar que a opressão não atua de forma isolada, mas de maneira interseccional. As múltiplas camadas identitárias não se somam mecanicamente; elas se cruzam e produzem formas específicas de silenciamento. A autora denuncia, assim, a ideia de uma identidade feminina universal, que ignora as experiências de mulheres localizadas fora daquilo que ela denomina “norma mítica” — branca, jovem, heterossexual, masculina, cristã e economicamente estável.

No que se refere à idade, Lorde (2019) a compreende como uma distorção estrutural das relações sociais. O etarismo não apenas desvaloriza pessoas jovens ou idosas, mas funciona como uma estratégia de fragmentação política e histórica. Ao criar um “abismo geracional”, a sociedade impede a circulação de saberes, memórias e experiências entre gerações, promovendo uma espécie de amnésia histórica que favorece a manutenção das estruturas de poder. Jovens são deslegitimadas por sua suposta imaturidade; pessoas mais velhas são invisibilizadas e descartadas.

A autora argumenta que essa rejeição institucionalizada da diferença é funcional a uma economia baseada no lucro, que necessita produzir grupos excedentes e marginalizados. O medo da diferença leva à sua negação, assimilação ou destruição, impossibilitando relações igualitárias. Em resposta a esse quadro, Lorde (2019) defende a redefinição da diferença: reconhecê-la, nomeá-la corretamente e utilizá-la como fonte de energia criativa, resistência política e transformação social.

Nesse aspecto, a sobrevivência das mulheres — e, em sentido mais amplo, da própria vida social — depende da capacidade de construir novas formas de relação que não se baseiem nos modelos dominante/dominado. A diferença, longe de ser um obstáculo, deve tornar-se o fundamento de alianças críticas e de novas definições de poder.

As reflexões de Audre Lorde oferecem uma chave de leitura potente para as protagonistas Raquel (*A Bolsa Amarela*) e Sara (*Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*), ambas meninas cuja experiência é atravessada pela desautorização etária. Assim como Lorde descreve no plano social, a idade funciona, nos dois romances, como critério para invalidar sentimentos, desejos e formas de conhecimento.

Em *A Bolsa Amarela*, Raquel vive em um ambiente no qual sua condição infantil a impede de ser levada a sério. Seus conflitos — o desejo de crescer, de escrever, de ser menino — são tratados pelos adultos como caprichos ou fantasias sem importância. A diferença de idade, nesse contexto, não é reconhecida como experiência específica, mas convertida em inferioridade, tal como Lorde descreve ao analisar a transformação da diferença em desvio.

Já em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, embora Sara desfrute de maior liberdade de circulação, sua infância continua sendo um marcador de vulnerabilidade simbólica. A menina transita por uma cidade regida por normas adultas, capitalistas e produtivistas, nas quais sua curiosidade e imaginação são constantemente tensionadas pelo controle e pela vigilância. A idade, aqui, não impede o movimento físico, mas limita o reconhecimento pleno de sua autonomia subjetiva.

A crítica de Lorde ao abismo geracional permite compreender de modo mais profundo a solidão vivida pelas duas personagens. Tanto Raquel quanto Sara experimentam uma ruptura na transmissão de saberes entre gerações: os adultos não escutam, não explicam e não acolhem suas inquietações. Como consequência, as meninas são levadas a elaborar sozinhas suas perguntas sobre o mundo.

Raquel cria, na bolsa amarela, um espaço simbólico onde pode guardar aquilo que não encontra escuta no mundo adulto. Esse gesto dialoga com a análise de Lorde sobre a necessidade de inventar caminhos próprios quando a experiência é sistematicamente invalidada. A bolsa funciona como arquivo íntimo, resistência silenciosa à amnésia imposta pela hierarquia etária.

Em Sara, essa ruptura se manifesta de maneira mais difusa. A cidade de Manhattan, embora repleta de encontros, não oferece um verdadeiro espaço de troca intergeracional. A menina precisa construir sentidos a partir de figuras marginais ou excêntricas, como Miss Lunatic, que escapam à lógica normativa — o que reforça a crítica de Lorde à sociedade que desvaloriza tanto a juventude quanto a velhice.

Outro ponto de convergência central é a articulação entre idade e gênero. Raquel e Sara não são apenas crianças: são meninas, o que intensifica o processo de deslegitimação. Tal como Lorde observa, as mulheres que fogem à norma mítica — e as meninas estão estruturalmente fora dela — têm sua voz sistematicamente desacreditada.

