

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Celiane Mendes**

**O projeto autoral de Lygia Bojunga:  
uma leitura de *A bolsa amarela* e *O sofá estampado***

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**CELIANE MENDES**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora da Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo,  
como exigência parcial para obtenção  
do título de Mestre em Literatura e  
Crítica Literária sob a orientação do  
Prof. Dra. Juliana Silva Loyola**

**São Paulo**

**2009**

**Banca Examinadora:**

.....

.....

.....

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais e meu irmão, pelo apoio em todos meus projetos.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por caminhar sempre comigo.

À Profa. Dra. Juliana Silva Loyola, pela dedicação e por acreditar em meu trabalho.

Às amigas, Elizete Franco, Maristela Zanholo, Monica da Silva Cabral e Stela Buarque, pelas palavras de incentivo e por me ouvirem nos momentos difíceis.

Às amigas de mestrado, Cilene Rohr, Elizandra Pereira, Juliana Santana, pelas trocas de conhecimento.

À amiga Marli Rosa, pela leitura dos textos.

Aos meus familiares, pela paciência.

À Diretora Eunice Maria Costa de Sá, pelo apoio profissional.

Ao Programa Bolsa Mestrado da Secretaria do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo da categoria *narrador* em duas obras de Lygia Bojunga – *A bolsa amarela* (1976) e *O sofá estampado* (1980) -, com vistas à elucidação do projeto autoral nelas inscrito. Deste modo, merecem destaque neste trabalho os procedimentos narrativos que estão a serviço da construção de um projeto autoral. Na busca desse projeto bojunguiano, o trabalho procura respaldo teórico nos estudos do crítico norte-americano Wayne Booth (1980), especialmente em *A Retórica da Ficção*, obra na qual o estudioso sistematiza e ilustra o conceito de autor implícito – um duplo do autor real. Para o crítico, o autor não pode se ausentar da narrativa; além de definir o modo de narrar, o autor inscreve este modo na própria narrativa, projetando nela a categoria autoral, tornada também instância ficcional. Num primeiro momento, apresentamos um capítulo sobre a fortuna crítica em torno do *corpus* aqui estudado, a fim de conhecermos as diferentes perspectivas teórico-críticas já adotadas no estudo das obras selecionadas. Num segundo momento, voltamos nossa atenção para os movimentos do narrador, tanto em *A bolsa amarela* como em *O sofá estampado*, a fim de verificar como tais procedimentos contribuem para a construção do projeto autoral bojunguiano. O método adotado para a leitura do *corpus* foi o descritivo-analítico. Diante da análise empreendida, pudemos constatar que o projeto autoral da ficcionista gaúcha, identificado em ambas as obras, supõe um efeito de aproximação do leitor em relação à cena narrativa, provocando a reflexão sobre a história narrada e, no percurso da sua leitura, uma reflexão sobre si mesmo – o que confere às narrativas estudadas um caráter estético que também contempla o percurso de formação do leitor.

Palavras-chave: Literatura Infantil; narrador; autor implícito; Lygia Bojunga.

## Abstract

The objective of this work is to study the *narrator* category in two works of Lygia Bojunga – *A bolsa amarela* (1976) and *O sofá estampado* (1980) – in order to elucidating the author project entered in them. Thus, deserves attention, in this study, the narratives procedures that are in the service of an authoral project construction. In the search of bojunguiano project, the work takes support in the theoretical studies of Wayne Booth (1980) – the American critic – especially in *The Rhetoric of Fiction*, a work in which, Booth organizes and illustrates the concept of implied author – “a double of real author”. For the critic, the author can not be absent from the narrative, in addition to defining how to tell, the author included this mode in the narrative, projecting it to the authoral category, that also becomes fictional instance. First of all, we present a chapter about the critical fortune around the *corpus* studied here, for the purpose of understanding the different theoretical-critical perspectives, already adopted in the critical study of selected works. Second of all, we turn our attention to the narrator’s movements – both in *A bolsa amarela* as in *O sofá estampado* – to see how such procedures contribute to the construction of the bojunguiano project. The used method for reading the *corpus* was descriptive and analytical. Given the analysis undertaken, we have seen that the authoral project of the fiction writer – identified in both works – supposes an effect of approximation of the reader in relation to the narrative scene, causing the reflection about the narrated story and, in the course of his reading, a reflection about himself – giving to the studied narratives an aesthetic effect that also includes the course of the reader’s formation.

**Keywords:** Children’s Literature; Narrator; Implied Author; Lygia Bojunga.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	09
<b>I. Caminhos Percorridos: estudos sobre a obra de Lygia Bojunga</b> .....	11
<b>1.1 <i>A bolsa amarela</i> e <i>O sofá estampado</i> sob o olhar das produções acadêmicas: dissertações e teses</b> .....	12
<b>1.2 Produções teórico-críticas sobre o <i>corpus</i></b> .....	16
<b>II. O projeto autoral de Lygia Bojunga: uma leitura de <i>A bolsa amarela</i> e <i>O sofá estampado</i></b> .....	21
<b>2.1 Wayne Booth e o conceito de autor implícito</b> .....	22
<b>2.2 <i>A bolsa amarela</i></b> .....	28
<b>2.2.1 O narrador de <i>A bolsa amarela</i></b> .....	29
<b>2.3 <i>O sofá estampado</i></b> .....	50
<b>2.3.1 O narrador de <i>O sofá estampado</i></b> .....	50
<b>2.4 <i>A bolsa amarela</i> e <i>O sofá estampado</i>: um encontro</b> .....	73
<b>Considerações Finais</b> .....	79
<b>Bibliografia</b> .....	83

## Introdução

A literatura infantil, durante muito tempo de sua história, esteve atrelada à pedagogia. A segunda metade do século XX traz uma mudança de postura por parte de escritores que se dedicam a escrever para as crianças e para os jovens. A partir das décadas de 60 e, sobretudo, de 70 do século passado há uma retomada do projeto iniciado por Monteiro Lobato ainda na década de 20, que amplia o conceito de gênero literário infantil e juvenil e concede ao leitor um lugar de grande importância na concepção da obra.

Dentre os escritores da chamada “Geração de 70” destaca-se Lygia Bojunga (1932- ), cujas obras evidenciam e discutem, pelo viés artístico, problemas da realidade contemporânea, a busca pela identidade, os conflitos internos da criança e do jovem, propiciando a entrada efetiva do leitor no mundo imaginário.

As inovações trazidas ao gênero infantil e juvenil pela escritora Lygia Bojunga constituem o principal elemento motivador deste trabalho, cuja problemática parte das seguintes indagações: como são construídos os narradores de *A bolsa amarela* e *O sofá estampado*? Que efeitos esses modos de construção produzem em relação à inscrição do leitor?

Esses questionamentos nos trazem outros: como tais narradores deflagram e refletem o *alter ego* da autora Lygia Bojunga? Como a categoria do autor implícito atua nessas narrativas e qual a participação do narrador na composição do jogo que se estabelece entre contar e mostrar e seus respectivos modos?

Na busca de respostas é que estabelecemos o primeiro objetivo, qual seja, mostrar como o autor implícito prepara a cena narrativa.

No intuito de atingir esse objetivo, foi necessário estabelecer três outros mais específicos. Primeiro, descrever a maneira como esses narradores são construídos. Segundo, verificar como esses narradores também fazem parte do projeto do autor implícito e de que maneira se relacionam com ele. Por último, como esses narradores dialogam com a contemporaneidade.

Partindo dos objetivos propostos, este trabalho abrange um estudo do *corpus* em diálogo com o romance contemporâneo, sua forma de construção como composição ficcional. Este recorte procura privilegiar o estudo da obra bojunguiana a luz da teoria da narrativa. A fortuna crítica da autora mostra que os enfoques

privilegiados pelos estudos já realizados, em sua maioria, são o imaginário, o percurso simbólico de construção das personagens, a crítica social.

O levantamento bibliográfico relativo à fortuna crítica da autora Lygia Bojunga, realizado durante este estudo, mostra a carência de trabalhos que se voltem à reflexão teórica sobre as categorias de narrador e de autor implícito. Esta constatação pode ser dirigida, de forma geral, às obras pertencentes ao gênero infantil e juvenil. Neste sentido, acreditamos que nosso trabalho poderá contribuir significativamente, ampliando, ainda que de forma modesta, as possibilidades de estudo da literatura infantil e juvenil.

Em relação à metodologia, utilizaremos o método descritivo-analítico a partir do levantamento bibliográfico a respeito da construção da narrativa infantil e juvenil.

Nosso estudo encontra-se dividido em quatro partes. Além da introdução e da conclusão, apresentamos dois capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Caminhos percorridos: estudos sobre a obra de Lygia Bojunga*, procuramos evidenciar, por meio de uma síntese, a fortuna crítica produzida até o momento em torno da obra de Lygia Bojunga, especialmente em relação aos dois títulos que compõem nosso *corpus*.

Em *Projeto autoral de Lygia Bojunga: uma leitura de A bolsa amarela e O sofá estampado*, que constitui nosso segundo capítulo, realizamos um breve estudo sobre o narrador, categoria narrativa fundamental para a leitura das obras escolhidas. Wayne Booth (1980), principal teórico referenciado nessa parte do trabalho, ao analisar os clássicos da literatura universal, percebe que existe uma instância maior que o narrador, instância esta que tudo controla dentro da obra, trata-se do autor implícito. Ao conceituar o autor implícito como um *alter ego* do autor real, Booth (1980) desvincula ambos. Mediante esse pressuposto teórico, realizaremos a análise do *corpus*.

Nas considerações finais, apresentamos uma possibilidade de resposta às nossas indagações do presente trabalho

## I

### **Caminhos Percorridos: estudos sobre a obra de Lygia Bojunga**

No momento em que nos propomos a realizar um estudo em torno da estrutura narrativa presente em duas obras de Lygia Bojunga, faz-se imprescindível indagarmos sob quais perspectivas essas obras foram estudadas? Que estudos já foram realizados sobre *A bolsa amarela* e *O sofá estampado*? Nesta parte do trabalho, nossa atenção é dedicada à apresentação e discussão da fortuna crítica a cerca do *corpus* aqui estudados.

Na coleta de dados, realizada na página eletrônica do Banco de Teses, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia (IBICT); no Programa de Comutação Bibliográfica (COMUT), observamos que a obra bojunguiana tem despertado grande interesse no meio acadêmico.

No total, podemos encontrar 56 trabalhos acadêmicos (sendo 45 dissertações e 11 teses de doutorado). Não são todas as pesquisas que abordam especificamente obras de Lygia Bojunga. Não foi possível o acesso a todos os estudos, mas é possível observar que estes podem ser divididos em: a) estudos comparativos entre obras de Bojunga com as de outros autores; b) estudos que colocam as obras bojunguianas em um contexto maior, como por exemplo: crítica à sociedade, a busca existencialista; c) estudos que observam as obras de Lygia no contexto escolar e d) estudos que contemplam as obras da autora gaúcha sob uma perspectiva literária.

Neste capítulo nosso interesse voltou-se para as produções acadêmicas (dissertações de mestrado e teses de doutorado) e obras teóricas publicadas que analisam o *corpus* deste trabalho. Nosso objetivo é trazer um recorte qualitativo dessas produções que possa nos auxiliar na leitura das obras selecionadas para o estudo.

## 1.1. *A bolsa amarela* e *O sofá estampado* sob o olhar das produções acadêmicas: dissertações e teses

“A criança mistura-se com as personagens de maneira muito mais íntima do que o adulto”

Walter Benjamin

Verificamos que a produção crítica em torno de *A bolsa amarela* enfatiza o tema imaginário. Nessa linha podemos destacar o estudo de Deolinda da Costa Vieira (1984) que defendeu em sua dissertação de mestrado, intitulada *O espaço imaginário em: A bolsa amarela, de Lygia Bojunga*, o espaço narrativo da obra como o ponto de encontro entre o real e o imaginário. Sua preocupação maior não foi discutir o conceito de imaginário, mas buscar marcas que delimitassem o que é real e o que é imaginário dentro da narrativa. Porém a própria estudiosa percebe que nada é tão limitado na narrativa a ponto de poder averiguar onde começa um e onde termina o outro. O real está representado pelo âmbito familiar de Raquel. É nesse espaço que aparece a criança, que é oprimida pelo adulto - a verdadeira condição infantil. Neste sentido, Raquel, personagem-narradora, não é ouvida por seus familiares e por isso precisa criar um mundo imaginário para ter com quem conversar, para compreender o mundo e a si mesma. Já o espaço do imaginário vem por meio da criação de um romance. Por isso, a bolsa amarela, bem como os objetos nela guardados são interpretados como o inconsciente da menina.

Nesta mesma linha de pesquisa, encontramos o trabalho de Claudia de Souza Lemos (1994), *O imaginário: fonte de descoberta do sujeito, em A bolsa amarela*. Nele, a autora discutiu o conceito de imaginário a partir de teóricos como Sartre e Bachelard. Por fim, ela o define “como uma energia, que torna o sujeito capaz de criar imagens” (LEMOS, 1994, p.09). É nas imagens produzidas por Raquel que Lemos (1994) entende o imaginário como fonte reveladora do Ser. É por meio das dúvidas, das vontades e da situação familiar difícil que a personagem constrói sua identidade.

Vale ressaltar que em ambos os estudos, o imaginário e o real são colocados como opostos que ora se separam, ora se fundem. No primeiro, os conceitos de imaginário e de real não são discutidos ou esclarecidos, são apenas procurados como “marcas” na narrativa; já no segundo existe uma discussão acerca do conceito o que enriquece a pesquisa.

Tanto o trabalho de Vieira (1984) como o de Lemos (1994) consideram a simbologia de alguns elementos presentes no texto narrativo bojunguiano. São contemplados conceitos da área da psicanálise e da psicologia, já que as autoras buscam nessas duas áreas explicações para o comportamento de Raquel. Observamos claramente que, o real e o imaginário (foco principal das pesquisas) são colocados como opostos e não há nenhuma discussão com relação ao caráter ficcional da narrativa. Neste sentido, ambas as pesquisas não discutem o conceito de imaginário no âmbito da ficção e não fornecem elementos suficientes para discutir o que é o literário em *A bolsa amarela*. Consideramos especialmente importante atentar para a articulação da linguagem que cria um espaço ficcional, que também é imaginário, mas não como simples oposição ao real.

Diferentemente das duas pesquisas anteriores, que tiveram como tema principal o imaginário, Henrique Silvestre Soares (1995) elegeu o narrador e o leitor como foco de seu trabalho intitulado: *Eu conto, Tu lês, Nos construímos: o narrador e o leitor em Lygia Bojunga Nunes*. O principal objetivo da pesquisa é mostrar os procedimentos adotados pelo narrador a fim de observar os efeitos causados no leitor. Para Soares (1995), o leitor participa dos relatos e isso ocorre porque se trata de um narrador que mantém próximo o leitor de seu relato. Para isso, Soares se apóia em teorias como a proposta por Gérard Genette, sobre o narrador; Wolfgang Iser, para entender a construção do leitor implícito e Mikhail Bakhtin, para compreender o conceito de co-autoria.

Soares (1995), sob a ótica de Genette, caracteriza a perspectiva narrativa de *A bolsa amarela* como extradiegética-autodiegética (já que o foco narrativo está em primeira pessoa, o que levaria a pensar que apenas uma voz narra o relato). Porém, o estudioso constata que a narrativa é construída por diversas vozes que, ao final, auxiliam Raquel na busca de respostas para si mesma. O estudioso conclui que a postura adotada pelo narrador das obras<sup>1</sup> analisadas por ele contribui para inserção do leitor nos universos diegéticos e constata que a perspectiva infantil está presente, respeitando a voz da criança.

O estudo de Soares (1995) busca caracterizar o narrador das obras de Bojunga a fim de chegar ao leitor implícito. Contudo, fica pouco evidente como esse narrador age dentro da narrativa para garantir o espaço de atuação do leitor

---

<sup>1</sup> Vale ressaltar que no estudo em questão, Soares analisa as seguintes obras de Lygia Bojunga: *A bolsa amarela* (1976), *Angélica* (1975), *Tchau* (1994) e *Paisagem* (1992)

implícito. Talvez, essa falta de clareza aconteça porque o estudo não se dirige apenas *A bolsa amarela* houve uma preocupação em analisar outros narradores de outras obras.

Outro ponto que podemos destacar é que Soares (1995) não discute as relações entre autor implícito, narrador, personagem e leitor. Faz-se necessário levar em conta tais relações uma vez que elas fazem parte do campo ficcional. Acreditamos que as entradas para o leitor implícito não são construídas somente pelo narrador; outros componentes narrativos também contribuem e atuam na inscrição do leitor.

