



# *Rua Âmbar*, de Eloí Bocheco: o brincar criativo e a abordagem da morte na narrativa infantil e juvenil catarinense

Fabiano Tadeu Grazioli<sup>1</sup>

## RESUMO:

*Rua Âmbar*, de Eloí Bocheco (2013), narrativa indicada por nós em estudo anterior para leitores a partir do leitor-em-processo (COELHO, 2010), exige uma mirada mais demorada quando se parte de denominações gerais, como “literatura infantil” ou “literatura juvenil”, para uma classificação. Neste estudo, concentramo-nos na análise de dois temas que se destacam na obra: o brincar criativo, diretamente ligado à adesão ao universo maravilhoso e sua coalisão com a realidade circundante a Miro, o protagonista; a abordagem da finitude, tendo em vista o processo de individualização paterna, localizado em diferentes situações do enredo e corroborado na morte trágica de Seu Leopoldo, pai de Miro. As discussões e análises são realizadas a partir das considerações teóricas de Alice Áurea Penteadó Martha (2010, 2011), Cucho (2002), Machado (2006, 2007), Coelho (2006, 2010), Torres (2002), Morin (1997), entre outros. Quanto aos aspectos conclusivos, cabe mencionar que a narrativa apresenta características literárias que suplantam a qualidade observada em outras obras da autora. Todavia, como em cada nova obra, Eloí Bocheco apresenta singularidades, vieses que pormenorizam sua ficção, sua linguagem e a abordagem da vida e da existência, em especial, das suas personagens em vias de entrada na adolescência. É nesse sentido que, no fechamento do estudo, apontamos o fato de *Rua Âmbar* não assentar na categoria juvenil, tampouco na infantil – apesar de os temas explorados no estudo apontarem, cada um para um desses sistemas. Quando pensando a partir de um público específico, a obra está mais próxima dos leitores e das leitoras pré-adolescentes e adolescentes – grupo que, aliás, fica apagado quando pontuamos os dois sistemas mencionados – e que pode ser chamado de “infantojuvenil”, retomando a expressão de modo pontual para sinalizar esse público.

## PALAVRAS-CHAVE:

Eloí Bocheco;  
*Rua Âmbar*;  
Leitura literária;  
Literatura infantojuvenil.

<sup>1</sup> Doutor em Letras (Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva, Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor) e mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários, Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor), pelo PPGL/UPF. Realiza estágio de pós-doutorado no PPGL/PUCRS, onde pesquisa a mediação editorial da dramaturgia para a infância no Brasil. Professor do Departamento de Ciências Humanas da URI, campus de Erechim/RS. Autor de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (Ediupf, 2007, 2019). Organizador, entre outras, de *Teatro infantil: história, leitura e propostas* (Positivo, 2015), Prêmio de Melhor Livro Teórico 2016, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e Selo Altamente Recomendável – Livro Teórico, da mesma instituição; e *Literatura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar* (Habilis Press, 2018), que recebeu os mesmos prêmios em 2019.

## 1 Considerações iniciais

*Rua Âmbar* é uma narrativa juvenil, de autoria de Eloí Bocheco, publicada pela Editora Formato em 2013, com ilustrações primorosas de Márcia Cardeal e um projeto gráfico adequado à proposta do texto e das ilustrações, que, apesar de comparecerem numa proporção menor que o texto verbal, são trazidas à obra, também, na modalidade das histórias em quadrinhos (HQs). Esse detalhe enriquece a obra ao distribuir, durante a narrativa, algumas páginas cuja linguagem visual (malha gráfica, diálogos em balões, uso específico das cores, entre outros) é própria das HQs, detalhe que, acreditamos, torna-se um convite ainda mais estimulante à leitura.

Eloí Bocheco, catarinense, é autora de literatura para a infância e a juventude e transita com habilidade pela narrativa para a criança, narrativa juvenil, poesia inspirada na tradição oral e poesia autoral. Estreou com *Uni... Duni... Téia*, em 1998, e publica quase todos os anos. Tem obras nos catálogos de diversas casas editoriais do país, muitas delas premiadas, bem como aprovadas e distribuídas em diversos programas governamentais de leitura, o que possibilita que sua literatura chegue aos leitores por meio das bibliotecas e das escolas brasileiras, espaços caros à autora, que também é professora, hoje aposentada, e já exerceu atividades de mediação de leitura em bibliotecas escolares.

*Rua Âmbar* é composta de treze capítulos, numerados e não titulados, todos eles iniciados com vinhetas ilustradas de Márcia Cardeal. A narrativa se desenvolve em Mariscal, conhecida praia catarinense, de onde Eloí recolhe elementos do dia a dia do lugar, como as ruas, a praia, os detalhes da vida dos pescadores, dos moradores, dos veranistas, as características culturais do lugar e os utiliza como peças importantes no esquema narrativo que constrói. O título da obra, por exemplo, é uma referência à rua preferida do garoto, conforme notamos na abertura da narrativa:

Em Mariscal as ruas têm nome de pedras: âmbar, ágata, safira, rubi, ametista, esmeralda. A casa de Miro fica na Rua Ametista, uma rua com muitas casas, lixeira em frente das casas, calçamento, veículos e outras normalidades.

A rua preferida de Miro, em Mariscal, não é a Ametista, é a Âmbar, porque esta rua tem mais pitangas, goiabas e araçás que as outras, e tem também um pedaço de estrada, na beira de uma mata, onde dá para andar de bicicleta, ou jogar bola, sem medo dos carros.

Quando não está na escola, na Rua Âmbar, ou ajudando o pai a limpar os peixes que traz do alto-mar, Miro está na fábrica. Valdomiro Silveira, o Miro, é proprietário de uma fábrica localizada em um endereço de acesso restrito. E mais, o Miro dorme em cima da fábrica. Ou melhor dizendo, ele acorda e dorme em cima dela, porque ela fica embaixo da cama dele. (BOCHECO, 2013, p. 5).

Além disso, o narrador, nesses parágrafos iniciais, traz ao texto as informações principais sobre Miro, o protagonista, as quais se tornam as

coordenadas principais do enredo, conforme se confirma nas páginas seguintes. Nesse bloco de texto, estão condensadas as ideias a partir das quais o enredo se desenvolve e se organiza dentro da estrutura esperada para a narrativa, conforme mostraremos na sequência deste artigo. É importante notar, no tecido narrativo, com que cuidado e alinhamento Eloí Bocheco faz brotar as ações e como os parágrafos transcritos estabelecem a gênese do enredo, um ponto de partida consciente por parte da autoria; afinal, a escritora, quando publicou *Rua Âmbar* (2013), já havia publicado diversos livros para crianças e jovens.