Diante desse cenário, a imaginação surge como estratégia de sobrevivência e afirmação. A ficcionalização não representa fuga da realidade, mas uma forma de reorganizá-la a partir da perspectiva de quem foi excluída do discurso dominante. Assim como Lorde defende a integração das múltiplas partes do eu contra definições impostas desde fora, Raquel e Sara constroem narrativas que lhes permitem existir de maneira mais inteira.

Desse modo, as duas obras literárias materializam, no plano ficcional, a proposta política de Audre Lorde: transformar a diferença — neste caso, a idade — em fonte de criação, resistência e crítica às estruturas que insistem em reduzir a experiência infantil feminina ao silêncio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, é comum que pesquisadores conciliem a carreira acadêmica com a atuação profissional. Nesta pesquisa, esse cenário também se fez presente, uma vez que o desenvolvimento da investigação ocorreu concomitantemente ao exercício da docência no Ensino Fundamental II. Embora a conciliação entre as demandas da sala de aula e da pesquisa em literatura infantojuvenil tenha representado um desafio, a experiência docente constituiu-se, igualmente, como um espaço de reflexão. As práticas de leitura desenvolvidas na escola, bem como as interpretações e concepções manifestadas pelas crianças, suscitaram, em diversos momentos, novas perspectivas para a compreensão do corpus e das questões discutidas ao longo deste trabalho.

Um exemplo disso está relacionado à escolha dos versos de Fernando Pessoa para a epígrafe do primeiro capítulo. O contato das crianças com um compilado de poemas do autor fez com que eu retomasse tais versos e refletisse sobre o “fingimento” enunciado pelo autor. Nesse sentido, a leitura compartilhada desses textos revelou não apenas a potência da recepção literária no espaço escolar, mas também abriu caminhos interpretativos que se articularam de modo produtivo com os fundamentos teóricos da dissertação.

Essa noção de fingimento, tal como mobilizada por Pessoa, encontra ressonância direta nos “atos de fingir” propostos por Iser (2002). Ao compreender a ficção como um espaço de mediação entre o real e o imaginário, Iser desloca o fingimento de uma dimensão pejorativa para uma operação estruturante da experiência estética. Assim, ao afirmar que o poeta “finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”, Pessoa antecipa, em termos poéticos, uma dinâmica que a teoria literária posteriormente sistematiza: a de que o sujeito, ao ficcionalizar, não nega a experiência, mas a reorganiza, tornando-a comunicável e, de certo modo, suportável.

É nesse ponto que a epígrafe se articula de maneira mais profunda com as personagens analisadas ao longo do trabalho. Tanto Raquel, em *A Bolsa Amarela*, quanto Sara, em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, lançam mão da ficcionalização como uma estratégia de autorregulação. Em ambas, o gesto de “fingir” não implica alienação da realidade, mas, ao contrário, constitui uma forma de lidar com tensões internas e externas. A imaginação, nesses casos, opera como um dispositivo que permite às personagens elaborar seus conflitos, reorganizando-os em narrativas que lhes conferem algum grau de controle e inteligibilidade.

Desse modo, a “dor que deveras se sente”, evocada nos versos de Pessoa, não é anulada pelo fingimento, mas transformada por ele. A ficcionalização, tal como observada nas práticas das personagens e discutida à luz de Iser (2002), evidencia-se como um movimento de transfiguração da experiência, no qual o sujeito não apenas expressa, mas recria aquilo que o afeta.

O mais curioso é que eu não havia pensado na possibilidade de explicar os motivos que fizeram com que eu introduzisse o primeiro capítulo por meio dessa epígrafe. Foi apenas a partir da sugestão da banca de qualificação que essa necessidade se impôs de maneira mais evidente, levando-me a revisitar os versos de Fernando Pessoa sob uma perspectiva analítica mais aprofundada. Esse movimento de retorno revelou que a escolha, inicialmente atravessada pela experiência em sala de aula, também dialogava de forma consistente com os pressupostos teóricos que sustentam a dissertação.

Além disso, essa elucidação mostrou-se fundamental para evidenciar que os caminhos percorridos pela pesquisa não se constroem de maneira isolada, mas são constantemente atravessados por experiências concretas, como aquelas vivenciadas no contexto escolar. A leitura dos poemas em sala de aula, bem como as interpretações formuladas pelos alunos, funcionou como um ponto de inflexão importante, reforçando a pertinência da epígrafe e sua articulação com as personagens analisadas.

Por fim, esse percurso reafirma o papel do ambiente escolar como um espaço privilegiado de produção de sentidos no campo da Literatura. Longe de se restringir à aplicação de conteúdos, a sala de aula se constitui como um lugar de troca, escuta e elaboração simbólica, no qual a leitura literária ganha novas camadas de significado. Assim, ao incorporar a sugestão da banca, não apenas se fortalece a análise desenvolvida, mas também se evidencia a indissociabilidade entre prática docente e investigação acadêmica.