Sobre as produções críticas acerca do *O sofá estampado*, destacam-se duas pesquisas acadêmicas. A primeira, de Sueli de Souza Cagneti (1988), intitulada: *A inventividade e a transgressão nas obras de Lobato e Lygia: confronto*. Na pesquisa, a autora busca marcas textuais de inovação nas obras *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato e *O sofá estampado*, de Lygia Bojunga. Por meio da análise de três planos, a saber: retórico, estrutural e ideológico, Cagneti (1988) chega à conclusão de que, em Lobato, havia a proposta de mostrar a criança tal como é, por isso ela nota um pessimismo com relação ao humano na narrativa lobatiana. Já nas narrativas de Bojunga, a pesquisadora entende que há apelo constante à reflexão do leitor. Confrontando Lobato e Lygia, a estudiosa observou que ambos os escritores apresentam afinidades na forma de escrever e estruturar as narrativas. Para Cagneti (1988, p.64) “É no escrever, é no estruturar a narrativa e é no questionar o mundo, despertando seu leitor para a atitude mais crítica frente à realidade, que Lygia nos remete a Lobato”.

A pesquisa de Cagneti (1988) nos traz uma comparação minuciosa (no nível da linguagem, da ideologia, da estrutura) entre Monteiro Lobato e Lygia Bojunga, mostrando que a escritora gaúcha foi beber na fonte de seu mestre Lobato.

O segundo trabalho que destacamos, sob o título *A vivência e invenção no cotidiano em: Rosa, minha irmã rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga Nunes)*, é de autoria de Cleide da Costa e Silva Papes (2002) e consiste na sua tese de doutoramento. Trata-se de uma pesquisa muito interessante que tem como cerne o tema do cotidiano. A pesquisadora busca entender como essa luta diária dos homens está representada no *corpus*, a saber: *Rosa, minha irmã rosa*, de Alice Vieira - escritora portuguesa - e *O sofá estampado*, de Lygia Bojunga Nunes. A autora parte do pressuposto de que existe uma energia que faz o homem levantar-

se todos os dias e enfrentar sua rotina diária, mas é a literatura que faz o homem libertar-se de posições sociais deterministas. Seu principal referencial teórico sobre o conceito de cotidiano é Michel Certeau.

É a partir de elementos como a casa, as mãos e o nome, presentes nas obras estudadas, que Papes (2002) discute a invenção do cotidiano na literatura.

Dentre os trabalhos conhecidos durante o levantamento da fortuna crítica, a pesquisa de Papes (2002) mostrou-se a mais complexa e a mais completa em torno de *O sofá estampado*. Esta pesquisa é referenciada em vários trabalhos e as interpretações de Papes sobre a personagem Vítor muito nos auxiliaram.

O estudo de Papes (2002) parece ir além das fronteiras do literário. A pesquisadora empreende uma discussão sobre a sociedade contemporânea e mostra como em *O sofá estampado* há a discussão de temas que permeiam o cotidiano, tais como: o consumismo, a falta de senso crítico diante de programas televisivos, a imposição familiar e a alienação. A autora também faz uma reflexão sobre a busca do SER, em uma sociedade que prestigia apenas o TER. Por meio das obras de Bojunga e Alice Vieira, Papes (2002) compreende a principal condição humana: a capacidade de transformação.

Como constatamos anteriormente o tema do imaginário foi muito considerado pelos estudiosos sobre as obras de Bojunga. Chama-nos a atenção o trabalho intitulado *Personagens Imaginárias em Lygia Bojunga*, de Tânia Fernandes (2006), estudiosa que focalizou em sua pesquisa a questão do imaginário especialmente nas personagens Vítor e Raquel.

Assim como Lemos (1994), Fernandes (2006) discute o conceito de imaginário. Porém, novamente, podemos dizer que o imaginário ainda é conceituado como o que não é real. A estudiosa não considera o domínio da ficção, como a constituição de um terceiro lado que não real nem imaginário, mas a intersecção entre ambos.

Igualmente como Vieira (1984) e Lemos (1994), Fernandes (2006) apresenta semelhantes conclusões quanto: à interpretação das personagens imaginárias como símbolos das vontades e dos medos de Raquel, à Casa de Concertos como o estatuto da família ideal, à bolsa como libertadora e sedutora, elemento fundamental na busca de Raquel pela sua subjetividade. Neste sentido, Fernandes (2006) mostra como o imaginário é tão importante na travessia da menina da bolsa amarela, pois é

somente por meio dele, que Raquel consegue reconhecer-se como mulher, criança, enfim, como indivíduo.

Embora tenha analisado outras obras<sup>2</sup> de Bojunga, o cerne da pesquisa é a análise de Vítor, de Dalva, da Vó e outras personagens de *O sofá estampado* pelo viés do imaginário. Para Fernandes (2006), a obra enfoca temas como: a morte real e imaginária, a identidade, o conhecimento e o crescimento interior. Relaciona a obra ao mito, uma vez que, “procura responder às inquietações básicas do ser humano: o sentido da vida, da morte, o significado do ser e das coisas.” (FERNANDES, 2006, p. 63)

A estudiosa volta-se para alguns elementos presentes no texto literário, como: a casa, a Mulher, a alienação, a viagem em busca do mar, a Vó de Vítor. Segundo a pesquisadora, as fugas de Vítor estão relacionadas à necessidade de proteção frente às situações difíceis. Ela vai além, ao interpretá-la como a busca pelo equilíbrio tanto psicológico, quanto físico. Neste ponto, Papes (2002) e Fernandes (2006) são muito categóricas, a personagem reage e sai desse processo de degradação que vem sofrendo através do ato de cavar, como se este fosse sua luta por finalizar as injustiças sofridas por ela.

O estudo de Fernandes (2006) mostra o perfil das personagens presentes nas obras analisadas. Esta pesquisa toca na questão da personagem na medida em que esta esteja a serviço de um projeto autoral definido pelo *alter ego* de Bojunga.

## 1.2. Produções teórico-críticas sobre o *corpus*

“Acho que o relacionamento entre o Escritor (genuíno) e o Leitor (genuíno) está carregado de magia. É impressionante a química que se processa entre um e outro, produzida por aqueles sinais fabulosos: as letras. Acho que, ao contrário dos outros, é um relacionamento pra ser aprofundado à distância e, sobretudo, pra ser feito através de um mensageiro: o personagem criado.”

*Lygia Bojunga Nunes*

---

<sup>2</sup> A pesquisa em questão aborda as seguintes obras de Bojunga: *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978) *O sofá estampado* (1980) e *Fazendo Ana Paz* (1991).

O *corpus* já conta com produções críticas publicadas em forma de capítulos de livros, o que demonstra um grau de maturidade alcançado pelas obras. Merecem destaque os estudos de Laura Sandroni (1987), Glória Pimentel Correia Botelho de Souza (2006), Vera Maria Tietzmann Silva (2008) e Marco Antônio Domingues Sant'anna (2008). Tais publicações trouxeram para o âmbito da literatura e da crítica em torno das obras bojunguianas, de maneira específica, contribuições teóricas, mudança de paradigmas, enfim de detalhamento no olhar para a literatura infanto-juvenil, de maneira geral.

Laura Sandroni publicou em 1987, *De Lobato a Bojunga: as reinações inventadas*, resultado de sua dissertação de mestrado que virou forte referencial teórico a respeito das obras da escritora Lygia Bojunga. Sandroni (1987) procura evidenciar que não existe, sob um ponto de vista estético, diferença entre literatura para adulto e literatura para criança.

É Monteiro Lobato quem Sandroni (1987) reconhece como o inovador no gênero infantil, já que em suas narrativas ele utiliza o coloquialismo, no nível da linguagem; e trata de temas considerados não infantis, como: política, guerras, petróleo, no nível temático. Nos anos posteriores, os escritores seguiram os caminhos do mestre, mas sem grandes novidades, como salienta Sandroni (1987). Para a estudiosa, foi nos anos 70 que as raízes lobatianas puderam crescer, desenvolver e deram frutos.

A maior contribuição da autora é a discussão sobre questões importantes tais como a organização ficcional, a dinâmica interna da narrativa, adequação da linguagem ao mundo infantil, as significações ideológicas, as personagens, etc. Observamos que não existe um estudo pontual sobre *A bolsa amarela* e *O sofá estampado*, já que Sandroni (1987) analisa várias obras bojunguianas. Contudo, ela aponta caminhos interessantes a serem percorridos pelo novo pesquisador que se interessa pela literatura infanto-juvenil.

Outro ponto que merece destaque é a teorização em torno da organização ficcional, ou seja, a técnica história-dentro-da-história, semelhante à estrutura dos romances contemporâneos. Sandroni (1987) foi uma das primeiras a postular os eixos horizontais e os eixos verticais presente nas narrativas de Lygia Bojunga.

Glória Pimentel Correia Botelho de Souza (2006), em *A literatura infanto-juvenil vai muito bem, obrigada!*, acredita que a escritora Lygia Bojunga esteja preocupada com as questões existenciais que envolvem o ser humano. Assim,

Souza (2006) entende que é com *A bolsa amarela* que Bojunga inaugura o processo de interiorização da narrativa, “marca de sua obra”. Segundo a pesquisadora, em *O sofá estampado*, Bojunga continua com a interiorização, mas promove uma viagem em busca da identidade da personagem Vítor. O capítulo destinado à Bojunga traz informações gerais sobre a obra da escritora gaúcha, bem como dados bibliográficos. A contribuição desse estudo para nossa pesquisa se dá pelo fato de que Souza (2006) aponta Lygia Bojunga como uma das primeiras escritoras na literatura infantil e juvenil a trazer à tona os questionamentos, os conflitos, os medos e os desejos da criança e do jovem. Uma das poucas ficcionistas que trouxe para o literário infantil o mundo interior da criança, julgado muitas vezes pelo adulto como inexistente.

Outra importante estudiosa é Vera Maria Tietzmann Silva (2008) que em *Literatura Infantil Brasileira: um guia para professores e promotores de leitura* prepara um manual para auxiliar o professor na análise de obras da literatura infantil. Silva (2008) apresenta estudos em torno das obras de Monteiro Lobato, Sylvia Orthoff, Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Marina Colasanti e Lygia Bojunga. Dedicou dois capítulos à escritora gaúcha: “O mar na ficção de Lygia” e “Ultrapassando os limites do infantil”. A teórica aborda a simbologia da imagem do mar presente em obras bojunguianas do período de 1972 até 1987. Ela classifica tais obras em: fase luminosa e fase cinzenta. Na fase luminosa<sup>3</sup>, há o predomínio de imagens claras e a simbologia do mar, ao olhar de Silva (2008, p.139), remete “à gestação, ao nascimento, ao aconchego e à segurança – imagens uterinas, portanto.”. Já na fase escura<sup>4</sup>, o mar ganha a simbologia da morte. Silva (2008) ressalta que a passagem de uma fase para a outra não se dá de forma brusca, assim, *O sofá estampado* é entendido como uma obra de transição.

Silva (2008) entende que determinados temas tornam-se mais fáceis de serem absorvidos se o forem pelo viés do simbólico. Assim, em *A bolsa amarela*, na cena final na praia se tem a sensação de leveza diante de um rito de passagem da infância para a adolescência. *A corda bamba* (1986) e *O sofá estampado* discutem temas mais doloridos como: a perda dos pais, a morte e a identidade. A maior contribuição de Silva (2008) é, sem dúvida, seu estudo em torno da simbologia trazendo novo viés para a interpretação, principalmente relacionada à personagem

---

<sup>3</sup> Silva (2008) entende que as obras *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979) e *O sofá estampado* (1980) fazem parte desta fase.

<sup>4</sup> Silva (2008) entende que as obras *Sete cartas e 2 sonhos* (1983), *Tchau* (1984) e *Nós três* (1987) fazem parte desta fase.

Mulher sem rosto. Trata-se de uma personagem que surge para Vítor em momentos em que ele está introspectivo, ou seja, quando ele cava seu túnel para fugir dos problemas. Para Silva (2008), a Mulher sem rosto caracteriza a morte almejada por Vítor. A pesquisadora atenta para o fato de que a personagem é feminina tal como a palavra “morte”. Tânia Fernandes (2006) também aborda a Mulher sem rosto como a representação da morte.

Outra interpretação possível acerca da Mulher sem rosto pode ser a de que ela represente o desejo de mudança presente em Vítor. Alguns fatores podem contribuir para tal interpretação, tais como: o lenço, os passos e o movimento da saia da personagem nos levam a pensar mais na leveza da vida do que no peso da morte; os momentos em que a Mulher sem rosto aparece são sempre fortemente marcados pela introspecção de Vítor, momentos estes que garantem o processo de auto-conhecimento da personagem. Essas variações que advêm do caráter simbólico tornam, portanto, frágil a análise que se apóia exclusivamente nesse viés, deixando de considerar a força da narrativa sustentada pelo discurso ficcional.

Marco Antônio Domingues Sant’anna (2008), em *A inter-relação da construção do discurso e a construção da identidade de Vítor*, aborda questões referentes ao discurso, através das construções dialogais presentes na narrativa, e a relação com a busca da personagem pela identidade. Para o crítico, é pelo narrador que, por sua vez utiliza a estratégia de deixar Vítor incomunicável que ele delimita a personagem pela visão alheia. E é pelo narrador que observamos as voltas e mudanças sofridas pelo tatu cavador que, no decorrer da narrativa, constrói seus valores e descobre o que quer fazer: proteger a floresta. Segundo Sant’anna (2008), somente após essa descoberta é que Vítor ganha voz textualmente. O estudo em questão demonstra coerência em suas afirmações, uma vez que este se preocupa em trazer, a todo momento, para comprovar suas idéias a concepção sociointeracionista de linguagem. O estudo mostra uma interessante divisão da história a fim de a entendermos melhor como o narrador tece sua teia narrativa.

De todos os estudos aqui analisados, o de Sant’anna (2008) parece trazer novas relações: teorias da literatura infantil e teorias da lingüística aplicada. Ao perceber que discursivamente Vítor não assumia a palavra, o crítico verifica a transformação de Vítor do sujeito sem palavra em sujeito de sua própria palavra.

Nesse percurso de leituras e reflexões em torno da fortuna crítica de Lygia Bojunga, especialmente acerca de *A bolsa amarela* e de *O sofá estampado*, podemos

entender que existe um interesse maior em discutir o tema do imaginário nas duas obras. Em alguns casos, o conceito de imaginário é dado sem nenhuma discussão, porém, mesmo nos estudos que trazem a discussão a respeito do conceito, ele é tratado como algo oposto ao real, conforme já salientamos anteriormente.

Nas produções teórico-críticas publicadas encontramos estudos que focalizam mais de uma obra de Bojunga, porém não há um estudo pontual sobre cada uma delas. Todos contribuem para uma nova visão sobre o *corpus* desta pesquisa, em especial, destacamos o estudo de Laura Sandroni (1987). Por outro lado, Sant'anna (2008) promove o entrecruzamento das fronteiras da literatura e da lingüística ao trazer a concepção sociointeracionista da linguagem para o trabalho de caracterização de uma personagem em processo de construção de sua identidade. Fronteiras pouco exploradas na literatura infantil. Vale destacar que não se trata de um estudo morfossintático da narrativa. O estudioso atrela o percurso da busca da identidade da personagem Vítor ao posicionamento da personagem enquanto sujeito de seu discurso, para isso utiliza elementos presente na narrativa.

Por fim, as produções abordadas aqui são apenas um recorte que encontramos a respeito das obras da escritora Lygia Bojunga. Não é nosso objetivo esgotar as inúmeras interpretações e contribuições presentes nessas produções.

## II

### O projeto autoral de Lygia Bojunga: uma leitura de *A bolsa amarela* e *O sofá estampado*

No capítulo anterior, apresentamos a fortuna crítica a respeito das obras de Lygia Bojunga. Nesse capítulo, buscaremos as perspectivas adotadas pelo narrador de *A bolsa amarela* e pelo narrador de *O sofá estampado*. Entretanto, sabemos que, por trás do narrador, existe uma instância maior, trata-se do autor implícito. Wayne Booth, professor da Universidade de Chicago, crítico norte-americano, inovou, na teoria literária, ao considerar a relação entre narrador, autor implícito e leitor. Para Booth (1980) esse *alter ego* do autor real é quem constrói o projeto autoral em uma obra literária.

## 2.1. Wayne Booth e o conceito de autor implícito

“Assim se imprime na narrativa a marca do narrador,  
como a mão do oleiro na argila do vaso.”