## 2 A narrativa de Eloí Bocheco e o jovem leitor

Quanto à narrativa destinada ao jovem leitor, no período anterior à publicação de *Rua Âmbar* (2013), Eloí Bocheco publicou: a aclamadíssima *Beatriz em trânsito* (2005), que conquistou o primeiro lugar na terceira edição do Prêmio Casa de Cultura Mario Quintana, na categoria Literatura Juvenil, no ano de sua publicação e, no ano seguinte, foi selecionada para o Catálogo *White Ravens*, da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique, para o Catálogo de Bolonha (*Feira Del Libro Per Ragazzi*), na Itália, para o Acervo Básico Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e para o Programa Mais Cultura do Ministério da Cultura e Biblioteca Nacional; *Roda Moinho* (2011), que foi finalista, em 2006, do Prêmio João de Barro, da Prefeitura de Belo Horizonte; *Olha a cocada!* (2011) e *Casa de concertos* (2012), que encontram aderência também junto aos pré-adolescentes, a exemplo das escolas que os adotam junto a turmas de quintos e sextos anos do Ensino Fundamental.

Como destaca a pesquisadora Alice Áurea Penteado Martha (2010), no estudo “No olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil”, é importante observarmos que, quando focalizamos a narrativa juvenil contemporânea, pensada a partir do grupo que procura representar, ela é porta-voz, sobretudo, da identidade desse grupo. Contudo, de acordo com Martha (2010, p. 122), não basta relacionarmos a ela uma única identidade juvenil, porque esse conceito é construído “a partir de múltiplos olhares das ciências médicas e humanas”. Nesse sentido, o período cronológico não pode ser o único balizador, ou seja, o único aspecto a orientar a identidade juvenil. Destaca a autora:

Em razão de diferentes maneiras de experienciar a juventude, o termo pode ser pluralizado – “juventudes” – e, para o reconhecimento de seu significado, é necessário que seu sentido seja negociado com outras identidades aparentemente sólidas: “homem”, “mulher”, “africano”, “latino-americano”, pois entendemos que são culturais, não se apresentam rígidas e imutáveis, mas resultam em processos transitórios de identificação [...]. (MARTHA, 2010, p. 122).

As considerações levantadas por Martha (2010) podem ser entendidas a partir das considerações de Denys Cuche (2002, p. 182), para quem “a identidade é uma

construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato”. Por isso, podemos afirmar que são as interações com o meio que contribuem para a construção da identidade, pois ela “se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas”. (CUCHE, 2002, p. 182).

No conjunto de obras de Eloí Boheco que mencionamos anteriormente, podemos observar as muitas juventudes, bem como as muitas adolescências, pois o conjunto de personagens dá conta de exemplificar as diferentes maneiras de experienciar e, portanto, de viver a juventude e a adolescência, além de mostrá-las em constante transformação. Beatriz, a protagonista de *Beatriz em trânsito* (2006), a obra mais conhecida das listadas, é apontada pela pesquisadora Dirce Waltrick Amarante (2006, p. 17) como protótipo da menina contemporânea. Quando colocamos em perspectiva os acontecimentos de sua vida, temos uma ideia de como os diversos vieses da contemporaneidade atravessam a narrativa e fazem as experiências de Beatriz dialogarem com diferentes contextos do mundo contemporâneo, tarefa que realizamos em publicação anterior:

[Beatriz], ainda bebê, perdeu a mãe em circunstâncias trágicas. Desde então mora com a avó e os tios, os quais mudam com frequência de lugar. Na história, acompanhamos a menina da terceira até a quinta série. Na metade da terceira série, a família vai para Santo Antônio dos Campos, uma pequena vila, onde conhece a professora Guiomar, que será sua professora na quarta série. Na escola, encontra Samuel, um menino paraplégico e grande leitor, que se torna o amigo predileto da menina. Samuel vai para São Paulo fazer uma cirurgia e, durante esse período, os dois trocam e-mails em que falam de suas leituras, dos livros preferidos e de suas vidas.

Samuel vem a falecer, vítima de atropelamento no trânsito. Beatriz enfrenta a perda do amigo e mais a mudança de escola. Na nova escola a menina não se adapta devido à violência e ausência do afeto a que estava acostumada na escola do vilarejo. Muda-se para uma escola pública e faz amizade com Mariana, com quem compartilha o que aprendeu sobre a cultura da vila, os costumes, as histórias orais, os lugares mágicos. Mariana sofre o assédio do padrasto pedófilo e Beatriz, com a ajuda da família, liberta Mariana do peso dessa violência. A nova escola tem oficinas de criação e um clima parecido com o da escola de Santo Antônio. Beatriz inscreve-se em teatro e, durante os ensaios de uma peça de Maria Clara Machado, encontra Leo, com quem vai contracenar. Leo reaviva em Beatriz as lembranças e saudades do amigo Samuel que partiu. (GRAZIOLI, 2013, p. 94-95).

No recorte temporal da narrativa, ela tem contato com eventos que lhe apresentam situações complexas, as quais, na literatura para a infância e a juventude, são conhecidas como temas polêmicos ou sensíveis, como a morte da mãe e, depois, do amigo Samuel, e a violência sexual, da qual a amiga é vítima. É por isso que podemos afirmar que suas experiências conferem uma identidade tal qual a que Cuche (2002) se refere, cuja construção se dá em troca com o social. As experiências

de vida de Beatriz, as quais incluem os temas polêmicos e sensíveis, trazem-lhe, desde a infância, o despertar para uma identidade “em trânsito”. Em quase todas as situações, Beatriz reage com a disponibilidade necessária para os deslocamentos geográficos – a família de sua avó muda-se com frequência –, assim como para as adversidades que impactam os seus movimentos interiores: sua subjetividade está em constante trabalho de adaptação/reconstrução.

Cabe, ainda, notar que a resiliência que Beatriz constrói em relação à vida e aos acontecimentos de sua existência apresenta um componente particular. De acordo com Lauro Junkes (2007, p. 2), a protagonista dispõe do dom de ver a vida e os acontecimentos através de um olhar sadio, criador, que se renova positivamente, que logra “fazer de conta”, capaz de transfigurar a rotina em constantes deslumbramentos. Em nosso estudo aqui citado, associamos tal particularidade ao fato de Beatriz ser uma leitora que encontra respaldo e espaço para assim constituir-se desde a família até a sala de aula. Além disso, a protagonista se comunica no presente contemporâneo, quando a narrativa acontece, por meio das tecnologias disponíveis e suas linguagens (os *e-mails* que troca com Samuel, inclusive, compõem a obra), bem como com as linguagens artísticas, como o teatro. Não desenvolveremos esses aspectos, contudo, é importante salientar que eles perpassam toda a narrativa.

*Rua Âmbar*, por sua vez, considerada a partir do enredo e da abordagem dos principais temas que explora, entre eles, o brincar criativo e a morte, bem como da linguagem, também incita algumas considerações sobre a narrativa juvenil da autora, à medida que confirma algumas das coordenadas que já conhecemos e sugere outras, relacionadas a suas particularidades, o que abordaremos no fechamento do estudo.