Neste ensejo, não poderia desconsiderar a epígrafe que compõe o segundo capítulo desta pesquisa. A escolha da frase — “Quando acordei hoje de manhã, eu sabia quem eu era, mas acho que já mudei muitas vezes desde então” — revela-se particularmente significativa quando pensada à luz das “vontades” de Raquel, em *A Bolsa Amarela*. Ao longo da narrativa, a personagem manifesta desejos que, à primeira vista, parecem apontar para uma recusa de sua condição — como a vontade de ser menino ou de ser adulta. No entanto, à medida que esses anseios são problematizados, percebe-se que eles estão menos ligados a uma rejeição de si e mais a uma busca por reconhecimento e autonomia. Raquel não desejava, de fato,

transformar-se em outro sujeito, mas sim acessar possibilidades que lhe eram negadas. Assim, a oscilação identitária evocada pela epígrafe encontra eco no processo de amadurecimento da personagem, marcado por revisões constantes de seus próprios desejos.

Nesse sentido, a frase de Carroll ilumina a compreensão de que o crescimento não se dá de forma linear, mas por meio de deslocamentos, ajustes e reinterpretações de si. Raquel acreditava querer ser adulta, mas, no fundo, o que buscava era ser ouvida, considerada e respeitada em seu núcleo familiar. Sua insatisfação não se dirigia à infância em si, mas à forma como sua voz era silenciada. A epígrafe, portanto, ajuda a explicitar esse movimento de transformação interna, no qual a personagem passa a compreender melhor a natureza de suas inquietações, revelando que o amadurecimento implica, muitas vezes, reconhecer equívocos e reformular desejos.

Por outro lado, quando observamos a trajetória de Sara, em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, percebemos um movimento distinto, ainda que igualmente atravessado por processos de redefinição identitária. Diferentemente de Raquel, cujos conflitos emergem de uma relação direta com o espaço familiar, Sara projeta seus desejos em direção a um horizonte outro, tendo na figura da avó uma referência de liberdade e autonomia. Seu descontentamento com a vida conduzida pela mãe não se traduz apenas em oposição, mas em uma busca ativa por um modo de existência que lhe permita experimentar o mundo de forma mais ampla.

Nessa perspectiva, a epígrafe também se articula à trajetória de Sara ao sugerir que a identidade é algo em constante construção, atravessado por experiências e escolhas. A menina não apenas questiona o modelo de vida que lhe é imposto, mas ensaia caminhos alternativos, evidenciando que seu desejo fundamental é a independência. Assim como Alice, que se vê transformada ao longo de suas aventuras, Sara experimenta deslocamentos que a levam a redefinir quem é e quem deseja ser, num processo dinâmico e, por vezes, contraditório.

Na verdade, *Alice no País das Maravilhas* é citada como uma das primeiras narrativas com a qual estabelece contato, ao lado de *Robinson Crusoe* e a própria *Chapeuzinho Vermelho*.

Foram os três primeiros livros de Sara, antes mesmo de saber ler bem. Mas os desenhos eram tão detalhados e tão bonitos, que facilitavam o reconhecimento os personagens e das paisagens de cada aventura. E uma não era muito diferente das outras, porque a aventura principal era que iam sozinhos pelo mundo, sem uma mãe nem um pai que lhes apertassem as mãos fazendo advertências e proibições. Sozinhos. (Martín Gaité, 1990, p. 12).

Dessa forma, tanto Raquel quanto Sara podem ser compreendidas como figuras que encarnam o amadurecimento em sua dimensão mais complexa: aquela que envolve incertezas, contradições e buscas incessantes por novos horizontes. A epígrafe escolhida, portanto, não apenas sintetiza esse movimento, mas também evidencia que a construção da identidade não é um percurso estável, e sim um processo contínuo de transformação. Ao aproximar essas protagonistas, torna-se possível perceber que crescer implica, inevitavelmente, mudar — e, sobretudo, aprender a lidar com essas mudanças como parte constitutiva de si.

Nesse viés, é importante dizer ainda como a literatura de aventura ocupa um papel central na constituição subjetiva de Sara, sobretudo por oferecer a ela um repertório simbólico que ultrapassa os limites de sua experiência cotidiana. Autores como Daniel Defoe e o próprio Lewis Carroll configuram, nesse contexto, não apenas referências literárias, mas verdadeiros mediadores de um imaginário pautado na ação, na liberdade e na descoberta. Ao entrar em contato com essas narrativas, Sara passa a vislumbrar outras formas de existência, nas quais o sujeito é agente de sua própria trajetória. Esse aspecto é decisivo para compreendermos sua inclinação à fuga — não como simples escapismo, mas como exercício de imaginação que a impulsiona a questionar a realidade que lhe é imposta.