Walter Benjamin

Em 1961, o crítico norte-americano Wayne C. Booth publicou sua *The Rhetoric of Fiction*<sup>5</sup>, livro que causou grande impacto nas reflexões sobre a arte da narrativa. O objetivo de Booth (1980) é analisar como o autor consegue impor o mundo ficcional ao leitor. Discute alguns pressupostos teóricos vigentes acerca do que seria a boa ficção, buscando nos clássicos da literatura universal as estratégias utilizadas pelos grande escritores. O termo “retórica” nos remete ao conceito clássico de retórica, concebido por Aristóteles como discurso persuasivo relacionado às ações reais dos homens. Entendida nessa acepção, a retórica clássica não abarca no seu discurso persuasivo o espaço ficcional. Ao entender o espaço ficcional como uma construção retórica, Booth (1980) propõe um novo “lugar” para o ficcional, diferente do mero ornamental. Para o crítico norte-americano a ficção se constitui a partir de uma lógica que se origina no plano do real.

Para situar melhor a importância do trabalho de Booth (1980), vale lembrar que , em 1921, Percy Lubbock lançara *The Craft of Fiction* em que centralizou sua atenção na construção do foco narrativo, entendida como a arte da ficção por excelência. Nesse trabalho, Lubbock faz uma releitura dos prefácios de Henry James, buscando uma sistematização em torno do ponto de vista.

Henry James (2003), por sua vez, preconizava que o ideal, em nome da verossimilhança, é a presença de um narrador discreto, cujo objetivo é dar a impressão de que a história é contada por si mesma. Por isso, o escritor norte-americano, ataca o narrador em primeira pessoa e considera o verdadeiro narrador o de terceira pessoa. Esta postura de James, segundo Marcelo Penn (2003), está relacionada ao fato de que ele pensava seu ofício tal como o do dramaturgo. No teatro, o espectador vê a cena desenvolver-se sem a interferência de nenhum narrador. Diz Penn:

---

<sup>5</sup> Nesta pesquisa utilizaremos a tradução portuguesa *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

James obteria uma “objetividade especial, controlada”, sem a necessidade de narrar as “explicações e desdobramentos”, sem o emprego da “explanação oficiosa”, ou, como ele gosta de dizer, sem exigências de “posicionar-se por trás” dos personagens. Os personagens são vistos de frente e suas ações são representadas como as ações em uma peça. (PENN, 2003, p. 54)

É o próprio Booth (1980) quem afirma que Lubbock conseguiu sistematizar de forma mais clara do que o próprio James o tratamento dado por ele a vários “problemas literários”, reduzindo a questão à seguinte premissa: para James “um romance tem que ser dramatizado” (BOOTH, 1980, p. 42)

A questão central para Booth (1980) é: o romance deve ser realista? Em busca de respostas, ele discute sobre a predominância de duas técnicas artísticas: mostrar (*showing*) X contar (*telling*). Para Lubbock e para Flaubert, a técnica de mostrar a cena seria mais artística do que a técnica de contá-la, já que no primeiro caso o narrador afasta-se e deixa o leitor tirar suas próprias conclusões enquanto que na segunda, o narrador aproxima-se e detém a história sob sua perspectiva. Mas, o intuito de Booth (1980) não é perguntar qual seria a melhor técnica e sim qual a intenção do autor ao “imiscuir-se” em sua história para nos contar alguma coisa. O crítico norte-americano, parte do *Decameron*, de Boccaccio, para demonstrar que ao bom escritor cabe o domínio tanto de uma quanto da outra técnica. Ressalta que é importante haver o equilíbrio entre ambas e afirma que tudo está a serviço de um projeto autoral.

A arte de contar é definida pelo crítico norte-americano como “a representação dramática de uma relação com o *alter ego* do autor a qual, em ficção estritamente impessoal é, freqüentemente, menos viva porque apenas implícita” (BOOTH, 1980, p. 228). Ele demonstra que a arte de contar também está a serviço da arte de mostrar, ou seja, entre uma técnica e outra os limites podem não estar bem definidos. Na leitura, o leitor pode render-se à voz do narrador e de certa forma sentir-se fundido com ela, independentemente de ser dramática ou não, bem como ser envolvido pelos comentários do autor implícito. Booth (1980) ressalta que o próprio Henry James, diante de escritores como Fielding, exalta o poder de narrar por meio de comentários e cita esta passagem de Henry James :

Mas o autor – ele sim, bem dotado de mente – possui uma tal amplitude de reflexão em si e em redor de si, que o vemos através do ar brando da velha moralidade, do velho humor e excelente estilo de Fielding os quais, de certo modo, alargam, tornam tudo e todos importantes.(JAMES *apud* BOOTH, 1980, p.229)

Ao discutir sobre o fim da subjetividade e do predomínio da objetividade, Booth (1980) questiona as regras do “bem escrever” vigentes. Ele compreende a objetividade como o apagamento das idéias do autor real na obra ficcional, por isso, no entender do crítico norte-americano, pregar a objetividade simplesmente não basta, já que para se chegar a ela, são necessários outros procedimentos tais como: a neutralidade, o distanciamento e a *impossibilité*<sup>6</sup>.

A neutralidade é tida por Flaubert como algo essencial. Segundo ele, o autor deveria proceder tal como nas ciências físicas. Booth (1980) questiona essa determinação do escritor francês, pois acredita que a narrativa não seja isenta de todos os valores. Considera válida a neutralidade no que diz respeito ao autor que não pode “dar-se ao luxo de verter seus preconceitos em bruto para a obra” (BOOTH, 1980, p.88), porém não se pode subestimar a importância da individualidade. Nesse sentido, o crítico inicia a delimitação do conceito de autor implícito, diz Booth:

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de si próprio, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. (BOOTH, 1980, p. 89)

Para ele, a questão da neutralidade toca na diferenciação entre autor, autor implícito e narrador. O narrador, o orador da obra, – muitas vezes chamado de persona, de máscara – não passa de uma personagem criada pelo autor implícito. Vai além, ao entender que essa figura do autor implícito presente em uma determinada obra não corresponde aos valores, aos ideais do escritor real. Ao se

---

<sup>6</sup> Mantivemos o termo em francês dado que a edição de *A Retórica da Ficção* (1980) por nós utilizada não apresenta tradução para esta palavra.

distinguir narrador, autor real e implícito evita-se a relação direta das intrusões dos desejos do autor real na obra.

A imparcialidade é outro viés da objetividade, entendida como a neutralidade do autor frente às personagens. Neste sentido, Booth (1980) é muito positivo ao compreender que a imparcialidade seria impossível já que qualquer autor escolhe escrever sobre determinada história, ganhar a afeição dos leitores por alguma personagem e não por outro.

A *impossibilité*, denominada assim por Flaubert, é outro procedimento em que o autor não demonstra sentimento por nenhuma personagem ou acontecimentos presentes na história. Booth (1980) explica que a *impossibilité* não quer dizer “neutralidade dos juízos de valor e, mesmo assim, não se sentir contra ou a favor de qualquer um dos personagens” (BOOTH, 1980, p.99). O crítico esclarece que esse procedimento não está relacionado aos comentários do autor na obra, histórias contadas ou mostradas, dramáticas ou não, mas ao fato de não se posicionar a favor ou contra determinada personagem ou situação.

Sem dúvida, a maior contribuição de Booth (1980) para a teoria literária é a formulação do conceito de autor implícito, entendido como uma criação do autor real, que nunca se distancia de sua obra, isto é, a criação de um duplo de si mesmo. Embora, essa categoria seja uma espécie de *alter ego* do escritor, o crítico norte-americano deixa claro que ambos não devem ser confundidos. As crenças de um podem não ser as crenças do outro. Diz Booth (1980, p.92) “O autor implícito escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem”.

Para Booth (1980), é por meio do modo de narrar que o autor escolhe a maneira como afeta seus leitores. Explica que as classificações tradicionais sobre o ponto de vista- história contada em primeira ou terceira pessoa (onisciência) - são insuficientes para entender clássicos da literatura, como, por exemplo, a narrativa de *The Ambassadors*, de Henry James.

Para o crítico, é mais importante compreender se o narrador partilha ou não suas idéias com o autor. Ele divide o narrador em duas categorias: não-dramatizado e dramatizado. A categoria de narrador não-dramatizado passa por uma consciência, que pode ser uma voz que assume um “eu” ou um “ele”, por isso não consegue ser uma narrativa impessoal. Booth (1980) esclarece que o narrador

funciona como um refletor do autor implícito, como se ambos, narrador e autor implícito, estivessem colados. Diz o crítico americano: “Mesmo em drama, grande parte do que nos é dado é narrado por alguém e, muitas vezes, sentimos tanto interesse no efeito sobre a mente e coração do narrador” (BOOTH, 1980, p. 167)

A categoria de narrador dramatizado é a que mais chama a atenção do crítico, pois parece oferecer mais questões a serem discutidas sobre o efeito narrativo. O narrador e o autor implícito, geralmente, são distintos. O narrador é mais uma personagem e pode ser (ou não) digno de confiança para contar a história. Porém se tivermos um narrador apto a contar a história, ele funcionará como um refletor das idéias do autor implícito.

Nesta categoria de narrador dramatizado é importante analisar o grau de distanciamento entre: autor, narrador, personagens e leitor. O diálogo entre essas categorias narrativas pode determinar dentro da narrativa “graus e espécies” de distanciamentos. Diz Booth (1980, p.171) “Em qualquer experiência de leitura há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor”. Esses distanciamentos podem ser de ordem intelectual, física, moral e estética. Explica Booth:

Os elementos normalmente discutidos dentro do “distanciamento estético” têm obviamente o seu papel: distanciamento no tempo e no espaço, diferenças de classe social ou convenções de fala e modo de vestir – estes, e muitos outros, servem para controlar o sentido de que estamos a lidar com um objecto estético, do mesmo modo que as lousas de papel e outros efeitos de cena não realistas do drama moderno têm um efeito de “alienação”. Mas é preciso não confundirmos estes com os efeitos igualmente importantes de crenças e qualidades pessoais no autor, leitor, narrador e todo o grupo de personagens.(BOOTH, 1980, p.171)

Analisando o distanciamento estético, Booth (1980) distingue cinco tipos possíveis: 1. narrador pode estar mais ou menos distante do autor implícito na medida em que este sabe mais por estar “fora daquele”; 2. o narrador pode estar distante das personagens; 3. narrador pode estar distante dos leitores; 4. o autor implícito pode estar distante de seu leitor; 5. o autor implícito pode estar distante das outras personagens e em companhia dos seus leitores.

Narrativas contemporâneas parecem requerer muito mais perspicácia por parte do crítico, já que algumas obras apresentam um narrador pouco digno de confiança ou fidedigno. Os narradores são considerados pouco dignos de confiança por utilizarem demasiadamente a ironia ou por julgarem que possuem determinadas qualidades que, na verdade, o autor implícito não lhes deu. Por isso, o leitor passa a suspeitar desses narradores e de seus comentários.

Outro ponto muito comum nas narrativas contemporâneas é o deslocamento do ponto de vista do narrador ao longo da história. O narrador pode iniciar por um ponto muito próximo do leitor e se locomover para um ponto distante ou vice-versa. O ficcionista deve ter em mente que para escrever é preciso fazer escolhas: de que ponto de vista irá narrar? Seu narrador será digno ou não de confiança? Em quais momentos dirá a verdade e em quais não? O quanto privilegiará a realidade?

O crítico norte-americano aponta a importância de um bom estudo sobre as limitações e as funções exercidas por determinadas escolhas feitas pelos romancistas. Nas narrativas podem ocorrer algumas limitações que são momentâneas, como ele cita Fielding, ao impor certos obstáculos ao “eu” narrativo; outras podem ser permanentes, mas abrandadas em certos momentos, como ocorre em *Moby Dick*; ou ainda confinadas ao “eu” que não consegue saber tudo.

O ponto crucial do privilégio dado ao narrador é a questão da visão do interior das personagens, propiciando uma perspectiva bem mais ampla ao leitor. Assim, Booth (1980) estabelece a seguinte equação “quanto mais fundo for o mergulho, menor é o grau de confiança que aceitaremos sem perda de simpatia”, Porém, adverte: “A narrativa é uma arte e não uma ciência, mas isto não quer dizer que estejamos necessariamente condenados a falhar, quando tentamos formular princípios a seu respeito” (BOOTH, 1980, p.179).

Ainda sobre a visão interior, o crítico nos fornece uma reflexão profícua para nosso estudo, diz Booth (1980, p.179) “É preciso não esquecermos que qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade transforma temporariamente em narrador o personagem cuja mente é mostrada”. Ele nos mostra, através da análise de *Emma*, de Jane Austen, como a visão interior pode estar a favor do projeto autoral. Emma é uma heroína cheia de defeitos e comete muitos erros ao longo da história, mas, ao revelar seus pensamentos e sentimentos íntimos, o narrador – em terceira pessoa – faz o leitor viajar com essa heroína, sentindo o que ela sente, pensando o que ela pensa e mesmo com tantos defeitos

nos colocando ao lado dela. Neste sentido, concordamos com Booth (1980, p. 236) “narradores interessantes persuadem o leitor a aceitá-lo como oráculos vivos, são guias fidedignos”.

A seguir, pretendemos compreender como os deslocamentos, os comentários do narrador estão a serviço do projeto autoral de Lygia Bojunga, especialmente nas obras *A bolsa amarela* e *O sofá estampado*.

## 2.2. *A bolsa amarela*

“Tudo o que não invento é falso.”

Manoel de Barros

Publicado pela primeira vez em 1976, *A bolsa amarela* consiste na terceira produção literária de Lygia Bojunga. Já premiada por suas obras anteriores – *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975) – conquistou, com *A bolsa amarela*, o selo de ouro da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), dado ao livro considerado “O melhor para a criança” e o Certificado de Honra do *International Board on Books for Young People* (IBBY). Foi traduzida em vários idiomas e, atualmente, se encontra na 34<sup>o</sup> edição e 16<sup>a</sup> reimpressão<sup>7</sup>.

Em *A bolsa amarela* temos a história de Raquel – narradora e protagonista -, uma menina que está em conflito com sua família e consigo mesma por reprimir três vontades, a saber: crescer, ser garoto e ser escritora. Ela as esconde em uma bolsa amarela. É a partir da bolsa que a menina passa a narrar suas histórias – reais e imaginadas. Trata-se de uma obra de grande sensibilidade em que fica evidente um percurso de busca da própria identidade.

---

<sup>7</sup> Nesta pesquisa utilizaremos a 33<sup>a</sup> edição e a 6<sup>a</sup> reimpressão.

### 2.2.1 O narrador de *A bolsa amarela*

A narrativa se dá a partir da bolsa (objeto concreto) em que encontramos o que assola Raquel: seus medos e seus desejos que são reprimidos, mas temos também a esperança de transformação de tais sentimentos em novas histórias.

O encontro entre Raquel e a bolsa amarela se deu através de tia Brunilda, uma mulher consumista que tem muito dinheiro (por isso é paparicada por todos da casa de Raquel). De tempos em tempos, tia Brunilda enoja de roupas, de objetos, de sapatos e acaba se desfazendo desses pertences (e comprando outros), assim, manda-os para a família de Raquel. A cena da chegada do embrulho contendo a doação da tia é descrita pela narradora:

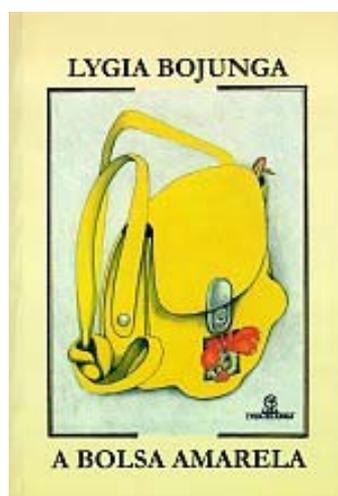
Meu irmão chegou em casa com um embrulhão. Gritou da porta:  
-Pacote da tia Brunilda!  
Todo mundo correu, minha irmã falou:  
-Olha como vem coisa.  
Rebentaram o barbante, rasgaram o papel, tudo se espalhou na mesa. Aí foi aquela confusão:  
-O vestido vermelho é meu.  
-Ih, que colar bacana! Vai combinar com o meu suéter.  
-Vê se veio alguma camisa do tio Júlio pra mim.  
-Que sapato alinhado, tá com jeito de ser meu número. (BOJUNGA, 2005, p.24)

Como Raquel é criança, nunca sobra nada para ela, mas naquele dia foi diferente: sobrou a bolsa amarela que não foi escolhida por ninguém.