### **3 Infância: tempo-espaço para o lúdico, porta para o maravilhoso**

Valdomiro Silveira, o Miro, protagonista de *Rua Âmbar*, quando se apresenta aos amigos Matita, Quim e Isa – veranistas da cidade paulista de Jundiaí, instalados na casa 109 da Rua Âmbar –, afirma com orgulho que “[...] o pai é Leopoldo e trabalha na pesca, a mãe é Inês e vende peixes”. (BOCHECO, 2013, p. 34). Apesar de ser filho de família simples – cujo sustento depende, basicamente, do trabalho da pesca – e ter poucos amigos, vive a infância com intensidade. Mas o que significa viver a infância com intensidade? Significa ter tempo e espaço para brincar. Os pais de Miro têm noção da importância que o brincar tem na vida do menino. Isso fica evidente em vários episódios da história, mas, em especial, no capítulo quatro, quando Miro abandona o trabalho de limpar peixes e sai para brincar instruído pelo pai:

Ele desceu correndo a escadinha do quarto e foi encontrar o pai. Em geral o pai lhe dá uma tainha e uma anchova para limpar, às vezes, dois ou três peixes pequenos. Em seguida diz que já pode ir brincar. Ele não espera o pai mandar duas vezes, pega a bicicleta e sai pedalando feliz. (BOCHECO, 2013, p. 9).

E quando a mãe compara o brincar ao trabalho das abelhas:

– Olhe ali as abelhas no canteiro de cravinas, colhendo néctar. Crianças brincando é abelha colhendo néctar. Brincadeira é néctar armazenado na alma. Quando você cresce as brincadeiras se recolhem em algum lugar do teu ser, você passa a cuidar de coisas mais custosas, mas as brincadeiras sempre vêm te visitar, mesmo que você não perceba. Vêm em forma de sensações boas, de saudades, de gosto pelo viver de cada dia. (BOCHECO, 2013, p. 9).

Os pais de Miro, ao compreenderem a importância da atividade lúdica na vida do filho, oferecem ao menino o ambiente facilitador para a brincadeira. Proporcionar tal ambiente é, para Marina Marcondes Machado (2004), função dos adultos em relação às crianças. Contudo, a narrativa de Eloí Bocheco aproveita de modo mais particularizado a relação de Miro com a atividade lúdica, sendo possível, ao observar a relação do protagonista com o espaço-tempo da infância, categorizar um exemplo do brincar criativo, segundo a concepção de Machado (2007) na obra *O brinquedo-sucata e a criança: a importância do brincar, atividades e materiais*.

No segundo capítulo, intitulado “O brincar criativo”, Machado (2007) se fundamenta, basicamente, nos estudos de Donald Woods Winnicott, pediatra e psicanalista inglês, e apresenta temas como objeto transacional e espaço potencial, articulando-os com a atividade cotidiana de mães e pais, professoras e professores, cuidadoras e cuidadores, bem como os demais adultos responsáveis pela atividade lúdica. Durante o capítulo, é colocada em evidência a capacidade de a criança, desde muito cedo, fazer uso de símbolos. No caso da primeira infância, trata-se da capacidade de transformar os objetos que a cercam em brinquedos e os brinquedos fabricados em outros brinquedos. De acordo com Machado (2007) e a linha teórica na qual ela se baseia, essa capacidade, quando oferecida e explorada junto aos pequenos, amplia, em grande medida, a capacidade de simbolizar, o que vai possibilitar, dentre outras habilidades, o fazer artístico.

Não é novidade que ao adulto cabe permitir, de maneira responsável, que a criança se relacione com os brinquedos de modo espontâneo, sem preocupar-se ou impor-se ao fato de que ela não esteja dando ao brinquedo a destinação que lhe foi conferida pelos fabricantes e mesmo por ele, adulto. Nas palavras de Machado (2007, p. 37, grifo nosso):

A brincadeira verdadeiramente espontânea, que traz consigo a **energia criativa**, a possibilidade do novo e do original, é aquela que surge da

própria criança, que escolheu brincar disso e não daquilo, que organizou os brinquedos, os objetos, os materiais, o espaço como quis e que elaborou regras e papéis... e isso implica uma atitude por parte do adulto, com um modo de ser mais tranquilo, relaxado, liberal, que não atropele a criança.

A energia criativa, mencionada pela pesquisadora, tem potencial incalculável e precisa ser articulada no tempo-espaço da infância, pois, além de representar as condições para a criança viver em amplitude e intensidade o momento presente – aspecto que não pode ser negligenciado em detrimento do futuro, afinal a infância se presentifica na atividade lúdica e por isso já se justifica –, sinaliza a possibilidade de sobrelevar a criatividade das pessoas, tão logo elas progridam nessa linha temporal tão cara à literatura para a infância e a juventude, que compreende a infância, a pré-adolescência, a adolescência e a primeira juventude.

Se a criança é estimulada a usar seus brinquedos desde a mais tenra idade, podendo ser permitido inclusive inversões, conversões, distorções, subvertendo a ordem e transformando, ela terá maior oportunidade de ampliação de horizontes. Crescerá com menos rigidez e maior flexibilidade, conseguindo ter opinião própria e vendo as coisas de diversos e inusitados ângulos. **Assim ela terá liberdade para sentir-se à vontade para arriscar, buscar suas próprias conclusões traçando os seus caminhos com autoconfiança e criatividade.** (MACHADO, 2007, p. 36, grifo nosso).

Acompanhando Miro no enredo de *Rua Âmbar*, percebemos que sua capacidade lúdica de se encantar e interagir com a natureza e com os elementos prosaicos do cotidiano, bem como de transformá-los, são aspectos que dialogam com a *energia criativa* e com o *brincar criativo* aos quais Machado (2007) se refere. Não temos informações sobre a primeira infância de Miro, o que não é necessário e, provavelmente, seja proposital, para que a narrativa possa oferecer-se ao leitor com uma lacuna, uma fissura e, a partir dela, seja recuperada uma experiência humana que, ao se referir à infância de Miro, quer se referir a todos nós como prova de que o texto literário é uma experiência de todos e todas dentro da cultura escrita e, também, fora dela. Na esteira desse pensamento, Maria da Glória Bordini (1991, p. 36), amparada pelos estudos da Teoria do Efeito Estético, destaca que o caráter inacabado do mundo ficcional, mesmo que o jovem leitor não perceba, o “incita a constituir o seu imaginário e a acioná-lo e transformá-lo, colaborando para que ela se reconheça como ser que pensa, que sofre ou se alegra, que deseja e que possui um acervo de lembranças com as quais pode enfrentar situações problemáticas novas”.