Nesse sentido, as aventuras vividas por personagens desses autores instauram um horizonte de possibilidades que contrasta diretamente com o cotidiano regulado pela mãe. Se, por um lado, o ambiente doméstico representa contenção e previsibilidade, por outro, a literatura oferece risco, movimento e autonomia. Sara, ao se apropriar dessas leituras, passa a reinterpretar sua própria experiência à luz de uma lógica aventureira, na qual atravessar a cidade, por exemplo, adquire contornos de jornada iniciática. Assim, a literatura não apenas entretém, mas estrutura a forma como a personagem percebe e organiza o mundo, funcionando como um dispositivo de formação sensível e intelectual.

É nesse ponto que se torna particularmente interessante retomar a escolha “Alice no País das Maravilhas”. Embora a obra não pertença estritamente ao campo da literatura de aventura nos moldes clássicos, ela compartilha com esse gênero o elemento do deslocamento, físico e identitário, como motor narrativo. Alice, assim como Sara, atravessa espaços desconhecidos e, nesse percurso, confronta-se com transformações constantes de si. A epígrafe, portanto, não apenas dialoga com a instabilidade identitária da protagonista, mas também com esse imaginário literário mais amplo, no qual a experiência do mundo está intrinsecamente ligada à descoberta de novas formas de ser.

Além disso, *Alice no País das Maravilhas* ocupa um lugar incontornável nos estudos de literatura infantojuvenil, justamente por tensionar as fronteiras entre fantasia, lógica e construção subjetiva. Ao mobilizar essa obra como epígrafe, essa pesquisa busca evidenciar uma consciência crítica acerca do campo literário em que se insere, articulando diferentes tradições e modos de narrar a infância. Desse modo, a presença de autores consagrados da literatura de aventura, somada à referência a Carroll, contribui para reforçar a ideia de que a formação de Sara se dá, em grande medida, por meio da leitura — entendida aqui como prática que amplia horizontes, desestabiliza certezas e inaugura possibilidades de existência.

Para além de elucidar alguns componentes paratextuais referentes a este estudo, não vejo outra forma de encaminhar seu fechamento senão retomando aquilo que me conduziu a ele: as polêmicas contemporâneas em torno de *A Bolsa Amarela*, que me causaram profundo estranhamento, sobretudo quando confrontadas com a memória de uma leitura marcadamente leve durante a infância.

Nos últimos anos, a obra de Lygia Bojunga passou a figurar em debates públicos que extrapolam o campo literário, sendo, por vezes, enquadrada em disputas ideológicas que tensionam o espaço escolar. Esse deslocamento do livro — de objeto estético para objeto de suspeita — não apenas reconfigura sua recepção, mas também evidencia o modo como a literatura infantojuvenil ainda é frequentemente subestimada em sua complexidade.

Dessa forma, retomar o contexto que motivou esta pesquisa permite não apenas compreender os atravessamentos contemporâneos que incidem sobre a obra de Bojunga, mas também reafirmar a importância de uma abordagem crítica que valorize a complexidade do texto literário. Ao longo deste estudo, buscou-se justamente evidenciar como a ficcionalização, longe de ser um mecanismo de fuga, constitui-se como um modo de elaboração simbólica da realidade. Nesse sentido, a recepção polêmica de *A Bolsa Amarela* diz menos sobre a obra em si e mais sobre as disputas interpretativas que se instauram em torno dela, reforçando, assim, a necessidade de defendermos a literatura em sua potência formativa, crítica e, sobretudo, estética.

Nesse viés, ter sido apresentada à *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* fez com que eu tomasse conhecimento do brilhantismo de Carmen Martín Gaité na elaboração de uma narrativa que, embora se apoie em um dos contos de fadas mais amplamente difundidos da tradição ocidental, o reinventa de maneira singular. A autora não apenas desloca a história para um espaço urbano moderno, mas também a ressignifica a partir de uma perspectiva que

privilegia a autonomia da protagonista e sua capacidade de fabulação. Nesse sentido, a obra demonstra como a literatura pode dialogar com a tradição sem se submeter a ela, expandindo suas possibilidades interpretativas.