Aí aconteceu uma coisa diferente: de repente sobrou uma coisa pra mim.  
-Toma Raquel, fica pra você.  
Era a bolsa (BOJUNGA, 2005, p.26)

A nosso ver, sob a ótica da construção da narrativa, a bolsa é o “lugar” de onde saem os fios narrativos com que a narradora-protagonista vai tecendo sua história. Ela é a possibilidade do ser escritor de Raquel, um outro “eu” com o qual ela

se relaciona numa espécie de alteridade. Observamos que o objeto possui grande importância, uma vez que é o título da obra e a figura da bolsa aparece logo na capa:



Capa de *A bolsa amarela*  
Ilustração: Marie Lousie Nery  
Fonte: Bojunga (2005)

A bolsa é descrita em detalhes: possui sete bolsos (chamados por Raquel de filhos da bolsa), com uma alça comprida; o material é uma fazenda grossa, que estica. A cor é amarela, que:

às vezes era forte, mas depois ficava fraco; não sei se porque ele já tinha desbotado um pouco, ou porque já nasceu assim mesmo, resolvendo que ser sempre igual é muito chato (BOJUNGA, 2005, p.27)

Nos bolsos, Raquel faz as seguintes distribuições: no bolso sanfona coloca os nomes que coleciona; no bolso de botão os retratos da infância – do quintal da casa em que morava antes de mudar-se para o apartamento -; no bolso bebê o Alfinete de fralda que achou jogado na rua; no bolso magro e comprido a Guarda-chuva; nos três bolsos de zíper (para ficar bem fechadas) as vontades de crescer, de ser menino e de ser escritora.

As cartas são o primeiro caminho pela escrita empreendido por Raquel para diminuir sua vontade de ser escritora. Ela escreve para amigos imaginários o primeiro, ela o chama de André. Nesse processo de criação, é descoberta por seu irmão que lê uma das cartas e a questiona. Nesse momento, Raquel demonstra através de uma conversa com seu irmão como e porque gostaria de ter nascido homem:

-Escuta aqui: por que é que você acha que eu vou acreditar nessa história?  
-Porque é verdade, ué.  
-Ele é teu namorado? é aluno lá da escola?  
-Que que há? tô dizendo que ele é inventado. Invento onde é que ele vai escrever, invento o que é que ele vai dizer, invento tudo.  
Meu irmão fez cara de gozação:  
-E por que é que você inventou um amigo em vez de uma amiga?  
-Porque eu acho muito melhor ser homem do que mulher. (BOJUNGA, 2005, p. 16)

A escrita de cartas para amigos imaginários pode ser entendida como uma espécie de “ensaio” para a criação posterior de um romance. Ainda, sobre as cartas a André, observamos que todas, ao final, terminam com um questionamento, uma pergunta como se fosse feita para si mesma, já que a protagonista não tem ninguém com quem conversar. Ela diz para André:

Não era pra eu ter inventado nada; saiu sem querer. Sai sempre sem querer, o que é que eu posso fazer? E dá sempre confusão, é tão ruim! Escuta aqui, André, você me faz um favor? Pára com essa mania de telegrama e me diz o que é que eu faço pra não dar mais confusão. POR FAVOR, sim? (BOJUNGA, 2005, p.14)

Raquel – diante de sua vontade de ser escritora - resolve criar outro amigo imaginário, dessa vez uma menina, para ver se diminui a confusão. Lorelai é o nome que Raquel escolhe para a amiga imaginária. Segundo Lemos (1994), o nome Lorelai significa “Sereia nórdica da mitologia grega, que simboliza o encantamento pernicioso dos sentidos, suplantando a razão e levando à perdição” (LEMOS, 1994,

p.34). O conselho da amiga, aos olhos dos familiares de Raquel, fora nocivo já que entendido como se a fuga fosse real :

Querida amiga:

Acho que o único jeito é você voltar pro quintal da tua casa. Lá o pessoal anda de mão dada, não tem briga, não tem cara amarrada, e ainda por cima tem gato, rio, galinheiro, aposto que até coelho tem.

L.

(...)

Raquel:

Você foge e pronto.

Um beijo da Lorelai.(BOJUNGA, 2005, p.20)

Contudo, mais uma vez, sua irmã encontra a carta e denuncia o desejo da protagonista de fugir, interpretado literalmente pela família. Desiste, definitivamente, da idéia de escrever cartas; resolve, então, escrever um romance. Já que romance é ficção, não teria tantos problemas:

Mas em compensação tive uma idéia: “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, 2005, p.21)

A narrativa de Raquel é permeada por objetos – o Alfinete de fralda, a Guarda-Chuva; e personagens – os galos Afonso e Terrível, os habitantes da Casa de Consertos - que estão intimamente relacionados com a personalidade de Raquel. (Cf. LEMOS, 1984; FERNANDES, 2006). No mundo ficcional ninguém pode aborrecê-la, consegue ser dona de si mesma, já que na realidade isso não é possível, numa sociedade em que a criança é vista como um ser dependente do adulto, uma dependência que se desdobra, equivocadamente, em atitudes adultas contrárias ao ser infantil inventivo e criativo. É esse processo de criação que ajuda Raquel na busca de sua identidade. Bruno Bettelheim (1980), em *A Psicanálise dos contos de fadas*, explica que:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis, obter um sentimento de

individualidade e de autovalorização, e um sentimento de obrigação moral – a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados – ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes (BETTELHEIN, 1980, p.16)

Sobre as personagens criadas a partir da bolsa amarela, é possível entendê-las como faces da protagonista: a Guarda-chuva que quis nascer mulher, o desejo ambíguo de crescer e de ser pequena, relacionado ao próprio movimento real do objeto guarda-chuva; o Alfinete de fralda que é a representação da infância, a única personagem que permanece com Raquel ao final da obra; o galo Afonso que luta por suas idéias revolucionárias e por isso foge do galinheiro; o galo Terrível que, ao ter o pensamento costurado, só pensava em brigar numa alusão clara à própria Raquel, cuja família desejava costurar seu pensamento para se comportar sempre como uma menina obediente.

A Casa de Consertos, um dos últimos capítulos da obra, ganha destaque em muitas pesquisas. Essa casa pode ser entendida como a “família ideal”, uma vez que é através da Casa de Consertos que ela percebe a união entre os familiares e reconhece a importância de ser mulher. Vieira (1984) coloca a Casa de Consertos como questionadora da ordem estabelecida: “a não fixação dos papéis sociais, a valorização da liberdade individual, do diálogo, do saber o prazer do trabalho, tudo isso podem ser apreendidos por Raquel enquanto jogo instaurado pela fantasia” (VIEIRA, 1984, p. 9).

Como demonstrado em vários trabalhos, alguns dos quais já citados anteriormente, as obras ficcionais de Lygia Bojunga apresentam estruturas complexas. Utilizando a técnica típica dos romances contemporâneos – a história dentro da história -, Bojunga por meio da estrutura narrativa, linguagem coloquial e variedade de temas, constrói uma teia ao redor do leitor que se vê envolvido pelo narrador.

Em *A bolsa amarela*, temos uma narradora dramatizada. Tudo conta e narra ao leitor. Aparentemente, poderíamos julgá-la como uma narradora “dona” da verdade, porém, numa leitura mais atenta percebe-se que se trata de uma oradora

que está em busca de “respostas” existenciais e nessa “caminhada” ela dá, cria, permite que outras vozes a auxiliem.

Em vários momentos da narrativa, Raquel desloca-se dessa postura de porta voz para a de ouvinte, demonstrando inclusive que sabe menos do que a personagem criada. Como exemplo, podemos citar o momento em que o galo Afonso (ainda denominado Rei) conta sua história e o porquê de sua fuga do galinheiro. Observamos que Raquel coloca-se em uma posição distanciada para dar voz a essa personagem:

-Quer dizer que elas não te ajudaram?

-Se ajudaram?Ah! Quando eu expliquei que desde pequenininho eu sonhava com um galinheiro legal, todo mundo dando opinião, resolvendo as coisas, achando furada essa história de um galo mandar e desmandar a vida toda, sabe o que é que elas fizeram? Chamaram o dono do galinheiro e deram queixa de mim.

-No duro?

-Fiquei danado. Subi no poleiro e berrei: “Não quero mandar sozinho! Quero um galinheiro com mais galos! Quero as galinhas mandando junto com os galos!”

- Que legal!

- Legal coisa nenhuma; me levaram preso.

- Mas por quê?

- Pra eu aprender a não ser galo diferente. (...) (BOJUNGA, 2005, p.36 grifo nosso)

No trecho, observamos também que Raquel não tem completo domínio de sua história, mesmo sendo ela narradora em primeira pessoa. Nesse momento da narrativa, o galo Rei conta sua história de galo e, por isso parece saber mais que a menina, que se surpreende, que se questiona tal como seu leitor. Arriscaríamos a dizer que Raquel se coloca muito próxima do leitor implícito. No próximo fragmento, essa idéia se confirma ao não se colocar como a única detentora da voz narrativa, Raquel compartilha:

-Tô dizendo, não adianta perguntar: a língua dela é muito complicada, só galo entende.

-Quer fazer o favor de ficar quieto? – Dei um apertão na Guarda-Chuva e falei: -Responde! – Mas ela não respondeu coisa nenhuma. Apertei com mais força. -Responde, sim?! – Nada. Apertei ainda mais. Aí a Guarda-Chuva disse:



(...)

Quando eu vi, já estava escrevendo uma história contando tudo o que eu acho que aconteceu no duro. Porque eu tenho certeza que a Guarda-Chuva não viu direito. Vou copiar aqui o que eu escrevi: (BOJUNGA, 2005, p. 91-92)

Outro ponto importante que observamos é o diálogo entre criador e criatura. Nesta discussão, a criatura questiona e sugere mudanças ao seu criador. É o que ocorre entre Raquel (criadora do romance) e o galo (personagem de seu romance). O galo que se chamava Rei pede à menina a mudança de seu nome, inclusive sugere que ele mesmo escolha no bolso sanfona um novo nome para si:

- É que...sabe? Tem uma coisa que desde o princípio eu tô querendo dizer e ainda não disse. – E ficou me olhando.  
- É isso mesmo: Rei. Não repara não, foi você que escolheu meu nome, mas eu não gosto dele.  
- Ah não?  
-Não. Eu sou um cara igual, gosto de sossego, sou um sujeito muito simples: esse nome não combina comigo. E tem outra coisa também: fica tão esquisito quando você diz: “Ei, Rei!”. Parece que você tá dizendo que errou. Você se importa se eu pego aí no bolso sanfona um outro nome pra mim?  
Fico sempre chateada quando eu dou uma coisa e a pessoa não gosta. Mas fingi que não tava ligando:  
-Claro, pode pegar.  
Mais que depressa ele sumiu dentro da bolsa. Ficou lá dentro um tempão. Depois apareceu todo satisfeito:  
- Peguei o Afonso.  
-Afonso?!  
-É  
Achei que ele e Afonso não combinavam de jeito nenhum.  
-Mas você não tem cara de Afonso.  
- Posso não ter cara, mas tenho certeza que o meu coração é um coração de Afonso (...) (BOJUNGA, 2005, p.40-41)

Sobre a relação entre criador e criatura, Bojunga, em 1991, lança *Fazendo Ana Paz* cujo tema é o próprio fazer literário. Nele, a autora deflagra todas as inquietações do processo de criação de uma personagem e como esta se revela a seu criador:

E aí, um dia, aconteceu de novo: ela chegou e sem a mais leve hesitação foi me dizendo:  
“Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito.(...)”

Ana Paz! Ana Paz!

Não adiantou mais chamar. Nem esperar. Não adiantou nem responder que homem era o Pai, que mulher era a Mãe, não adiantou querer saber o que que a Ana Paz ia fazer depois da tragédia: ela tinha se afogado, sumido; e a semana acabou, e outra passou, e não adiantou eu ficar grudada no papel: a Ana Paz não apareceu mais. (BOJUNGA, 2004, p.14-15)

Ainda nessa obra, Bojunga revela como aconteceu o diálogo entre ela e Raquel, no ato da criação. Diz a escritora:

Eu sempre gostei de ler livros de viagens; um dia me deu vontade de escrever um. Fiquei lembrando dos caminhos que eu tinha andado por este mundo. (...)

Larguei o lápis, li e reli o bilhete, que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar?

Não deu nem pra espantar direito: a tal Raquel me pegou e não me largou mais; me disse que precisava encontrar um lugar pra esconder três vontades que ela tinha; e não fez mistério nenhum das vontades, me contou cada uma tintim por tintim.

Eu nunca tinha vivido a experiência de uma personagem me pegar tão desprevenida; eu não tinha nem pensando que a gente podia parir personagem assim. A Raquel entrou no meu estúdio feito um furação, explodiu no caderno onde eu ia escrever o meu livro de viagens, dizendo que tinha dez anos, que tinha uma família assim e assado, que tinha um amigo inventado chamado André e ela se correspondia com ele, e que tinha essa tais vontades fortíssimas que ela precisava esconder depressa, depressa, DEPRESSA! (BOJUNGA, 2004, p. 11. grifo nosso.)

Voltando à leitura de *A bolsa amarela*, percebemos que o narrador, por vezes, se distancia da cena, permitindo que outras vozes (de personagens) assumam a posição de narrador. Porém, esse distanciamento não quer dizer neutralidade, ao contrário, é por meio desse deslocamento que nos deparamos com outras perspectivas narrativas e outras histórias. E isso nos leva a perceber que existe uma instância maior que a voz do narrador, que é a presença do autor implícito. Essas oscilações pelas quais Raquel passa, ou seja, o fato de não saber sobre as histórias

de algumas personagens (mesmo sendo a narradora de sua história), discordando da história tal como foi contada nos leva para o âmbito autoral. Observemos o seguinte trecho:

O Afonso veio pra perto de mim e cochichou:

- O jeito é prender o Terrível até a hora da briga passar.

-Mas onde?

-Acho que a bolsa amarela é um bom lugar.

Quase desmaiei:

-Ah, pera lá, Afonso! A bolsa já tá lotada.

-Cada um se encolhe um pouco, vai dar.

-Mas Afonso...

-É só por uns dias.

-E o peso? Já pensou?

-Ele não é tão pesado assim.

-Mas, escuta, eu mal tava agüentando carregar a bolsa amarela; com o Terrível aí dentro como é que vai ser?

-Eu encolho a barriga pra ficar mais leve.

-Ah.

-É por pouco tempo, dá um jeitinho.

-Tá difícil.

-Pensa na briga, pensa no Crista de Ferro.

Pensei. Topei. Botei a bolsa no chão e abri. (BOJUNGA, 2005, p.63. grifo nosso.)

Os comentários da narradora estão a serviço do projeto autoral. São pequenos, claros e aparecem sempre marcados – entre parênteses ou por dois pontos. No caso do trecho transcrito acima, os comentários de Raquel, frágeis em relação aos argumentos de Afonso, mostram o quanto ela pode ceder espaço de criação a outrem, mesmo sem saber de antemão que conseqüências advirão dessa

atitude. Na maioria das vezes, os comentários aparecem para explicar algum dado, sentimento, proporcionando uma viagem mais confortável ao leitor. Observemos alguns trechos em que aparecem os comentários:

E o pessoal falou que sim, que era isso mesmo. (É por causa dessas transas que eu queria tanto crescer: gente grande tá sempre achando que criança tá por fora)( BOJUNGA, 2005, p.26)

HISTÓRIA DO ALFINETE DE FRALDA (que mora no bolso bebê da bolsa amarela) (BOJUNGA, 2005, p.43)

Escrevi que eu queria um guarda-chuva (já cansei de pedir um lá em casa) (BOJUNGA, 2005, p.46)

Em *A bolsa amarela*, temos uma narrativa central na qual são encaixadas outras narrativas, assim, como já mencionamos, trata-se da história dentro da história. Diz Sandroni (1987) a respeito dessa técnica:

É, pois, com a história-dentro-da-história, técnica tão característica da ficção contemporânea, que Lygia Bojunga Nunes trabalha sua narrativa em dois planos: o horizontal, em que desenvolvem os fatos seqüenciais vividos pelos diversos personagens, e o vertical, no qual a narrativa volta-se para os problemas interiores de cada um, característico da infância. (SANDRONI, 1987, p.74)

Neste sentido podemos dizer que temos no plano horizontal: Raquel (criança que não quer se sujeitar às vontades dos adultos) e sua família (que pouco a escuta); no plano vertical, as vontades da menina, suas criações, que dão origem às personagens que a auxiliam em seu processo de desenvolvimento. Ainda sobre a fragmentação da narrativa, Teresa Colomer (2003), em *A Formação do Leitor Literário: narrativa infantil e juvenil atual*, realiza um estudo em que observa:

A fórmula é especialmente evidente nas obras que têm sido configuradas como um jogo imaginativo, que deriva facilmente para a forma de inventários fantásticos. Estes se referem à descrição desse tipo de elementos presentes na narração, mas vão além de uma simples inclusão momentânea para passar a constituir, em grande parte, a trama da estrutura narrativa. (COLOMER, 2003, p.312)

A fragmentação da narrativa está relacionada com duas outras técnicas utilizadas pelo narrador: contar e mostrar. Observamos que, as ocorrências do contar se dão, algumas vezes, nas histórias de encaixe, isto é, para narrar as histórias das personagens – isso acontece, principalmente, com a história de Terrível, da Guarda-Chuva, do galo Afonso. Já as ocorrências do mostrar se dão, geralmente, na história central. Contudo, tal como Booth (1980) concebe, a ficção não é estática ou milimetricamente mensurável, por isso na obra de Bojunga os planos entre mostrar e contar separam-se, mas também se confundem. É através dessas técnicas que o autor implícito confere a Raquel o poder de manter um leitor atento à história. Não há o predomínio de uma das técnicas sobre a outra, mas o equilíbrio. Observemos como o contar e como o mostrar aparecem na narrativa de *A bolsa amarela*:

Contar:

Assim que ele nasceu, resolveram que ele ia ser um galo de briga tão brigão, tão ganhador de todo mundo, tão terrível, que o melhor era ele se chamar Terrível de uma vez e pronto. (BOJUNGA, 2005, p.92)

Nessa cena, o galo Afonso conta para Raquel como nasceu o Terrível, um galo de briga. Observamos que Raquel não sabe da história do galo brigão. O objetivo principal é saber como surgiu a personagem e, de certa forma, explicar por que ele só pensa em brigar.