Há um resíduo da atmosfera lúdica em Miro que permite que ele se relacione com o mundo de modo amistoso, capaz de possibilitar ao protagonista viver de modo particularizado, de se relacionar com a realidade e suas demandas. Ele incorpora elementos desse resíduo ao longo da história, conforme o leitor pode perceber ao se deparar com suas ações, pensamentos, brincadeiras, invenções ao

longo dos capítulos. Já no início da história, o leitor é informado de que Miro possui uma habilidade interessante: fabrica miniaturas de objetos com latinas de refrigerante. A “fábrica”, como são chamadas as duas caixas de madeira onde guarda seus materiais, fica “localizada em um endereço de acesso restrito. E mais, o Miro dorme em cima da fábrica. Ou melhor dizendo, ele acorda e dorme em cima dela, porque ela fica embaixo da cama dele”. (BOCHECO, 2013, p. 5). A imaginação de Miro, somada à força do maravilhoso (que comentaremos na sequência) na história, resulta em cenas nas quais, curiosamente, os objetos conversam. Alguns desses diálogos são transformados nas partes do texto onde o projeto gráfico apresenta a linguagem visual das HQs, conforme mencionamos.

É na Rua Âmbar que grande parte da história acontece. Os melhores pés de frutas estão na Âmbar. Catar e saborear pitangas pretas é uma das atividades preferidas de Miro, que sabe: deve se apropriar somente das que ficam do lado de fora dos muros das casas, ensinamento do pai Leopoldo. Na Âmbar, também fica a casa do poço, a mais misteriosa da região, uma casa abandonada, que Miro tentou conhecer três vezes e só na quarta vez teve coragem suficiente para entrar. Em um dos quartos, encontrou uma formiga ruiva falante, que, por sinal, já conhecia sua fábrica. No outro quarto, encontrou um armário de onde saiu uma cobra azul-turquesa. Conversando com ela, ficou sabendo que nascera gaivota e já se transformou em galho de árvore, pedra, chapéu e carta de baralho.

Ainda na casa do poço, em outro quarto, encontrou uma tainha com escamas reluzentes que guardava em seu cesto, miniaturas de lata que haviam sumido do quarto de Miro. “Disseram que foram dar uma volta na Rua Âmbar e não acharam mais o caminho de volta” (BOCHECO, 2013, p. 23), explica a tainha. Saindo da casa, Miro encontra a bruxa da Costa Esmeralda que veio buscar água do poço para seus trabalhos de magia. Há de se considerar o contrato com o maravilhoso, como afirmamos, e pontuar que a aproximação com esse universo maravilhoso só é possível porque Miro é um personagem essencialmente criativo, com ampla margem para a *atividade artística*, como Machado (2007) indica. Adequada ao contexto da narrativa de Eloí Bocheco, preferimos utilizar como *atividade lúdica*, numa expressão aproximada.

O espaço que o menino possui para brincar é a própria Mariscal, com suas ruas, casas, árvores, areia e mar. A personagem transita livremente pelos vários lugares da cidade e de sua praia. Leopoldo e Inês, seus pais, compreendem que “uma criança livre, feliz, brinca quando come, sonha, quando faz seus pequenos discursos poéticos” (MACHADO, 2004, p. 19), e isso é a atitude humana mais honesta e adequada que pode haver dos adultos para com a infância, conforme demonstramos. Quem acompanha a narrativa de Eloí Bocheco percebe que brincar é produzir, fabricar, criar, e que essas experiências tornaram – porque Miro é um brincante nato – e tornam o olhar de Miro para o mundo essencialmente lúdico. É a partir desse olhar que o menino filtra a vida e, portanto, a realidade que o cerca. Merece destaque, na narrativa, novamente, que Miro se constitui criança brincante sob a tutela e estímulo dos pais, que colocam suas atividades lúdicas como fundamentais, o



que vai ao encontro do pensamento de Machado (2004, p. 23): “A forma brincada poderia ser a poésis de cada criança. O adulto que permite o surgimento dessa forma com liberdade estará no exercício de uma ética e de uma estética do brincar. À criança, cabe o fazer”.

A narrativa de Eloí Bocheco lembra a proposta de Monteiro Lobato, já que a autora anula as fronteiras entre a vida real, conhecida de perto pelo leitor, e o espaço do maravilhoso, que é próprio da literatura para crianças. Sobre essa ocorrência em Lobato, a pesquisadora Nelly Novas Coelho (2006, p. 642) afirma:

Suas histórias não decorrem em nenhum reino maravilhoso, fora do tempo e espaço históricos (como as clássicas histórias de *Branca de Neve*, *O Pequeno Polegar* etc.). Pelo contrário, todas as situações que estruturam as efabulações de cada livro radicam-se no mundo cotidiano, familiar ao dia-a-dia da meninada e, ao mesmo tempo, evoluem segundo as leis do imaginário ou do maravilhoso.

[...]. Neste ambiente conhecido e comum, surge, de repente, um elemento estranho, pertencente ao reino do imaginário, do sonho ou da fantasia. Mas devido à naturalidade com que esse elemento estranho passa a integrar o natural, ambos se igualam ou se identificam como possibilidade de existência.<sup>2</sup>

Em *Rua Âmbar*, Eloí se utiliza do mesmo recurso: as miniaturas de latinha e demais objetos que conversam entre si; a formiga-ruiva e a tainha de escamas reluzentes, ambas falantes; a cobra azul turquesa que se transforma no que quiser, falante também; a bruxa da costa das Esmeraldas, entre outros elementos que o leitor encontrará no desenvolvimento do enredo são próprios da fantasia, surgem naturalmente na história e se somam aos eventos cotidianos vivenciados por Miro, promovendo a fusão entre mundo real e imaginário, o maravilhoso. Coelho (2006, p. 642-643) nos dá a dimensão do que significa, para o leitor, a adesão das narrativas ao mundo do maravilhoso nessa categoria que estamos assinalando:

Uma das consequências mais importantes dessa fusão, em termos de psicologia do leitor, é que o maravilhoso ou o mágico (aquilo que ultrapassa os estreitos limites da realidade concreta) se mostra passível de ser vivido por qualquer pessoa. Mostra que qualquer ser humano comum pode viver numa dimensão maravilhosa, através de sua dimensão criadora.

Nesse aspecto, portanto, encontram-se Miro, menino brincante, capaz de viver em sintonia com a pulsão lúdica da infância, e o universo maravilhoso enquanto

---

<sup>2</sup> Importante registrar, conforme Coelho (2010, p. 139), que a primeira versão de *A menina do narizinho arrebitado*, publicado inicialmente em 1920, não apresentava a referida fusão. Foi a partir da segunda edição, cujo final foi modificado, que Lobato “[...] deixa-se impregnar pela psicologia infantil (onde o real e o maravilhoso não se diferenciam...), e nas histórias que continua a inventar e publicar os limites entre o mundo real e o outro vão-se enfraquecendo, até desaparecerem completamente”.

expressão estético-literária que coloca o leitor no plano da dimensão criadora, salvaguardando a possibilidade de suplantar a realidade por meio daquilo que é recurso genuíno da infância. É nesse sentido que a narrativa de Eloí, a exemplo de outras de sua autoria, duplica esse recurso, porque Miro já é esse menino capaz de caminhar pelas trilhas da dimensão criadora, poética, lúdica, ativamente imaginativa, tornando *Rua Âmbar* duplo convite para a leitura.