A trajetória de Sara Allen, ao longo do romance, evidencia justamente esse movimento de reconfiguração do imaginário. Diferentemente da passividade frequentemente associada à figura clássica do conto de fadas, a personagem constrói sua própria jornada a partir de desejos, curiosidades e invenções. Ao atravessar a cidade de Nova York, Sara não apenas percorre um espaço físico, mas também elabora, por meio da ficcionalização, formas de compreender e reinventar a realidade que a cerca. Tal dinâmica reforça a ideia de que a literatura infantojuvenil, longe de ser um espaço de simplificação, constitui-se como um terreno fértil para a complexidade simbólica.

Nesse contexto, a leitura de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* permite tensionar diretamente as interpretações reducionistas que, por vezes, recaem sobre obras destinadas ao público jovem. Assim como no caso de *A Bolsa Amarela*, observa-se aqui uma narrativa que convida à reflexão sem se prender a qualquer intenção panfletária. O texto de Gaite opera por meio de sugestões, ambiguidades e aberturas, elementos que exigem do leitor uma postura ativa diante da obra. Dessa forma, reafirma-se que o valor da literatura reside precisamente em sua capacidade de escapar a leituras unívocas, resistindo a enquadramentos ideológicos simplificadores.

Por fim, ao colocar em diálogo as duas obras analisadas, torna-se possível compreender que tanto Lygia Bojunga quanto Carmen Martín Gaité apostam na potência da imaginação como forma de elaboração do mundo. Em ambas, a ficcionalização não se apresenta como fuga, mas como um gesto criativo e crítico diante da realidade. Assim, encerrar este percurso investigativo com *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* significa reafirmar a literatura como espaço de liberdade interpretativa, no qual o leitor é convidado não a reproduzir sentidos preestabelecidos, mas a construí-los — movimento que, em última instância, constitui o cerne da experiência literária.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BBC NEWS BRASIL. Em 1990, Nova York bateu recorde de homicídios e virou sinônimo de cidade violenta. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55266149>. Acesso em: 20 maio 2025.

BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1976.

BONFIM, Jéssica. Mary Wollstonecraft e a crítica à educação feminina. *Revista Estudos Feministas*, v. 29, n. 2, p. 13-14, 2021.

BRETAS, Maria Luiza. *Lygia Bojunga em três tempos: o processo de criação ficcional*. São Paulo: DCL, 2013.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 222-239.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: personagem e sociedade no romance. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998. p. 11-49.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-186.

CECCANTINI, João Luís; VALENTE, Thiago Alves. Ameaça amarela dentro na escola. In: CECCANTINI, João Luís; GALVÃO, Eliane; VALENTE, Thiago Alves (org.). *Literatura infantil e juvenil na fogueira*. Belo Horizonte: Aletria, 2024. p. 195-203.

CRISTÓFANO, Sirlene. A literatura contemporânea de Lygia Bojunga: o dispositivo para o despertar e contristar da consciência. *Fólio – Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, p. 21-38, jul./dez. 2010.

DORCA, Túa Blesa. La novela femenina española y el canon. *Cuadernos Americanos*, México, n. 66, p. 123-132, 1996/1997.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-48.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. São Paulo: Autêntica, 2024. (Obras completas, v. 18).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

MARTÍN GAITE, Carmen . *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*. Tradução de Juan Manuel Pons. São Paulo: Ática, 1990.

ISER, Wolfgang. O ato de fingir: sobre o que é fictício no discurso. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 4, n. 1, p. 61-86, 2002.

LARANJA, Letícia. *Violência e identidade nas obras de Lygia Bojunga Nunes*. Curitiba: Appris, 2016.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 246-256.

MELAS, Natalie. *All the difference in the world: postcoloniality and the ends of comparison*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

MELO, Alfredo César. Comparatismo do pobre: entre o sul e o sul. *Revista Z Cultural*, n. 9, 2013. Disponível em: <http://www.revistazcultural.pacc.ufrj.br/comparatismo-do-pobre-entre-o-sul-e-o-sul/>. Acesso em: 20 maio 2025.

ROJO, Roxane. Letramento e capacidades de leitura para a cidadania. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 22, n. 58, p. 139-170, ago. 2002.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 50-83.

SILVA, A. C. da. Da exclusão do espaço e do alcance do discurso: o ensaio de Carmen Martín Gaité. *Revista Língua & Literatura*, v. 8, n. 12, p. 49-68, 2012.

SPERBER, Suze Frankl. A pulsão de ficção. In: KUPFER, M. C. M. (org.). *Psicanálise e educação: o avesso do avesso*. São Paulo: Escuta, 1999. p. 261-285.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. v. 1: Oralidade, universais e contos de fadas. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, 2006.