Ainda com o nome de Rei, Afonso conta para Raquel como era sua vida no galinheiro. Notemos que Raquel mesmo sendo a narradora não conhece toda a história. Nesse momento, Afonso passa a ser a porta voz da narrativa e utiliza o contar, já que narra a cena por meio de sumário.

(...)

- Que legal, Rei. E você lutou?

- Não, foi só eu resolver lutar que eles me levaram de volta pro galinheiro. Então eu chamei as minhas quinze galinhas e pedi, por favor, pra elas me ajudarem. Expliquei que vivia muito cansado de ter que mandar e desmandar nelas todas noite e dia. Mas elas falaram: “Você é o nosso dono. Você é que resolve tudo pra gente”. Sabe, Raquel, elas não botavam um ovo, não davam uma ciscadinha, não faziam coisa nenhuma, sem vir me perguntar. “Eu posso? Você deixa?” E eu respondia: “Ora, minha filha, o ovo é seu, a vida é sua, resolve como você achar melhor”, elas desatavam a chorar, não queriam mais comer, emagreciam, até morriam. (BOJUNGA, 2005, p. 35)

## Mostrar

(...)

-A gente tem que ajudar o Terrível. Ele não pode brigar com o Crista de Ferro. Você viu bem a pinta daquele galo?

-De amargar.

-O Terrível vai perder, vai morrer.

-Fala com ele, Afonso. Diz pra ele fugir. (BOJUNGA, 2005, p.62)

(...)

O Afonso andava muito pensativo. Saía todos os dias, ficava fora um tempão.

-Onde é que você andou, hem, Afonso?

-Procurando uma idéia por aí.

-Achou?

-Não.

Falava pouco, nem com a Guarda-Chuva ele conversava.

Quando acabei de escrever a história do Terrível, eu dei pra ele ler.

Aí ele ficou ainda mais pensativo. Perguntou:

-Você acha que foi isso mesmo que aconteceu?

-Acho.

-Então de vez em quando é bom a gente ir na Praia das Pedras ver se o barco aparece de novo. (BOJUNGA, 2005, p.104)

Na cena acima, a narradora-protagonista opta pelo procedimento do mostrar, o que coloca o leitor na cena narrativa. Faz com que ele acompanhe os pensamentos e as ações das personagens.

Mostrar e Contar:

- O Terrível é filho dela.
- Ele se chama mesmo Terrível?
- Chama.
- Que nome.
- É que ele é galo de briga.
- Ah é?
- Na primeira vez que eu fugi, eu fui correndo ver o Terrível lutar. Ele era terrível mesmo, ganhava tudo quanto é briga.
- Mas no tempo que eu inventei o galinheiro ele ainda estava lá?
- Não. Você não lembra que a galinha gorda vivia morrendo de saudade de um filho que tinha ido embora?
- É mesmo!
- Era o Terrível. Desde pequenininho que resolveram que ele 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, que costuraram o resto do pensamento dele (...). (BOJUNGA, 2005, p. 55-56)

No trecho acima, podemos perceber que a cena é, primeiramente, mostrada ao leitor e que se dá por meio do diálogo entre Afonso e Raquel. Porém, Afonso passa a contar a história de Terrível para Raquel, observamos que não há um limite rígido entre o contar e o mostrar.

Sobre os distanciamentos estéticos, enumerados por Booth (1980), notamos que a narradora-protagonista se distancia do autor implícito, já como mencionamos anteriormente, mesmo sendo a narradora, não detém o controle da narrativa, uma vez que não sabe as histórias de alguns personagens (como a do galo Terrível contada por Afonso), não sabe linguagem de guarda-chuva, não sabe o que aconteceu em determinados episódios (como o desaparecimento de Terrível). O que confirma, portanto, que por trás dessa voz narradora existe uma instância maior: a do autor implícito. E é do autor implícito a escolha do projeto autoral, ou seja, a escolha por contar uma história por uma ótica infantil, por uma personagem feminina, que revela conflitos interiores.

Tal como teorizou Booth (1980) ao explicar que narradores dramatizados podem funcionar como refletores das idéias do autor implícito, ele aparece fundido à narradora-personagem:

E o tempo é o tipo de sujeito que adora mudar tudo (BOJUNGA, 2005, p.49)

Eu ia respondendo e pensando: será que eles acham que falando comigo do mesmo jeito que eles falam um com outro eu não vou entender? Por que será que eles botam *inho* em tudo e falam com essa voz meio bobalhona, *voz de criança* que nem eles falam? (BOJUNGA, 2005, p. 70)

Se eu fosse ele, eu ficava pra morrer de ver a tia Brunilda gastar dinheiro numas coisas que ela enjoa logo. (BOJUNGA, 2005, p.25)

Eles não entendem essas coisas, acham que é infantil, não levam a sério. (BOJUNGA, 2005, p. 23)

Em um diálogo com Afonso, que explica o movimento abre-fecha da Guarda-Chuva, Raquel aprende que, ao crescer, poderia conservar elementos da infância e que isso é muito natural. As vontades infantis simplesmente não desaparecem. Observamos como o autor implícito está por trás da fala da personagem:

-Porque ela adorava brincar e gente grande tem mania de achar que porque é grande não pode mais brincar. Às vezes ela ficava louca pra experimentar crescer: só pra ver se era mesmo verdade: se quando a gente crescia a vontade de brincar sumia. Mas ela tinha medo de arriscar. Até que um dia tomou coragem e experimentou. E sabe que ela curtiu demais?

-Claro que tinha que curtir! Quando a gente é grande pode tudo, resolve tudo.

-Nada disso. Ela curtiu porque viu que uma coisa não tinha nada que ver com a outra: ela podia muito bem ser grande e ela podia muito bem continuar brincando.(...). (BOJUNGA, 2005, p.50. grifo nosso.)

A escrita do romance parece ser o cerne do projeto autoral, uma vez que se trata de um simulacro do próprio fazer literário, em que o autor implícito, principalmente por meio de Raquel, decide dentro do seu romance as ações de suas personagens.

No romance sobre “História de Galo de Briga e de um Carretel de Linha Forte”, Raquel narra em terceira pessoa, um narrador que não participa da história:

O Afonso tinha fugido do galinheiro porque queriam que ele fosse tomador-de-conta-de-galinha e ele tinha horror daquela vida. Andava escondido na bolsa de uma amiga dele chamada Raquel.

Quando o Afonso e a Raquel souberam da história toda, eles viram logo que o Crista de Ferro ia acabar com o Terrível. Então prenderam ele na bolsa. Mas na noite da briga o Terrível conseguiu sair da bolsa e correu pra praia. (BOJUNGA, 2005, p. 99)

Podemos dizer que no romance sobre o galo Terrível e o Carretel de Linha há uma dupla ação: Raquel, personagem-narradora de *A bolsa amarela*, torna-se autora e cria uma personagem de si mesma, a Raquel amiga do primo de Terrível.

Conserva-se no romance (forjado dentro do romance) a mesma estrutura fragmentária que em *A bolsa amarela*. Os movimentos do autor implícito primeiro contam a história do nascimento e os acontecimentos na vida de Terrível. Há um corte na narrativa para introduzir a personagem Carretel de Linha. Mais um corte e temos o encontro entre o galo Terrível e a Linha, que se dá pela costura do pensamento do galo que passou a pensar só em brigar. Finalmente, o momento da briga e a partida das personagens Linha e Terrível para um lugar paradisíaco. Cuidadosamente, o autor implícito opta por colocar uma imagem do momento em que Terrível é, literalmente, pescado pela vara do pescador, que não se importa com o fato de pescar um galo, já o que ele quer mesmo é apenas companhia.

Neste sentido, podemos dizer que a metaficção presente na narrativa nos remete a questão da ficção X realidade. O projeto autoral de Bojunga parece caminhar neste sentido, fazendo com que o leitor experimente o processo da composição da ficção como resultado do trânsito livre (porém organizado) pelos domínios do real e do imaginário. Vimos no primeiro capítulo desta pesquisa que um tema muito discutido pelos estudiosos de *A bolsa amarela* é o imaginário. Através desses estudos observamos que o imaginário era tomado tal como na psicologia:

O irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito. (HELD, J, 1980, p.25)

Na citação acima existe a clara oposição entre real X imaginário, tocando na questão: o ficcional é realidade? Ou: o ficcional é imaginação? Pensando nisso, Wolfgang Iser (2002) em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, discute o conceito de ficção. O autor alemão propõe que troquemos a dupla oposição por uma tríade: ficção, real e imaginário.

Na ficção, a realidade não é tal como se apresenta. Na ficção são conservados alguns elementos da realidade, mas não se consegue contemplar todas as finalidades presentes na realidade tal como é. Assim, para Iser (2002), o ato de fingir é sempre uma transgressão: “Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente” (ISER, 2002, p.958). No projeto autoral ocorre uma seleção da realidade que está contida na ficção, por isso Iser (2002) usa a expressão “irrealidade da realidade”, ou seja, a realidade ficcional passou por um crivo do autor e suas intenções, portanto, já não pertence à realidade primeira. A transgressão também acontece com relação ao imaginário que “é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objetivo de referência” (ISER, 2002, p.958). Assim temos uma realização do imaginário, ou seja, na ficção o imaginário é um efeito produzido e determinado. Segundo o autor alemão, ambas as transgressões - da realidade e do imaginário - são de ordens distintas. Elas precisam garantir a representação da reformulação do mundo formulado, permitir a compreensão do mundo reformulado e que esse acontecimento seja experimentado. (Cf. ISER, 2002)

No trecho a seguir, observamos como funcionam os atos de fingir em Bojunga:

Pronto! mal acabei de pensar aquilo e a vontade de ter nascido garoto deu uma engordada tão grande que acordou o Terrível, empurrou o Afonso, sei lá o que é que aconteceu direito, só sei que a bolsa desatou a dar pinote no chão.  
-Tem coisa viva ai dentro! – o Alberto gritou.

E todo mundo arregalou cada olho assim. Mamãe levantou da mesa e falou com voz firme:

-Bom, Raquel, agora vamos ver mesmo o que é que tem aí dentro.

(...)

E quanto mais eu ficava grudada no chão sem poder fazer nada, mais as minhas vontades iam engordando, e a bolsa crescendo, crescendo, já nem pulava mais, só crescia, crescia, crescia. O pessoal estava de boca aberta:

-Parece um balão! (...)

O Afonso pulou pra fora. Mascarado. Agarrando o Terrível com força. O Terrível tava um bocado esquisito: bico, asa, pata, tava tudo amarrado com a correntinha da Guarda-Chuva. O Afonso berrou:

-Senhoras, senhores, querido público! Sou um galo mágico. Aprendi uma porção de mágicas com um antigo dono mágico.(...)

- Onde é que você encontrou esse galo, Raquel?

Fiz cara de quem tá achando aquilo tudo a coisa mais normal do mundo:

- Por aí. Mágica bacana, não é? (BOJUNGA, 2005, p.77-80)

O autor implícito seleciona da realidade a relação familiar, talvez não seja tal como ela se apresenta, mas evidencia uma família que não ouve os anseios da menina. O imaginário pode ser experimentado pelos feitos mágicos de Afonso, que surpreende e espanta a todos: personagens e leitor.

Acordei de repente com um barulho esquisito. Olhei pra janela e vi o dia nascendo. Outra vez o barulho. Quase morro de susto: era um canto de galo; e ali bem perto de mim.

Olhei minhas irmãs. Elas continuavam dormindo igualzinho, nem tinham ouvido canto nenhum. Espiei debaixo da cama, atrás da cadeira, dentro do armário – nada. Mas aí o galo cantou muito aflito: um canto assim de gente que tá presa e quer sair. “Tá dentro da bolsa amarela!”. Abri a bolsa correndo. O galo saiu de lá de dentro. (BOJUNGA, 2005, p.32)

Na cena narrativa em questão, podemos observar que estamos no campo do ficcional. O autor implícito parece amalgamar a tríade: ficção, real e imaginário.

O autor implícito de *A bolsa amarela* é, na realidade, um guia que nos quer ao seu lado. Umberto Eco (2006), em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, discute,

principalmente, sobre a participação do leitor-modelo<sup>8</sup> na ficção, para quem existe uma voz e “Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo.” (ECO, 2006, p.21). Podemos entender o conceito de leitor-modelo de Eco como o resultado da atuação do autor implícito de Booth (1980) na composição da trama narrativa. O crítico italiano discorre sobre os passeios inferenciais cujo objetivo é convidar o leitor. Diz Eco:

Em toda obra de ficção, o texto emite sinais de suspense, quase como se o escritor se tornasse mais lento ou até parasse, e como se o escritor estivesse sugerindo: “Agora tente você continuar...”. Quando falei em “passeios inferenciais”, quis dizer, nos termos de nossa metáfora silvestre, caminhadas imaginárias fora do bosque: a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias. (ECO, 2006, p.56)

A narradora-protagonista da obra em questão reflete as idéias do autor implícito na medida em que convida o leitor a pensar sobre os conflitos:

Outra hora acho que é a vontade de ter nascido garoto em vez de menina. Mas hoje tô achando que é a vontade de escrever. Já fiz tudo pra me livrar delas. Adiantou? Humm! (BOJUNGA, 2005, p.10. grifo nosso)

(...)

A bolsa amarela não tinha fecho. Já pensou? Resolvi que naquele dia mesmo eu ia arranjar um fecho pra ela. (BOJUNGA, 2005, p.29. grifo nosso)

---

<sup>8</sup> Umberto Eco esclarece o termo “leitor-modelo” como sendo próximo ao conceito de Iser (1996) de leitor implícito, para quem “o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p.73)

Através de uma digressão, Raquel pensa sobre o tema consumismo e convida o leitor a pensar também:

Fiquei pensando no tio Júlio. Meu pai diz que ele dá um duro danado pra ganhar o dinheiro que ele ganha. Se eu fosse ele, eu ficava pra morrer de ver a tia Brunilda gastar dinheiro numas coisas que ela enjoa logo. Mas ele não fica. (BOJUNGA, 2005, p.25)

No trecho a seguir, a narradora-protagonista surpreende o leitor, ao dar um final diferente para o galo Terrível, pois na leitura pode-se inferir que o galo pudesse ter morrido ao brigar com Crista de Galo, até porque a personagem Guarda-Chuva anuncia que presenciou a briga e que Terrível fora derrotado, mas Raquel insiste em dar outro final para ele.

Quem viu na praia as duas penas que o Terrível perdeu pensou até que ele tinha morrido. Bobagem. Ele agora tá curtindo a vida no tal lugar bem longe. (BOJUNGA, 2005, p.102)

Interessante notar que, no capítulo VII, sob o título TERRÍVEL VAI EMBORA, há uma ilustração de página inteira e nela podemos ver as duas penas do galo sobre a areia. Somente por meio desse recurso, o leitor teria visto as penas do galo Terrível e se caso não tivesse percebido poderia voltar à página a fim de constatar a informação da narradora:



Ilustração: Marie Lousie Nery

Fonte: Bojunga (2005, p.84)

Outras ilustrações aparecem na obra. Todas contribuem para a construção do sentido da narrativa. Vale ressaltar que são imagens menores que a imagem apresentada acima. Acreditamos que esta imagem possa chamar mais a atenção do leitor, por se ser parte da história do Terrível.

Em vista do exposto, podemos assinalar que em *A bolsa amarela*, temos uma narradora-protagonista que narra sua história, mas cede “lugar” a outras vozes. Observamos que, muitas vezes, essa narradora dramatizada não possui domínio por completo dos acontecimentos narrados, evidenciando que por trás dessa narradora existe um autor implícito que não se distancia da narrativa. Ao contrário, se imiscui ao longo da história e Raquel é um refletor dessa instância maior.