#### 4 Individualização paterna e finitude em *Rua Âmbar*

Na *Rua Âmbar*, Miro conhece os amigos humanos com quem ele vai se relacionar no período que compreende a história narrada: os já citados Matita, Quim e Isa, que são veranistas e estão instalados na casa 109, adquirida pelo pai das crianças. Os quatro vivem aventuras ciceroneados por Miro, que lhes apresenta a rua, inclusive a casa do poço. Outras personagens humanas são citadas, inclusive, outras crianças e pré-adolescentes, mas o enredo, no recorte temporal da narrativa, acolhe os acontecimentos que o protagonista vive com as crianças veranistas. Além delas, as outras personagens com quem Miro se relaciona são o núcleo familiar: sua mãe Inês e o pai Leopoldo.

Ainda no início da narrativa, no capítulo três, um diálogo entre Miro e Seu Leopoldo expõe a admiração do menino pelo pai pescador, ao mesmo tempo que lamenta a sua vida sofrida:

- Por que não larga a vida no mar e vai fazer outra coisa, pai?
  - Sou um homem do mar. Devo ter sido peixe em outra vida. Miro ri do “peixe”. Ele também tem alma repleta de mar, como o pai.
  - Você nunca passeia, nunca se diverte, pai. [...].
  - Minha diversão é por meu barco no mar.
  - Mas por causa do sol e da água salgada seu rosto está todo franzido.
  - Filhos do mar, feito eu, ficam assim mesmo, Miro.
- (BOCHECO, 2013, p. 12).

O protagonista não deseja ser pescador como o pai. Mas, já que possui “alma de peixe”, pensa para si uma profissão parecida:

- Quero trabalhar no mar, mas não como pescador. Quero ser um pesquisador, um estudioso de tudo o que existe no fundo do mar.
  - Gostei dessa ideia.
  - Aí eu também serei um homem do mar feito você.
- (BOCHECO, 2013, p. 12).

A estima pelas profissões do mar é a manifestação do desejo de Miro em ser como o pai. Não quer ser pescador, mas possuir instrução acadêmica, um homem do mar com diploma, como brinca Leopoldo. A paixão pelo mar uniria assim, Miro e pai.

Tais diálogos são importantes porque dão ao leitor a dimensão da individualidade presente e reconhecida da figura paterna, aspecto que ganhará destaque ainda maior na narrativa. No que se refere à construção do enredo, há um contraponto aproveitado com esmero, introduzido no capítulo três, a partir de um sonho de Miro: o menino havia sonhado com um incidente em alto-mar:

- Pai, sonhei com você a noite passada.
- E o que eu fazia no teu sonho?
- Você estava pescando e, de repente, veio um gigante e te arrastou para o fundo do mar. Parecia de verdade. Fiquei com muito medo.
- Que nada! Sonho é que nem neblina que o sol dissolve. Quando é manhã você nem lembra mais do sonho. (BOCHECO, 2013, p. 11).

No penúltimo capítulo, a morte de Seu Leopoldo é, de fato, um acontecimento da história e surpreende a todos, inclusive o protagonista. Miro, com sua bicicleta, ao se aproximar da Rua Ametista, percebe uma movimentação estranha e várias pessoas saindo de todas as entradas da praia. Já havia pessoas fora e dentro de sua casa, todas silenciosas. A narrativa de Eloí Bochecho consegue criar uma atmosfera que mistura apreensão/tensão e sofrimento, comunicada pelo discurso direto (diálogos) e pelo narrador, que oscila entre informar a ação externa e comunicar os pensamentos de Miro:

[...] Seu Emílio, um pescador aposentado, veio em direção a Miro e tocou-lhe de leve o ombro direito.

– Miro... Aconteceu uma coisa com o barco de seu pai... – A voz do pescador parecia vir de longe, do alto-mar. Aconteceu uma coisa com seu pai...

A casa girou lentamente, depois girou mais rápido, ele apertou a cabeça com as mãos, fechou os olhos, a casa não parou de girar, as pessoas giravam também. O poste logo à frente ficou repetindo: aconteceu alguma coisa, aconteceu alguma coisa.

– O barco bateu nas pedras e afundou. Ninguém escapou.

Miro correu para a casinha do tanque. Sentou na pedra de limpar peixe e esconde a cabeça com as mãos.

Fora o gigante que afundara o barco. O gigante estava espreitando em alto-mar para pegar o pai desprevenido. Ele tem ciúmes do mar, quer o mar inteiro só para si. Para quê o gigante queria tanto mar?

Mais tarde, a mãe foi atrás dele.

Miro, saia de cima dessa pedra gelada, vou fazer um chocolate quente – disse ela acariciando a cabeça do filho. Mas ele parecia não ouvir, e continuava sentado na pedra com a cabeça entre as mãos e as lembranças das conversas com o pai pulando na frente dele.

– Miro, deixe que eu corto a cabeça e o rabo dos peixes, viu? Você tire as escamas com a faquinha de cabo verde, que não é perigosa. Tenho que revisar cada tainha e anchova porque você sempre deixa metade das escamas, ô menino distraído esse que eu criei!

– Pai, por que você sempre coloca as anchovas no balde azul?

– Acho que é costume: tainha na caixa, anchova no balde azul. E você que tá aí só olhando alfavaca que vamos fazer uma tainha recheada.

O pai tinha cheiro de mar, cheiro de peixe no corpo o tempo todo. Talvez tivesse mesmo sido um peixe em alguma vida, como ele mesmo dissera dias antes de o barco afundar. (BOCHECO, 2013, p. 46).

O fragmento e a sequência do capítulo, até o seu encerramento, revelam o nível da tessitura literária necessária para aproximar a complexidade do tema da finitude/morte e a delicadeza necessária ao abordá-lo. Soma-se a isso o cuidado de mostrar ao público jovem as vivências de um protagonista também jovem com a perplexidade de lidar com a morte prematura do pai. Trata-se da parte mais sensível de toda a narrativa e, sendo a ficção o tempo-espaço onde os enredos se apresentam de modo que possam ser revividos, o capítulo treze se particulariza porque desperta no leitor outro tipo de emoção se comparado com os anteriores. Se, em outras partes do enredo a proximidade se dá pela adesão ao lúdico - o leitor aproxima-se de Miro e, por meio dele, do universo lúdico de suas vivências -, agora a proximidade ocorre porque o leitor se torna cúmplice de quem experimenta a dor da perda com intensidade e com os sentimentos (sintomas psíquicos) de quem começa a compreender a dimensão da morte paterna.

Wilma da Costa Torres (2002, p. 25), interessada em investigar o desenvolvimento das concepções de morte junto às crianças e pré-adolescentes, destaca que o conceito de morte é um dos princípios organizadores mais importantes da vida, cujo impacto tem significado fundamental na personalidade e no desenvolvimento cognitivo dos sujeitos. No seu estudo, Torres (2002, p. 27-28) percorre um amplo conjunto de pesquisas internacionais e, em menor número, nacionais com vistas a observar os principais componentes do conceito de morte e o modo como as crianças adquirem esses conceitos, quais sejam: irreversibilidade (compreensão de que o corpo não pode viver após a morte); não funcionalidade (compreensão de que as funções definidoras da vida cessam após a morte); universalidade (compreensão de que tudo que é vivo, morre).

No mesmo estudo, Torres (2002, p. 90) apresenta dados de uma pesquisa realizada por ela, na qual buscou testar a relação entre o conceito de morte e o nível de desenvolvimento cognitivo, considerando os níveis pré-operacional, operacional concreto e operacional formal. As crianças responderam a um instrumento de pesquisa elaborado pela pesquisadora para avaliar três dimensões do conceito de morte biológica: extensão (grau de compreensão da criança acerca dos seres que morrem e dos que não morrem); significado (grau de compreensão da criança sobre o que é a morte); duração (grau de compreensão da criança acerca da permanência da morte). Ao realizar uma análise qualitativa das respostas, a autora identificou três níveis de conceituação da morte descritivos do pensamento de crianças de diferentes períodos cognitivos. Das características que Torres (2002) arrola para cada nível, é importante destacar:

**NÍVEL 1** – as crianças ainda não estabelecem claramente a oposição entre animados e inanimados e ainda não atingiram um grau de compreensão que lhes permita reconhecer a existência de uma categoria de seres – inorgânicos – que não morrem porque não têm vida. Ainda, neste nível, as crianças, embora não neguem a morte, são capazes de separá-la da vida; admitem vida na morte – quer de forma explícita, quer atribuindo a fatores externos a impossibilidade de o morto realizar atividades ou de ter sensibilidade – e não compreendem a morte como um processo definitivo e irreversível [...]. Esse tipo de conceituação é característico de crianças do subperíodo pré-operacional, cuja média de idade foi de 5 anos e 7 meses. [...].

**NÍVEL 2** – neste nível, as crianças progredem em sua capacidade para distinguir entre animados e inanimados, mas não são totalmente capazes de dar explicações lógico-categóricas da casualidade persistindo a atribuição de causas específicas para a morte. Já fazem oposição entre vida e morte e não mais atribui vida em funcionamento biológico ao morto; definem a morte a partir de aspectos perceptivos, reconhecendo sobretudo a imobilidade do morto. Entretanto, ainda não são capazes de estabelecer generalizações e dar explicações biologicamente essenciais. A morte já é compreendida como uma condição definitiva e permanente. Esse tipo de conceituação é característico de criança do subperíodo de operações concretas – cuja média de idade foi de 9 anos e 5 meses. [...].

**NÍVEL 3** – finalmente, neste nível, as crianças já são incapazes de compreender e estabelecer claramente a ampla distinção entre animados e inanimados, reconhecer a morte como extensiva a todos os seres animados e dar explicações biologicamente essenciais e lógico-categóricas de casualidade. Também nesse nível começam a reconhecer a morte como parte da vida, como um processo que opera internamente implicando a sensação de vida corporal. Suas explicações são amplas, envolvendo generalizações e/ou o enfoque à paralisação de órgãos essenciais. Esse tipo de conceituação é característico de crianças do período formal – cuja média foi de idade de 11 anos e 6 meses. (TORRES, 2002, p. 90-95).

Cabe salientar que o que estamos sugerindo aqui é a aproximação de uma *personagem*, portanto de um ser fictício, que, segundo Antonio Candido (2000, p. 55), por “ser uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”<sup>3</sup>, e o resultado de uma importante pesquisa científica, que vem servindo de suporte teórico para reflexões no campo da literatura para a infância e a juventude, a exemplo do que faz Clarice Lottermann (2006), no estudo “Quando a morte seduz: o suicídio na literatura para crianças e jovens”. Nesse intuito, isto é, quando observamos a reação de Miro, a partir da notícia da morte de Seu Leopoldo, temos algumas indicações de que seu entendimento da morte é bastante próximo do nível três, pois apresenta características das dimensões da morte arroladas nesse nível. Apesar de associar, logo após ao recebimento da informação, o incidente no

---

<sup>3</sup> A discussão desse paradoxo pode ser acompanhada no ensaio referido, cujas informações se encontram nas *Referências*. Não temos intenção de aprofundar a discussão aqui; contudo, a personagem Miro poderia ser estudada a partir das coordenadas que Candido estabelece neste estudo.

mar ao sonho que teve e, portanto, à ação destrutiva do gigante, as informações, no contexto em que são repassadas ao menino, dão conta de comunicar sobre a mortalidade do corpo e sobre a permanência desse estado dali por diante.

Embora Seu Emílio não se refira ao acontecimento trágico como “morte”, o sentido daquilo que expressa verbalmente é suficiente para comunicar o ocorrido: a morte do pai de Miro enquanto um fato consumado. Além disso, tais informações estão dentro de um contexto que tanto preparam o menino para a tragédia quanto o apavoram: “Há pessoas dentro e fora de casa. Ele desce de bicicleta e se dirige ao portão. As pessoas estão sérias, silenciosas, olhando para o chão. Quando falam umas com as outras é em tom de voz baixo”. (BOCHECO, 2013, p. 46). Essa cena, somada às informações de Seu Emílio, em especial à expressão “ninguém escapou”, é suficiente para que Miro compreenda a gravidade do ocorrido. Se percorrermos o capítulo, notaremos que, antes mesmo de a expressão ser dita pelo pescador aposentado, Miro reage à possibilidade da perda do pai sentindo tontura.

Ao procurarmos atribuir uma idade ao protagonista, se considerado o fato de ele estar no terceiro ano – ele tem por volta de oito anos –, é bem menos do que a média de idade no período formal (o nível três), que é de quase doze anos, conforme indicado no estudo de Torres (2002). Aliás, se observada essa idade em relação à média de idade do nível dois, ele também é inferior, pois o indicativo de Torres (2002) é de nove anos e cinco meses. Contudo, há outras informações que nos ajudam a compreender o modo como Miro lida com a morte do pai. Retomando o fio narrativo que expomos anteriormente, ao subir para seu quarto, o protagonista fechou a porta e:

Puxou a fábrica debaixo da cama e espalhou as miniaturas pelo tapete de sisal. O pai gostava tanto das miniaturas! Guardava todas as latinhas que encontrava. Entregava ao filho com votos de boas invenções. E os votos sempre davam certo porque Miro nunca parava de ter ideias para criar novas miniaturas. (BOCHECO, 2013, p. 46).