Até o presente momento, o projeto autoral da escritora ficcionista parece apontar para o fato de que Lygia Bojunga cria um *alter ego* de si mesma a fim de promover que o leitor mirim sintá-se na cena narrativa, como se dela participasse através da narradora-personagem. E como se, ao final do romance, o leitor depois de experimentar todos os conflitos, refletir sobre seus medos, sentisse o que Raquel sente:

A bolsa amarela está vazia à beça. Tão leve. E eu também, gozado, eu também estava me sentindo um bocado leve. (BOJUNGA, 2005, p.135)

## 2.3 O sofá estampado

“Eu só sei é que, às vezes, eu sinto que consegui passar pra minha escrita um sopro qualquer de vida.”

Lygia Bojunga

Publicado em 1980, *O sofá estampado* é uma das obras mais premiadas de Lygia Bojunga. Foi agraciado com o prêmio “Melhor para o Jovem”, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), Grande Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA - (Críticos Autorais), Prêmio Bienal Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil, em 1982. Foi traduzido para vários idiomas e está na 31ª edição e 4ª reimpressão<sup>9</sup>.

Em *O sofá estampado*, temos a história de Vítor, um tatu muito tímido que sai da floresta em busca de um sonho: conhecer o mar. Porém, nesse percurso acaba se apaixonando por Dalva, uma gata angorá, que só se interessava por televisão – assistir TV era praticamente sua única atividade. Dalva foi vencedora de um concurso que premiava aquele que ficasse mais tempo diante da televisão.

### 2.3.1.O narrador d’*O sofá estampado*

Ao abrirmos o livro, a primeira descrição dada pelo narrador é do sofá que:

É pequeno, tem só dois lugares. E fica perto da janela. Pro sol não desbotar o estampado. (...) O sofá estampado é uma graça. Gorducho. Braço redondo. Fazenda bem esticada. Mais pra baixo que pra alto. Mas o melhor de tudo – longe, nem se discute – é o estampado que ele tem: amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor; ora é violeta, ora é margarida, e lá uma vez que outra também tem um monsenhor. (BOJUNGA, 2006, p. 09)

O gênero parece ser um “velho” conhecido do público jovem: a fábula, pois temos animais que se comportam como seres humanos. Porém, para Nelly Novaes

---

<sup>9</sup> Nesta pesquisa utilizaremos a 31ª edição e a 3ª reimpressão

Coelho (2006), em *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, há uma diferença entre a fábula clássica e a fábula contemporânea. Para ela:

Na fábula clássica, os animais aparecem no mundo natural tal como lhes é próprio; ou, no mundo dos homens, executando ações que lhes são naturais ou as que lhes são exigidas pelos humanos (...). Personalizam os seres humanos e aparecem como uma espécie de espelho para as críticas que, desde as origens dos tempos, os homens vêm fazendo ao próprio homem (...)(COELHO, 2006, p.497)

A fábula contemporânea vem revestida de um novo universo. Neste universo, segundo Coelho (2006, p.497), “o animal tem outra presença e também outras relações com os seres humanos”. Para Nelly Novaes Coelho, em *O sofá estampado* há um diferencial: além da presença de animais falantes, fundem-se realidade e irreabilidade e, assim, a autora denomina essa narrativa como “Saborosa novela satírica (que se confunde com fábula ou ainda com romance de aprendizagem)”. (COELHO, 2006, p.503)

Em *O sofá estampado* a estrutura é fragmentada, existe uma história central, que, ao contrário do que ocorre em *A bolsa amarela*, não perpassa as demais histórias. A história central é interrompida com a volta de Vítor ao passado – o narrador utiliza a técnica de *flash-back* – e depois é retomada com a volta de Vítor ao sofá; prossegue com o desejo do tatu de aparecer na televisão para chamar a atenção da gata angorá. A partir da história de Vítor, percebemos que outras histórias são encaixadas: a história da Vó e sua mala, de Dona Popô – antes chamada de Pôzinha –, do Inventor que traz de volta a mala perdida da Vó.

Marco Antonio Domingues Sant’anna (2008), em *A inter-relação da construção do discurso e a construção da identidade de Vítor*, divide a obra em três momentos. No primeiro, evidencia o relacionamento de Vítor com Dalva; no segundo, Vítor volta ao passado e no terceiro há o retorno de Vítor à floresta. Para esse crítico, Vítor está em busca de se constituir como sujeito de seu próprio discurso.

Podemos relacionar a divisão da história ao percurso trilhado pelo leitor. Observamos que Vítor cava quando está nervoso e se sente inseguro ou triste. Ao cavar, a personagem leva consigo o leitor. O movimento da leitura acompanha o das escavações. Neste sentido, distinguimos cinco momentos nessas escavações, que

são idas e de vindas dessa personagem e também percurso feito pelo leitor. No primeiro momento (que compreende os quatro primeiros capítulos), o leitor entra em contato com a história de Vítor, há as apresentações das personagens centrais (considerando a história do tatu como a principal). No segundo momento (capítulos de cinco a oito), temos a volta ao passado de Vítor; podemos conhecê-lo mais intimamente. No terceiro momento (capítulos de nove a onze), ainda no passado, nasce a amizade com a Vó. No quarto momento (capítulos de doze a dezesseis), Vítor se depara com seus conflitos. Por fim, no quinto momento (capítulos de dezessete a vinte e cinco), temos a finalização dos conflitos.

Essa divisão aponta para o movimento em espiral, que nos leva direto ao interior da personagem tatu. Ao cavar o sofá estampado, Vítor mergulha e nos leva a conhecer sua família, sua vida escolar, sua Vó, Dona Rosa, seus engasgos e seu desejo: ver o mar.

O Vítor voltou pro passado numa terça-feira de manhã. Ele estava na segunda série, e as férias tinham recém-acabado. Ainda era verão na floresta onde ele morava; toda tarde chovia; a terra sempre molhada cheirava bom toda vida e fazia o mato crescer cada hora. ( BOJUNGA, 2006, p.32)

Podemos dizer que o narrador dessa obra é não-dramatizado por não participar efetivamente da narrativa. Contudo, em vários momentos o narrador transgride esta denominação, já que parece fundir-se à personagem:

De repente, sentiu que do outro lado a coisa não era assim tão marrom. Parou de cavar. Que tanto branco era aquele, caído lá de cima, escorregado pelo canto? Olhou bem. Olhou de novo. (BOJUNGA, 2006, p.28)

(...)O olho ficava olhando, querendo achar um pedaço descolado, uma janela, uma frestinha: se Dalva não estava a fim de ler a carta, podia pelo menos querer ver a letra dele, não podia?(BOJUNGA, 2006, p.29)

Onde é que ele tinha visto aquele estampado, onde? o amarelo assim igualzinho, e o roxo da violeta também tão igual? Fez força pra lembrar. (BOJUNGA, 2006, p.113)

Aquele *ah* assim tão sem querer saber de mais nada ficou doendo no ouvido do Vítor. Ele sacudiu a cabeça com força: não estava pra pegar uma dor de ouvido só por causa de um a e h. A cabeça bateu no sofá; a Dalva gemeu. O Vítor começou a ficar impressionado: a Dalva não podia ir na porta porque estava no sofá estampado; a Dalva estendia a pata e a pata não saía do estampado; ele batia com a cabeça no sofá e era a Dalva que gemia; será que a Dalva e o sofá eram um só? (BOJUNGA, 2006, p.114)

É por meio do discurso indireto-livre que o narrador provoca uma dupla orientação no leitor: é fala da personagem ou do narrador? Para Irene Machado (1995), em *O Romance e a voz*, esse tipo de discurso trata-se do “discurso de representação, o discurso vivo do imaginário, e por isso o discurso literário por excelência da prosa moderna” (MACHADO, 1995, p.128). Diz a teórica:

Não existe nenhuma formalidade para a transmissão da fala, já que se omitem os verbos de elocução e não há fronteiras entre vários discursos. O discurso indireto livre torna-se assim, modelo sintático de transmissão do fluxo de consciência como forma evolutiva do monólogo interior. (MACHADO, 1995, p. 129)

Ainda sobre a fusão podemos dizer que esse recurso é utilizado principalmente com relação à personagem Vítor; com as demais personagens as ocorrências são menores. É um recurso que nos leva a conhecer o íntimo de cada uma: pensamentos e sentimentos. Booth (1980) já chamava a atenção para o fato de que a visão interior “transforma temporariamente o narrador em personagem cuja mente é mostrada” (BOOTH, 1980, p.179). Entendemos que o narrador de *O sofá estampado* utiliza esse recurso, pois busca a identificação entre Vítor e o leitor implícito, fazendo das escavações da personagem também as do leitor.

O narrador não descreve em termos físicos, psicológicos todas as personagens. Mas, ele molda a opinião do leitor na medida em que mostra ou conta determinadas atitudes, determinados pensamentos. Podemos citar a personagem Dalva, que a princípio é mostrada como um objeto decorativo, bonito e que combina

com o sofá estampado, com o tapete e a cortina, afinal a Dona-da-casa tinha essa mania de combinar tudo. Observamos que o narrador não descreve a gata angorá diretamente como uma personagem vazia ou alucinada por programas de televisão, mas, vai mostrando comportamentos de Dalva e inserindo comentários em torno dela capazes de conduzir o julgamento do leitor. Vejamos os seguintes trechos:

De vez em quando Dalva levanta o pescoço querendo ver no espelho; ela sabe que é tão bonita, ainda mais sentada no sofá estampado. Mas é só muito de vez em quando: o resto do tempo ela vê televisão. Colorida. 24 polegadas. (BOJUNGA, 2006, p.09)

O Vítor é um tatu e a Dalva é uma gata angorá. (BOJUNGA, 2006, p.10)

Ainda sobre a gata, que posteriormente ganha um capítulo específico, deparamos com situações em que é ressaltada a beleza da personagem, mas, ao mesmo tempo, fica demonstrado que, apesar de assistir a tantos programas, isso não lhe acrescenta em nada como ato crítico ou reflexivo. O ato de assistir TV associa-se apenas a índices de quantidade, sem o acompanhamento de um pensamento crítico ou reflexivo a respeito do que é assistido:

O Vítor não tirava o olho da Dalva. Nossa! que coisa mais linda; como é que um bicho podia ser assim tão bonito! E foi abrindo caminho, será que dava pra escutar o que que o repórter estava perguntando pra ela? Deu:

- Então, Dalva, o que que você acha do prêmio?

- Bom...

- O que que você tem pra declarar, Dalva?

-Ah, não sei...( BOJUNGA, 2006, p.107)

Criticar Dalva abertamente levaria o narrador para longe de Vítor, que não tem da gata uma visão negativa. O caminho definido pelo autor implícito para o narrador é coerente com a posição que este deve tomar ao longo de toda a narrativa: permanecer ao lado do tatu, fazendo com que o leitor também o faça, apesar das inseguranças, medos, conflitos e dificuldades de Vítor.

Considerando o ponto de vista da construção da narrativa, podemos afirmar que as personagens atuam conforme uma instância maior que é a do autor implícito. Para Fernandes (2006) há uma divisão clara entre personagens nomeadas (personagens-animais) e sem nome (denominadas pela função que exercem ou por grau de parentesco). Divisão esta que, segundo a pesquisadora, revelaria uma assimetria entre adulto e criança. Nomeá-las ou não, cria um efeito de aproximação e/ou distanciamento do leitor. Isso nos mostra com clareza os movimentos do narrador na narrativa, ora se aproximando mais das personagens ora distanciando-se, conforme sua relação com Vítor e seus conflitos.

Em relação à personagem Vítor, não temos uma personagem pronta e acabada, ao contrário, ao longo da narrativa, ela sofre mutações. Podemos vê-lo sob três ângulos: a) a visão do narrador, b) a visão de si mesmo e c) a visão que outras personagens têm dele. Sob o ângulo do narrador, a visão é oscilante: as incertezas e os medos fazem de Vítor uma personagem em busca de sua identidade. Na visão de si mesmo, ele não sabe o que quer ser ou o que quer fazer, e essas hesitações o empurram para o isolamento, a solidão. Sob o último ângulo citado, os constantes engasgos e a falta de expressividade de Vítor perante as outras personagens fazem com que os outros o julguem como fracassado.

Tal com em *Fazendo Ana Paz* (2004) em que a escritora deflagra a criação da personagem Raquel, em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (2001), a ficcionista nos fala sobre o processo de criação de Vítor, o tatu. Diz Bojunga:

Eu trabalhei uma porção de meses num livro chamado O sofá estampado. Conforme o trabalho andava pra frente, a minha coragem andava pra trás: eu vinha sentindo que o livro não tinha vida, e se tem coisa que eu acho difícil é tocar escrita pra frente na companhia desse sentimento. Mas, nem sei de que jeito toquei. Só que, quando eu acabei a história, eu tive a certeza que o personagem principal – um menino chamado Vítor – era um personagem oco. (...)

Mal sabia eu que ele tinha só se mudado: saiu do meu pensamento e foi se esconder no meu sótão (lá, onde os meus sonhos moram).

Uma bela noite eu sonhei um sonho desse tamanhinho. Um sonho todo feito de floresta. Árvore grande; árvore pequena; cipó enrolando tronco; taquara enredando caminho (..)

Eu não vi o Vítor no sonho, mas agora eu sei que ele estava lá (me espiando atrás de uma árvore?) porque eu acordei pensando que pra ser um personagem não-oco o Vítor não podia ser um menino, ele tinha que ser um tatu. Aquela unha nervosa que ele tinha (e que ele vivia roendo quando era menino) ia ter muito mais vida cavando (...)

Se o livro ficou bom eu não sei; coisa que eu nunca sei é se um livro meu fica bom. Eu só sei é que, às vezes, eu sinto que consegui passar pra minha escrita um sopro qualquer de vida (feito eu achei que tinha passado pro Vítor-tatu): esse é o dia que eu dou o meu livro pra um editor publicar. (BOJUNGA, 2001, p.43-44)

Bojunga nos fala um pouco da construção do ficcional e de como constrói suas teias. Podemos nos perguntar: por que um tatu? Trata-se de um animal de carapaça grossa, pacífico (só briga quando necessário), animal da terra, possui unhas bem resistentes para cavar. Curioso lembrar que Vítor quer sair de casa para conhecer o mar, ou seja, da floresta seu habitat natural para o mar que é o desconhecido. A carapaça grossa que resiste às intempéries que a personagem sofre ao longo do caminho, ao se transformar em produto de *marketing* para Dona Popô, por exemplo, demonstra resistência. Já as unhas, através do ato de cavar, são o que levam Vítor a sair dessa condição desfavorável, antinatural rumo a seu caminho: defender bicho, tal como fazia a Vó. O animal tatu aparece também em *Os colegas* (2007) cujas personagens eram todos irmãos (Os Garcia, seis irmãos) e ajudam a Virinha e Latinha a fugirem do canil no qual estavam presos. Nessa ocasião, os irmãos tatus cavam um túnel do mar em direção ao presídio e vice-versa. Virinha e Latinha fogem pelo túnel e os tatus acabam pegos, mas não por muito tempo, pois cavam novamente e fogem. Entendemos que os irmãos Garcia são um contraponto do Vítor. Enquanto os primeiros são bem resolvidos e alegres, o segundo vive mergulhado em incertezas. Vale ressaltar que os irmãos tatus apenas aparecem na história para auxiliar as personagens principais e Vítor está em busca de auxílio para si mesmo.

Tal como Fernandes (2006), entendemos que o ato de cavar de Vítor refere-se ao processo de escrita, o ato da criação. Quando Bojunga conta seu sonho em uma floresta, logo descobre que estava relacionado com a história inacabada, mas foi por meio dele que a escrita do tatu buscador se concretizou. A escrita da obra também é um ato de cavar as profundezas para fazer emergir na superfície a idéia. Cavar exige um trabalho, muitas vezes solitário, escuro como o túnel. E a escrita requer o jogo com as palavras, muitas vezes requer do escritor o sopro de vida, tal como um gesto criador.

Papes (2002) salienta que o ato de cavar é uma reação de Vítor frente à imobilização de Dalva com relação a seus sentimentos. É a ação de FAZER que

impulsiona o homem a sair muitas vezes da alienação, isto é, por meio do cavar a personagem busca seus labirintos interiores a fim de resgatar sua dignidade. Para Papes (2002), esse cavar vira escavar para libertar-se da coisificação e ganhar liberdade.

Para o crítico Sant'anna (2008), na primeira parte da obra – correspondente ao namoro de Vítor e Dalva– o tatu é visto sob o ponto de vista de outras personagens, no caso Dalva e a Dona-da-casa.