As informações desse fragmento são novidade para o leitor, o que amplia ainda mais o grau de individualidade de Miro com o pai, além de reforçar os argumentos sobre o brincar criativo desenvolvido na seção anterior, que envolvem, como salientamos, o estímulo dos pais da personagem. Todavia, os objetos de lata, ao verem Miro desistir de organizá-los, põem-se a conversar sobre a possibilidade de Seu Leopoldo ter se transformado num peixe e o barco dos pescadores, numa morada de sereias. O diálogo é curto e, quando cessa, Miro adormece e sonha que um peixe lutava com um gigante e o vencia. São nuances que recuperam e atualizam, de certa maneira, a ideia do terceiro capítulo – de que o pai de Miro teria sido um peixe em outra vida – e podem ser, no contexto em que estão colocadas, tentativas de amenizar a complexidade da perda da figura paterna, tão individualizada na narrativa conforme fomos sinalizando. Podem, também, representar um pequeno impulso à negação da morte, pois, segundo Torres (2002, p. 162), é “uma etapa necessária entre a recusa e a aceitação da realidade”.

A intensidade da dor experimentada por Miro tem relação com a individualidade que foi sendo construída durante a vida dos personagens, já que, na esteira do pensamento de Edgar Morin (1997, p. 32),

A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto estiver presente e reconhecida: quanto mais o morto for próximo, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, 'único', mais violenta é a dor; nenhuma ou quase nenhuma perturbação, se morre um ser anônimo, que não era insubstituível.

A essa questão, podemos somar o fato de que a família de Miro não pode realizar o funeral do corpo de Seu Leopoldo, dadas as características de sua morte, detalhe que torna a separação mais complexa e dificulta elaborar o luto, segundo as coordenadas culturais que, pelos contornos do texto, compreendemos que seria o ideal. Miro encontra no sono algum conforto e resiste ao convite dos amigos veranistas que vieram algumas vezes tentar visitá-lo. No penúltimo dia do veraneio dos amigos, é convidado por eles para plantar um pé de ingá no pátio da casa 109, a árvore era uma homenagem a Seu Leopoldo. Miro imagina que o pai ia gostar da homenagem. Ele, então, se deu conta de que, curtido do sol e da água salgada do mar, o pai fora se tornando parecido com um tronco de árvore. No dia seguinte, ao se despedirem, Miro presenteou os amigos com algumas de suas miniaturas entregues numa caixa.

#### **4 Considerações para o fechamento: uma narrativa infantojuvenil?**

A crítica em literatura para crianças e jovens, de modo geral, não recomenda classificações fixas, nem a observação pragmática de categorias de obras relacionadas, principalmente a faixas etárias dos leitores. Já nas escolas, a realidade é outra: desde as bibliotecas até as indicações de leitura que ocorrem dentro dos grupos de professores obedecem a categorias muitas vezes difíceis de rever. A obra que uma turma lê a outra não lê, de modo que, pensando nessas pendengas, vamos encerrar trazendo apontamentos sobre a classificação da obra analisada. Nos meses seguintes à publicação de *Rua Âmbar*, publicamos um breve ensaio no “Caderno de Cultura”, do *Diário Catarinense*, no qual salientamos: “O texto da obra é fluente e com linguagem acessível a partir do leitor em processo”. (GRAZIOLI, 2014, p. 12).

Quando apontamos o leitor em processo, deve-se compreender que a sugestão é de que tal categoria (que compreende os leitores em torno dos oito/nove anos), bem como as categorias seguintes, em especial o leitor fluente (dez/onze anos), aproximem-se do livro. E nesse aspecto reside uma particularidade da narrativa juvenil de Eloí Bocheco. Contudo, é importante, primeiro, destacar que a narrativa apresenta características literárias que suplantam a qualidade já observada em outras obras da autora, como a promoção do jogo saudável do mundo real e do imaginário; os recursos linguísticos usados de maneira inovadora, oferecendo a

formação de novas camadas de sentido capazes de produzir novos significados ao logo do tempo e em relação aos diversos leitores que alcançar; além de uma linguagem capaz de promover o rompimento de modelos cristalizados do uso do idioma, por meio do recurso da ambiguidade e a pluralidade na construção do texto. Tais aspectos são arrolados por Martha (2011, p. 49-51) como parâmetros para que a literatura oferecida às crianças e aos jovens se revista da qualidade que esses leitores merecem, além de ser um direito deles.

Todavia, a cada nova obra, Eloí Bochecho apresenta novidades, vieses que pormenorizam sua ficção, sua linguagem e a abordagem da vida e da existência, em especial, das suas personagens em vias de entrada na adolescência e alargamento da percepção de mundo. É nesse sentido que, no fechamento do estudo, acenamos para o fato de *Rua Âmbar* não assentar na categoria juvenil (apesar de o tema da finitude/morte colocar em perspectiva o amadurecimento do leitor em relação a esse tema tão sensível); tampouco na infantil (apesar de o brincar criativo, enquanto temática e recurso narrativo, recuperar nuances genuínas da infância). Esse jogo é uma provocação criativa, capaz de promover discussões, revisões, reenquadramentos.

Ao pensarmos na identidade de Miro, aos moldes pontuamos a partir de Martha (2010) na seção dois, o protagonista vai se transformando ao longo da narrativa/do enredo, apesar do curto período que ele compreende (não excede ao período de férias de Miro, ou o veraneio dos amigos, o que equivale a dois meses, aproximadamente). Nesse sentido, relembramos as considerações do pesquisador Denys Cuche (2002, p. 183), para quem a identidade “se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais [...]”, e compreendemos que Miro está sujeito a esses processos tal qual Beatriz e outras personagens de Eloí Bochecho. Essa transformação enseja classificações que não cabem nas denominações infantil ou juvenil, porque, como mencionamos, elas estão em pontos que não alcançam a personagem, que está mais próxima do grupo denominado de pré-adolescentes ou adolescentes, que acaba apagada quando pontuamos os dois sistemas<sup>4</sup> já estabelecidos no Brasil.