Não era por causa do focinho comprido, não, de jeito nenhum! Nem por causa da carapaça. Ela não usava vestido? a Dalva não usava pêlos? então ? por que o Vítor não podia usar carapaça? Claro que podia, ué, cada um usa o que quer e pronto. Mas o problema era o jeito do Vítor, é isso: o jeito. (BOJUNGA, 2006, p.13)

A visão negativa sobre a personagem continua na volta ao passado através do sofá estampado. A primeira cena é na sala de aula. A professora pede para Vítor recitar um poema de Cecília Meireles, mas a timidez é tanta que acaba engasgando, cavando e ficando no buraco por horas. Nesse buraco, o tatu depara pela primeira vez com a escada que dará para uma rua deserta onde Vítor encontra-se com a Mulher sem rosto e seu lenço estampado (com a mesma estampa do sofá).

Foi por isso que ele não podia imaginar, na tal terça-feira de manhã, que a professora ia dizer:  
“Hoje vamos estudar uma poesia da Cecília Meireles. E quem vai recitar a poesia pra nós é o Vítor”.  
Pois é. Mas disse e o Vítor não se mexeu. Mas o coração bateu esquisito e a cabeça teve que fazer depressa uma conta de somar:  
Primeira parcela – ele era o único Vítor da classe.  
Segunda – ele tinha sido esquecido.  
Resultados – ele tinha ouvido mal.  
Respirou aliviado.  
Durante um tempo só se ouviu silêncio. Mas depois o Vítor ouviu a voz da professora chamando:  
- Vítor!  
Ficou quieto.  
-Vítor! (BOJUNGA, 2006, p. 35)

Os engasgos foram considerados doença, por isso a mãe de Vítor o levou a vários médicos especialistas. Os engasgos apareciam em vários momentos: com a Dona Rosa (amiga da mãe de Vítor), com o sócio do pai, com desconhecidos e sempre que o tatu se sentia pressionado a falar com alguém que não desejasse. O narrador mostra como o engasgo acontece, o que faz com que o leitor se envolva na cena:

-E eu soube também (não vou dizer quem é que me contou, hem?) que você sabe de cor o “Último andar”. Eu quero que você recite essa poesia pra nós. - Bateu palmas:

-Atenção, silêncio! O Vítor vai recitar. Sobe aqui, Vítor; sobe aqui pra todo mundo poder olhar pra você.

(...)

“O último andar é...” – Mas, em vez de ir em frente, o “andar é” deu pra trás, bateu no “muito longe” que já ia saindo; o resto que vinha vindo foi tudo batendo também, deu um engarrafamento medonho na garganta do Vítor, ele se engasgou todo e desatou a tossir. Uma tosse que vinha lá do fundão dele e sacudia o corpo, o focinho, botava a cara vermelha, o olho meio fechado, pingando lágrima no chão (ô! mas que vontade de sumir).

(BOJUNGA, 2006, p.36-38)

Observando atentamente o momento do engasgo na sala de aula, como já mencionamos anteriormente, notamos que o narrador mostra a cena sob dois ângulos diferentes: o externo – visto pela professora, pelo amigo tatu e os demais; o interno – sentido por Vítor.

Visão externa:

A classe se assustou com aquele engasgo sem luz. Todo mundo foi enfiando a cara no buraco querendo ver se tosse escura era pior. Um foi arregalando o olho pro outro:

-Não tem barulho nenhum aí dentro do buraco.

A professora acabou mandando outro tatu ir ver o que que estava acontecendo. O tatu demorou toda a vida. Voltou de ruga na testa dizendo que o Vítor tinha cavado um túnel compridíssimo.

-E cadê ele?

-Tá lá. Bem no fim.

-Fazendo o quê?  
-Nada.  
-E o engasgo?  
-Passou.  
-Ele não vai voltar? (...)  
-Você não disse que eu estou chamando?  
-Falei.  
-E ele?  
-Ficou quieto.  
- Não respondeu?  
-Ah, falou sim.  
-Disse o quê?  
-Que tá numa boa.  
- O quê?  
-Tá numa boa.( BOJUNGA, 2006, p.46)

#### Visão interna:

Assim que o Vítor se enfiou na terra, a tosse parou. Mas ele continuou cavando e cavando. A voz da professora foi ficando lá longe e sumiu.

(...)

- Vítor! Vítor!

O Vítor saiu correndo quando ouviu a voz do tatu colega. Despencou escada abaixo. O coração atrapalhado; o pensamento também:

(...)

O colega perguntou uma porção de coisas. O Vítor foi respondendo uma palavrinha aqui, outra ali, só pensando se falava na rua ou não, e achando muito esquisito o colega não olhar pra escada nem pra luz que vinha de cima. E acabou ficando tão aliviado do colega não perguntar onde é que a escada ia dar, que no fim acabou dizendo:

-Tô numa boa. (BOJUNGA, 2006, p.50)

Sobre as técnicas mostrar e contar, parece estarem ligadas à visão externa e interna. De maneira geral, observamos que na visão externa o narrador utiliza o mostrar, enquanto que na visão interior há o uso do contar.

Segundo Booth (1980), os narradores não dramatizados podem transmitir a história por meio da cena ou do sumário. Ao utilizar a cena, o narrador privilegia o mostrar, ou seja, é como se o leitor visse a cena em si. Ao passo que, ao utilizar o sumário, há o privilegio do contar, dando ao leitor uma visão geral dos acontecimentos. Sem dúvida, a principal função do narrador é nos contar a história de um “lugar” que nenhuma personagem faria. Há muitas maneiras de assim fazer e uma delas é por meio do sumário. O que está por trás de um narrador que conta a

vida de uma personagem (conta inclusive fatos que outras personagens desconhecem) é o autor implícito que exerce o controle do “juízo” do leitor. Assim, quando o narrador de *O sofá estampado* nos conta em poucas linhas a vida da Vó do Vítor, ele delimita essa personagem de forma não convencional. Suas atividades apontam um perfil ousado e aventureiro, diferente do perfil feminino assumido pela mãe de Vítor, por exemplo. A Vó gosta de viajar, é engajada em projetos ambientais e não demonstra apego à família, embora não lhe negue o valor e a importância. Trata-se de uma personagem que privilegia outros aspectos da vida, normalmente não privilegiados pelo modelo feminino convencional ao que Vítor está habituado. O narrador cuida de mostrar/contar que sempre foi assim, a personagem Vó possui essas características muito antes de ser avó:

Desde pequena ela tinha mania de viajar: queria por força conhecer o mundo. E queria conhecer tudo de tatu; como é que eles eram antigamente, o que eles comiam, onde é que tinha vivido o primeiro tatu.

Foi ser bandeirante, excursionista, bolsista. Só pra viver pra baixo e pra cima. Voltava pra casa com um monte de histórias pra contar.

Estudou arqueologia; viajava cada vez mais longe, fazendo escavação, pra ver se descobria ou placa ou unha ou qualquer coisa de tatu de antigamente; um dia casou com o Arquimedes, que era um tatu arqueólogo também. (BOJUNGA, 2006, p.62)

Vale ressaltar que, só ao final da narrativa, Vítor descobre que a Vó era arqueóloga, informação que os leitores já possuíam graças ao sumário feito pelo narrador:

O Vítor ficou muito tempo lendo devagar-bem-pensando o diário da Vó e tudo que é anotação que ela tinha feito. Examinou as idéias que a Vó curti; as coisas que ela tinha descoberto como arqueóloga e ele nem sabia! (BOJUNGA, 2006, p.201)

Ao utilizar o sumário para contar a história de Pôzinha, uma hipopótama que foi trazida da África e que se tornou empresária (Dona Popô), o narrador não só faz o leitor entrar em contato com mais uma história, mas dá a conhecer a personagem

para que o leitor possa, depois, formar uma opinião e tirar suas próprias conclusões a seu respeito:

Para Booth (1980), não é o predomínio de uma técnica sobre a outra que define o autor implícito, mas a escolha entre uma ou outra e até a utilização das duas revela os domínios dessa instância autoral e suas intenções. Observemos como se dá o contar dentro da narrativa, nesse caso, para introduzir a história de Dona Popô:

### Contar

No princípio a Dona Popô se chamava Pôzinha e morava com a mãe – a Dona Zuleica – perto de um rio numa selva. As duas viviam uma vida muito simples, a coisa que elas mais pensavam era o que que elas iam comer. E tudo que é parente e amigo vivia igual, a principal diversão era juntar pra bater papo, e o papo não variava: o que que eles tinham comido, o que que eles iam comer.

A Dona Zuleica já tinha escolhido o hipopótamo que um dia ia casar com a Pôzinha, “ele é ótimo pra arranjar comida, viu Pôzinha?” e a Pôzinha disse *tá*. A Dona Zuleica já tinha escolhido o lugar que a Pôzinha ia morar, “é um lugar ótimo pra arranjar comida, viu Pôzinha?”. A Pôzinha disse *tá*. A Dona Zuleica tinha até mandado: “Uma hora dessas vai lá ver o lugar”. A Pôzinha foi. Errou o caminho, acabou entrando em área de caçada, justo quando andavam pegando bicho pra levar pra América do Sul. (BOJUNGA, 2006, p.130-131)

Nesse trecho a opção é por contar a história da personagem Pôzinha. Contar de onde ela veio e como essa personagem, ao longo da narrativa, vai se transformar em uma empresária. Observamos que contar a história de Pôzinha leva o leitor a compreender suas atitudes futuras. Vale ressaltar que Vítor não conhece a história de Dona Popô, pois ele a encontra quando já é uma grande empresária, sem escrúpulos, cujas atitudes visam somente ao lucro. O leitor, graças ao narrador não-dramatizado, possui uma visão panorâmica da narrativa, ao contrário do tatu que nesse momento e em outros também desconhece alguns fatos.

### Mostrar

Depois da festa de formatura, eles voltaram pra casa e a mãe do Vítor continuou de chapéu. O pai acabou perguntando:

- Você não vai tirar o chapéu?
  - Só depois que o Vítor for embora, aí acaba o meu dia especial.
  - Onde é que ele se meteu? eu quero dar o presente pra ele.
  - Anda aí fora, se despedindo da floresta.
- O pai foi dar uma voltinha pra não ter que olhar mais pro chapéu. Mas lá pelas tantas ele viu de longe o chapéu aparecendo na janela. De costas. Entortado pro lado. Só podia ser a mulher se despedindo do Vítor! Correu. Dito e feito: a cara da mulher estava feito o chapéu: já entortada pra chorar.
- O Vítor já vai. – ela falou.
  - Como é que ele vai se ainda falta a outra metade do presente? – Abriu o armário e tirou uma maleta lá de dentro. (...) (BOJUNGA, 2006, p. 58-59)

Na cena, em que predomina o mostrar, o narrador delimita os laços familiares de Vítor. Mostrar a cena faz com que o leitor reflita sobre o porquê da saída de Vítor de casa, a irritação do pai (que não queria que Vítor saísse de casa, preferia vê-lo seguir a carreira de vendedor de carapaças), a mãe que fica no meio, ou seja, não se posiciona nem a favor de Vítor, nem contra. Porém, as conclusões, sejam quais forem, são tiradas pelo leitor que “olha” a cena.

Percebemos que na narrativa de *O sofá estampado* existe um equilíbrio entre o contar e o mostrar e tal como em *A bolsa amarela* não existe uma divisão clara entre uma técnica e outra. Observemos um trecho em que o narrador ora conta, ora mostra como ocorre quando aparecem os engasgos de Vítor:

Não foi doença, nem atropelamento, nem batida em árvore; o Vítor já nasceu assim mesmo: com um talento danado pra se engasgar. Não era tatu de fazer manha; não era tatu de emburramento, e mesmo quando não estava a fim de uma coisa ficava sempre meio sem jeito de dizer não. Por exemplo: se tinha bicho que ele não gostava era uma tal de Dona Rosa que, de vez em quando, aparecia pra uma visita. E era só ela aparecer que, pronto: a mãe do Vítor ia buscar ele no quarto: -Vem cumprimentar a Dona Rosa, meu filho. Mas não fica olhando pro chão sem dizer nada, viu? Pergunta pelos filhos dela, pergunta se o marido vai bem. E lá ia ele. Se arrastando de tanto que não queria enxergar a tal da Dona Rosa. Mas ia. Do quarto pra sala a mãe ia recomendando: -Encolhe o focinho. Aperta a pata dela de leve: tatu educado não aperta pata com força (BOJUNGA, 2006, p.38-39. grifo nosso)

No trecho, os trechos grifados representam, a nosso ver, os momentos em que o narrador interrompe o contar e passa a mostrar a cena narrativa. Percebemos como é sutil o limite. Esse efeito faz com que o leitor se aproxime mais da cena, como se estivesse vendo o tatu aborrecido e ao mesmo tempo sentisse o quanto era chata a presença da Dona Rosa.

Essa antipatia relacionada à Dona Rosa se fundamenta no fato de que tanto ela, quanto outras personagens têm uma visão negativa de Vítor, com exceção da Vó. É com ela que Vítor consegue conversar e, em contrapartida, é ela que consegue ouvi-lo, mesmo falando tão baixinho. O narrador conta que eles ficaram até tarde conversando (sem engasgos).

O pai viu a cara do Vítor aparecendo na porta da sala.  
-Ah, até que enfim ele chegou! Pronto, mamãe, aí está o seu neto.  
O Vítor e a Vó se olharam bem na cara. E ali mesmo se gostaram.  
Naquela noite eles ficaram conversando até tarde, quer dizer, a Vó contando viagem e o Vítor só escutando. Mas de vez em quando ele arriscava uma pergunta:  
-Você viaja sozinha, Vó? – E ficava encantado: a pergunta podia sair baixinho toda vida, e não é que a Vó sempre escutava?  
(BOJUNGA, 2006, p.66. grifo nosso)

É após ter recebido a mala da Vó que Vítor decide voltar à floresta e descobre o que realmente gostaria de fazer: defender a floresta e os bichos, tal como a Vó fazia. Neste sentido, há uma troca de imagens: Vítor deixa de ser um tatu tímido e medroso para ser um tatu que ajuda, defende e sabe o que deseja.

O narrador desloca-se na narrativa, mudando sua perspectiva. Já mencionamos que, por vezes, ele se aproxima da personagem Vítor de modo a levar o leitor ao interior da personagem; outras vezes, oferece ao leitor uma visão panorâmica da história narrada, inclusive informando o leitor sobre fatos que o próprio tatu desconhece. Assim, o leitor chega a saber muito mais do que o próprio Vítor. Por exemplo, quando a personagem Vó morre, ela deixa um bilhete para o neto, mas o pai de Vítor interfere e resolve guardá-lo para entregar a Vítor futuramente. Anos se passam e o tatu se forma, somente então recebe a carta de sua Vó:

O pessoal que trouxe a notícia da morte da Vó era um pessoal amigo dela que tinha fugido da Amazônia.(...)

A mãe e o pai do Vítor só abriram a carta quando ficaram sozinhos. Caiu um bilhete no chão. O pai pegou e leu em voz alta:

“Querido Vítor,

Vou largar de viajar e então passo a mala pra você. Tínhamos combinado de trocar o fecho e forrar ela juntos antes de ir ver o mar, lembra? Mas você já está ficando um tatu crescidinho e pode fazer tudo sozinho muito bem. Um beijo carinhoso da

Vó

P.S. Tem muito mais bicho de barriga vazia que bicho de barriga cheia. Não se esqueça dessa injustiça na hora de escolher sua profissão.

Vó”

A mãe de Vítor começou a chorar; o pai ficou de cara baixa; depois falou:

- É melhor não dar o bilhete pro Vítor.
- Não?
- Ele se impressiona muito com as coisas.
- Demais.
- E é só se impressionar que ele já começa a engasgar.
- Ele anda passando tão bem!
- É por isso que eu não quero dar.
- Mas, se ela mandou o bilhete pra ele, o bilhete é dele.
- Claro que é dele.
- Então a gente tem que dar.
- Mas eu não estou dizendo que eu não vou dar.
- Ah, não?
- Eu estou dizendo que eu não vou dar *agora*.

(BOJUNGA, 2006, p. 90-92)

Na formatura de Vítor, o pai lhe dá uma maleta (muito parecida com a mala da Vó) e dentro o tatu encontra o bilhete:

(...) Viu a pata do Vítor puxando um papelzinho dobrado que tinha debaixo da carapaça. Mais que depressa explicou:

- Esse bilhete sua Vó mandou pra você; não te dei ele na hora porque naquele tempo você se impressionaria à toa, à toa. Mas eu disse que mais tarde eu ia dar e estou dando: não sou tatu de dizer uma coisa e fazer outra.

O bilhete da Vó estava pela metade: o P.S. tinha sumido.\* O Vítor leu o bilhete, dobrou ele igualzinho como estava e guardou ele no cinto.