Essa classificação, por se colocar entre os dois sistemas, poderia ser representada pela expressão “infantojuvenil”; entretanto, a nomenclatura não é mais utilizada nos principais estudos da área no Brasil, atendendo a uma sugestão de

---

<sup>4</sup> A literatura para a infância e juventude em relação ao que se considera literatura para os adultos (em uma separação um tanto polêmica, mas necessária, tendo em vista diversos fatores, entre eles o mercado editorial, que, por sua vez, faz parte do sistema literário) representa hoje um sistema literário independente e sólido, bem como atestou a pesquisadora Regina Zilberman (2014), em estudo que analisou detalhadamente o grande número de exemplares de literatura infantil e juvenil impressos para o PNBE em 2010, 2011 e 2012, o número de exemplares comercializados no país e as negociações (faturamento) do PNBE junto às editoras brasileiras nesses mesmos anos. Se observadas em comparação, literatura para crianças e literatura para jovens, embora comunguem de muitos pontos de contato, também são consideradas sistemas distintos, por mirarem públicos distintos, como se percebe na trajetória do pesquisador João Luís Ceccantini, ao estabelecer os parâmetros da literatura juvenil. O estudo de Zilberman, citado anteriormente, apresenta números tão expressivos e argumentos iniludíveis que, mesmo que ele não apresente a separação entre os sistemas em questão, corrobora com a perspectiva das pesquisas de Ceccantini (2006) e tantos outros autores.



importantes grupos de pesquisa da área. A sugestão, de modo geral, é que sejam utilizadas as expressões “literatura infantil” e “literatura juvenil”, como maneira de ressaltar a existência dos dois sistemas<sup>5</sup> em separado, ou “literatura infantil e juvenil”, quando a obra pode atender aos dois segmentos. Só que, algumas obras, a exemplo de *Rua Âmbar*, precisam recuperar a expressão “infantojuvenil”, para poder comunicar que a obra se localiza nesse espaço intermediário, trazendo a expressão ao campo dos estudos literários novamente e com essa finalidade.

Além disso, há outra justificativa que precisa ser considerada: se observarmos a expressão “infantojuvenil” em relação às categorias que Coelho (2006, 2010) propõe a partir da psicologia experimental, ela equivale ao leitor fluente, o que está de acordo com a nossa sugestão. Apesar de a referida categorização ser frequentemente questionada, porque tem base na psicologia experimental, ela ainda é um parâmetro observado por diversos segmentos no Brasil, inclusive o meio editorial, que organiza os catálogos a partir das categorias em questão. *Rua Âmbar*, no contexto das práticas de leitura, conforme a própria escritora que acompanha a trajetória de suas obras pelo país, é adotada por turmas de quartos, quintos e, muitas vezes, sextos anos, perpassando, como percebemos, os Anos Iniciais e Finais do Fundamental, o que, acreditamos, vem de encontro aos argumentos que arrolamos.

## Referências

AMARANTE, D. W. O prazer do texto infantil. **Diário Catarinense**, Florianópolis, p. 17-18, 12 ago. 2006.

BORDINI, M. da G. **Poesia infantil**. São Paulo: Ática, 1991.

CANDIDO, A. et al. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 55-81.

CECCANTINI, J. L. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. In: CECCANTINI, J. L. (Org.). **Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 19-37.

COELHO, N. N. **Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira**. São Paulo: Nacional, 2006.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

CUCHE, D. Cultura e identidade. In: CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2002.

---

<sup>5</sup> As expressões “literatura destinada às crianças e aos jovens” e “literatura de recepção infantil e juvenil” têm aparecido com frequência nos estudos da área.

GRAZIOLI, F. T. Afeto, aventura e amizade na literatura infantojuvenil catarinense. **Diário Catarinense**, Florianópolis, p. 11-12, 11 jan. 2014.

GRAZIOLI, F. T. *Beatriz em trânsito*, de Eloí Elisabete Bocheco: leitura e formação do leitor na narrativa juvenil contemporânea. In: GRAZIOLI, F. T.; COENGA, R. E. **Literatura infantojuvenil e leitura: questões, reflexões e experiências**. Erechim: Habilis Press, 2013. p. 93-103.

JUNKES, L. Tempo de mudança. **Diário Catarinense**, Florianópolis, p. 2-3, 30 jun. 2007.

LOTTERMANN, C. Quando a morte seduz: o suicídio na literatura para crianças e jovens. In: AGUIAR, V. T. de; CECCANTINI, J. L.; MARTHA, A. Á. P. **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 43-71.

MACHADO, M. M. **A poética do brincar**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MACHADO, M. M. **O brinquedo-sucata e a criança: a importância do brincar, atividades e materiais**. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MARTHA, A. Á. P. Qualidade na literatura infantil e juvenil: como reconhecer na prática da leitura? In: OLIVEIRA, I. (Org.). **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?** Com a palavra, o educador. São Paulo: DCL, 2011. p. 47-65.

MARTHA, A. Á. P. No olho do furacão: situações limite na narrativa juvenil. In: AGUIAR, V. T. de; CECCANTINI, J. L.; MARTHA, A. Á. P. **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 121-142.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Imago: Rio de Janeiro, 1997.

TORRES, W. da C. **A criança diante da morte: desafios**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

ZILBERMAN, R. Leituras brasileiras para crianças e jovens: entre o leitor, a escola e o mercado. **Revista Gragoatá**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 221-238, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/32994/18981>. Acesso em: 10 jan. 2024.



## ***Rua Âmbar*, written by Eloí Bocheco: a creative play and the death approach in catarinense children and youth's narrative**

### **ABSTRACT:**

*Rua Âmbar*, written by Eloí Bocheco (2013), which was a narrative indicated by us, the authors of this paper, in a previous study for readers from the reader-in-process (COELHO, 2010), requires a more extended look when starting from general denominations, such as 'children's literature' or 'youth literature' for a specific classification. In this study, we focus on the analysis of two themes that stand out in the work: creative play, directly linked to adherence to the beautiful universe and its coalition with the reality surrounding Miro, the protagonist; the approach to finitude, given the process of paternal individualization, located in different situations of the plot and corroborated in the tragic death of Seu Leopoldo, Miro's father. The discussions and analyses are carried out based on the theoretical considerations of Alice Martha (2010, 2011), Cuche (2002), Machado (2006, 2007), Coelho (2006, 2010), Torres (2002), Morin (1997), among others. Regarding the conclusive aspects, it is worth mentioning that the narrative presents literary characteristics that supplant the quality observed in other works by the author. However, as in each new work, Eloí Bocheco presents singularities and biases that detail her fiction, language, and approach related to life and existence, especially when the characters enter adolescence. Thus, in this context, at the end of the study, we point out that *Rua Âmbar* is based neither on the youth nor the children's category – although the themes explored in the study point to each of these systems. When thinking from a specific audience's view, the work is closer to pre-adolescent and adolescent readers – a group that, by the way, is erased when we point out the two systems mentioned – and that can be called 'children and youth readers,' resuming the expression in a punctual way to signal this audience.

### **KEYWORDS:**

Eloí Bocheco;  
*Rua Âmbar*;  
Training of readers;  
Children's and Youth  
Literature.