\*Passou tanto tempo, que na certa o papel acabou rasgando.(BOJUNGA, 2006, p.96-97)

Vale ressaltar que uma parte do bilhete fora perdida pelo tempo e o Vítor nunca saberá o conteúdo integral da mensagem dada pela Vó. Sobre essa totalidade somente o leitor, as personagens pai e mãe de Vítor e o narrador tiveram acesso ao que realmente a Vó do Vítor escreveu. O narrador oferece ao leitor a explicação do porquê de Vítor não conseguir ler toda a mensagem, já que o papel estava rasgado. Booth (1980) salienta que as notas de rodapé têm como objetivo trazer informações que estão além do alcance das personagens e que são marginais. A importância da nota de rodapé está no fato de confundir as expectativas do leitor. Realmente, como leitores não esperamos que Vítor ignore toda a mensagem, assim passamos a conhecer mais da história do que a própria personagem que a encena.

Todos esses aspectos do narrador até agora analisados nos levam a pensar no projeto autoral de *O sofá estampado*. E esse projeto autoral parece levar o leitor a refletir sobre a história do tatu buscador, sobre o percurso de construção da narrativa, sobre sua experiência de leitura e, ainda, sobre si mesmo.

Como em *A bolsa amarela*, os índices de natureza simbólica também estão presentes em *O sofá estampado*. Mais uma vez vale ressaltar que o foco desta pesquisa não é a simbologia. Contudo, não podemos deixar de notar que o autor implícito trabalha com o simbólico, interfere na leitura por meio do emprego simbólico de certos elementos da narrativa e faz com que o leitor sinta, experimente sensações a partir destes símbolos. É o que os estudos de Vera Maria Tietzmann Silva (2008) apontam sobre o tratamento simbólico conferido ao mar em obras bojunguianas, tanto da chamada fase clara quanto da fase escura. Para ela, a busca pelo mar empreendida por Vítor pode ser interpretada como um ritual de passagem da fase infantil para a vida adulta. Os movimentos de escavação, realizados pela personagem Vítor, fazem parte desse processo de busca em que ele está inserido. Durante sua viagem para conhecer o mar, Vítor é levado a cavar, várias vezes. É também durante essa viagem que são resgatados em *flash-back*, outros momentos da vida do tatu, que mostram a escavação. Os túneis cavados

pela personagem ganham direções e perspectivas variadas: ora para trás, ora para frente, para a direita, para a esquerda, para cima, para baixo.

O esforço de cavar pode revelar o movimento individual, próprio do personagem em busca de construir sua identidade – experiência que, compartilhada pelo leitor, confere também a este um lugar de ação e de construção de um percurso também próprio e individual de leitura.

A escolha do autor implícito em colocar um narrador que ora funciona como “um deus” que tudo sabe, ora funde-se à personagem evidencia que seu projeto é levar o leitor a aventurar-se com o tatu-personagem, passando por suas dificuldades e vitórias. Wayne Booth (1980) lembra que autor e leitor estão juntos na obra. Diz o crítico norte-americano: “Os critérios relativos a obras, autores e leitores estão intimamente associados - tão intimamente que é impossível demorarmos-nos num deles sem tocar nos outros.” (BOOTH, 1980, p.57)

Fica evidente que, por trás desse narrador – que é fidedigno – temos um autor implícito que busca colocar-se perto do leitor como se este estivesse na cena narrativa.

Vale ressaltar que Booth (1980) reporta-se ao leitor postulado, que se assemelha conceitualmente ao leitor implícito, preconizado pela teoria da recepção, que se inicia com Ingarden (1979). Em *A obra de arte literária*, o autor discute as lacunas, os pontos de indeterminação deixados pelo autor com o objetivo de que o leitor preencha esses vazios que o texto institui. Retomando esses estudos, Iser (1996) observa a relação texto-leitor na leitura de textos literários. O sentido não é algo dado *a priori*, mas um efeito experimentado pelo leitor, que o constrói à medida que avança na leitura. Diz o teórico:

(...) Quando, nos capítulos seguintes deste livro, se fala em leitor, pensa-se na estrutura do leitor implícito embutida nos textos. À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de preocupações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. (ISER, 1996, p.73, grifo nosso)

Neste sentido, tomando o conceito de leitor implícito tal como o sistematiza Iser (1996), podemos afirmar que em *O sofá estampado* essa instância faz parte do projeto autoral que se realiza por meio de um narrador-refletor. Como exemplo, podemos localizar o capítulo “A entrega da medalha”, em que Vítor vai até a casa de Dalva a fim de entregar-lhe o objeto perdido.

O Vítor resolveu que na hora de entregar a medalha ele ia se declarar. Mas quando ia entrando na casa da Dalva perdeu a coragem; deu uma volta no quarteirão. Passou outra vez pela casa; parou. Achou que ia se engasgar na hora de falar: deu outra volta no quarteirão. Mas quando passou outra vez, entrou. Saiu logo correndo e deu outra volta. E ficou uma porção de dias dando volta (e a paixão crescendo lá dentro da carapaça). Até que um dia ele não agüentou mais: tocou a campainha e a Dona-da-casa abriu a porta. (BOJUNGA, 2006, p.111)

No trecho destacado, o narrador mostra o movimento de Vítor: as voltas. Esse movimento faz circular também o leitor. Acrescido a isso, temos os comentários do narrador sobre os sentimentos que são do Vítor, mas que atingem também o leitor. São comentários que provocam um efeito de medo, de angústia e de insegurança.

Os comentários tecidos ao longo da narrativa estão a serviço do autor implícito e daquilo que ele deseja exercer: o cuidadoso controle sobre seu leitor. De acordo com Booth (1980), os comentários são recursos que “servem a propósito de acentuar a intensidade com que o leitor experimenta momentos particulares do livro.” (BOOTH, 1980, p.212). No caso de *O sofá estampado*, percebemos que existe uma preocupação em manter o leitor próximo, principalmente, de Vítor. O objetivo é fazer o leitor viajar com a personagem, em alguns momentos, sentir com ele, transferir para si determinadas experiências.

E no outro dia, e no outro, e no outro, o Vítor voltou correndo da escola, doido pra ver a Vó sentada na mala (ela tinha a mania de sentar na mala pra conversar). (BOJUNGA, 2006, p.67)

E aí, de terça a sexta (dessa vez a visita foi tão curtinha!) (BOJUNGA, 2006, p.72)

-É sua Vó morreu. – (Foi assim mesmo que a tal da Dona Rosa falou; nem mais nem menos.) ( BOJUNGA, 2006, p.79)

E ficou uma porção de dias dando volta (e a paixão crescendo lá dentro da carapaça) (BOJUNGA, 2006, p.111)

-Humm? (Quem sabe ele pensando berrando a Dalva escutava? E berrou lá na cabeça: DALVA, EU ESTOU...) (BOJUNGA, 2006, p.117)

Percebemos, tal como ocorre com *A bolsa amarela*, que os comentários aparecem com uma determinada pontuação – neste caso os parênteses – mas, sua função parece clara com relação ao leitor: moldar sua opinião, aproximá-lo dos sentimentos da personagem, propiciar uma explicação e até manter um diálogo com ele.

Vale ressaltar que, em Booth (1980) encontramos, através de exemplos da literatura universal, isto é, como grandes escritores utilizavam os comentários a favor do projeto autoral. Nesses exemplos, podemos dizer que há uma diferença, pois os comentários aparecem na narrativa e no caso de *O sofá estampado* e *A bolsa amarela*, como já mencionamos, seguem sempre com um tipo de marcação, sobretudo, parênteses e rodapé. A nosso ver isso não invalida a técnica, ao contrário, parece explicitá-la.

Esses comentários não só exercem certo controle sobre o leitor como propiciam a quem lê a narrativa o conhecimento de fatos que nenhuma outra personagem conheça ou venha a conhecer. Assim o leitor não levanta falsas expectativas perante uma determinada personagem. Para Booth (1980, p.189) “Alguns leitores sofisticados objectam vigorosamente a manipulações evidentes deste tipo e, contudo, metade do prazer de mitos romances depende delas.”

A análise do *corpus* deste trabalho revela um tipo de ocorrência da categoria do autor implícito, cujas marcas não primam por sua evidência. Em ambos os romances, o autor implícito elege um narrador fidedigno que opera de maneira a criar uma ilusão de controle, ou seja, são narradores que se colocam, primordialmente, como senhores absolutos da narrativa, instâncias máximas detentoras do percurso narrativo. O silêncio do autor implícito também constitui uma escolha dentro do projeto autoral. Essa ausência nos remete a uma atitude esperada

do leitor, deixando este como o responsável por seguir ou não “as pistas” deixadas por esse *alter ego*.

Esse distanciamento do autor implícito causa uma aproximação entre narrador e leitor. Assim, o narrador nos leva a viajar ora com Vítor, ora com a Vó e ainda com outras personagens, mantendo uma aproximação. Esse modo também proporciona proximidade entre narrador e personagens, graças ao recurso da visão interior. Para Booth (1980, p.292) esse efeito “é certamente o que, em literatura, mais se aproxima de fazer o leitor sentir os acontecimentos como se eles se passassem consigo.” A nosso ver, a história de um tatu, cujo sonho é conhecer o mar, só se justifica na medida em que Vítor deseja quebrar seus próprios paradigmas, ou seja, não virar um tatu vendedor de carapaças de plástico, tal como seu pai. Para isso, o narrador leva o leitor a perceber a confusão que se instala na personagem Vítor, revelada pelos engasgos e pelas inúmeras dificuldades do tatu. Esse estado de confusão promove uma quebra nas convicções no leitor, preparando-o para as transformações da personagem. O leitor passa a considerar a viagem de Vítor reveladora e se interessa por encontrar a verdade. Nessa viagem, o leitor se depara com incertezas e, mesmo enxergando um caminho mais fácil, é ao lado da personagem tatu que ele permanece. Um bom exemplo disso é a reação diante do romance entre Vítor e Dalva. Desde o início, o leitor poderia se perguntar como daria certo um namoro entre uma gata e um tatu; tal questionamento também foi feito pela Dona-da-casa:

“Esse é o meu novo namorado”

Que choque! É claro que ela queria pra Dalva um namorado bem angorá, mas, já que a Dalva não queria, pelo menos ela queria pra Dalva um namorado assim (...) mas um bicho diferente do Vítor. Não era por causa do focinho comprido, não, de jeito nenhum! Nem por causa da carapaça. (BOJUNGA, 2006, p.13)

Mesmo percebendo que um romance assim poderia não dar certo, o leitor nada faz a não ser acompanhar Vítor em suas angústias ao encontrar suas cartas fechadas, ao não obter a atenção merecida da gata angorá e ao engasgar pelo desejo de se casar. Por que o leitor não abandona o lugar ao lado de Vítor, durante a leitura? Talvez porque ele goste de Vítor e em alguns momentos se sinta tocado

pela confusão da personagem. Essa simpatia só é adquirida graças ao narrador que em comunhão com o autor implícito, apóia Vítor, apesar de todas as suas fraquezas. Se esse narrador fosse irônico e implantasse desconfianças no leitor em relação à personagem protagonista, provavelmente não ficaríamos ao lado de Vítor, já que inicialmente a personagem é vista como um tatu confuso, tímido, que engasga freqüentemente, qualidades que não são vantajosas em nenhuma situação.

Já que a identificação é com Vítor, o leitor pode passar a não apreciar quem o tatu também não aprecia; um bom exemplo é a personagem Dona Rosa. Na narrativa, podemos dizer que se trata de uma personagem de pouca relevância, aparece pouco e o narrador não dá maiores informações sobre ela, a não ser que se trata de uma senhora amiga da mãe de Vítor. A antipatia já é descrita pelo narrador, logo na apresentação da personagem:

Por exemplo: se tinha bicho que ele não gostava era uma tal de Dona Rosa que, de vez em quando, aparecia pra uma visita. E era só ela aparecer que, pronto: a mãe do Vítor ia buscar ele no quarto:  
- Vem cumprimentar a Dona Rosa, meu filho. Mas não fica olhando pro chão sem dizer nada, viu? Pergunta pelos filhos dela, pergunta se o marido vai bem. (BOJUNGA, 2006, p.39)

A antipatia se dá pelos gestos de Dona Rosa que, aos olhos do leitor, parece ter algumas atitudes que colocam Vítor em situações desagradáveis, como exemplo podemos destacar a dificuldade que o tatu sente em falar com as pessoas, por causa dos engasgos:

E ele encolhia, não apertava, essa parte ele fazia certinho. Mas aí a garganta coçava. A fala saía baixinho e de mau jeito:  
-Boa tarde, Dona Rosa, os filhos do marido da senhora vão bem?  
A tal da Dona Rosa fazia cara-de-não-escutou; a mãe fazia olho-de-fala-mais-alto! Ele gritava:  
-Boa tarde, Dona...- Mas o Rosa empacava na saída, os filhos do marido da senhora iam batendo, caindo uns por cima dos outros, e o Vítor aí se engasgava de um jeito que só vendo. (BOJUNGA, 2006, p.40, grifo nosso)

No trecho acima, as palavras compostas parecem enfatizar a idéia de que Dona Rosa tinha como objetivo prejudicar Vítor. Também aparecia em horas inoportunas:

E quando o Vítor foi pedir pra Vó ficar, a tal da Dona Rosa chegou pra uma visita e começou a contar a vida dela todinha pra Vó. O Vítor foi ficando chateado porque ele já tinha ouvido nove vezes a vida todinha da tal da Dona Rosa e então foi pro quarto ler um pouco. Acabou pegando no sono e quando acordou de manhã a Vó já tinha ido embora. (BOJUNGA, 2006, p.69)

Mas a última ocorrência na narrativa sobre essa personagem é muito marcante tanto para o tatu Vítor, quando para o próprio leitor. A maneira como Dona Rosa conta sobre a morte da Vó, no meio da rua, provoca no leitor um sentimento de irritação em relação à personagem Dona Rosa e compaixão pelo tatu buscador, já que a amiga da mãe de Vítor não demonstrou nenhuma sensibilidade ao contar uma notícia que ela sabia que seria difícil de ser ouvida:

A tarde estava linda. Ele olhou pra floresta: todinha ali pra ele! Foi pra casa assobiando, escrevendo na cabeça uns pedaços de carta pra Vó (os dois se escreviam que só vendo) e às vezes chutando uma pedrinha e parando pra ver onde é que ela ia dar.  
E não é que uma pedrinha foi dar na tal da Dona Rosa?  
O Vítor ficou sem acreditar: com tanto caminho na floresta e os dois iam escolher justo o mesmo?  
A tal da Dona Rosa esticou a cara querendo ver onde é que a pedra tinha começado. Viu o Vítor. Não tinha desvio no caminho: os dois ficaram se olhando de longe.(...)  
E então ela pegou a pata do Vítor e falou com voz tremidinha:  
- Estou vindo lá da sua casa, fui jogar um biriba; sua mãe é que estava ganhando, mas aí chegou a notícia. Coitadinho de você, Vítor, coitadinho! – Puxou o Vítor, se abraçou com ele e dasatou a chorar.  
O espanto do Vítor virou chateação com aquele choro sem explicação, e ainda por cima um abraço apertado. Quis se safar da tal da Dona Rosa. O abraço não deixou. Ele ficou ali espremido, só ouvindo “Tadinho do Vítor, tadinho!”. A chateação aumentou:  
- Tadinho por que, ué, eu vou muito bem obrigado.  
- É que a sua Vó morreu. – (Foi assim mesmo que a tal da Dona Rosa falou; nem mais nem menos). (BOJUNGA, 2006, p.78-79)

O comentário do narrador (feito entre parênteses) intensifica o julgamento do leitor que, por já conhecer o fato - a morte da Vó - prevê que a notícia será dada por Dona Rosa.

Assim, entendemos que o projeto autoral de *O sofá estampado* prevê que o leitor viaje com a personagem Vítor por meio do narrador que é refletor do autor implícito. Como se esse autor estivesse a todo momento fazendo um convite ao leitor para se sentar no sofá que “É pequeno só tem dois lugares”. No decorrer deste trabalho, observamos que o leitor aceita esse convite: cava o sofá, volta ao passado e parte com o tatu buscador.

Ao final, podemos dizer que Vítor encontra o caminho que realmente deseja seguir:

A hora de seguir o caminho da Vó foi ficando cada vez mais perto;  
um dia ele arrumou a mala e foi pra Amazônia.  
Mas, às vezes, quando ele anda na floresta e vê o vento sacudindo  
uma folha, ele ainda lembra da orelha da Dona Popô; e outras vezes,  
quando ele encontra uma flor no caminho, a lembrança ainda dói  
pensando na Dalva e num  
    amarelo bem clarinho,  
    todo salpicado de flor,  
    ora é violeta, ora é margarida,  
    E lá uma vez que...(BOJUNGA, 2006, p.204)

## 2.4. *A bolsa amarela e O sofá estampado: um encontro*

“O autor faz os seus leitores,  
tal como faz os seus personagens”

Henry James

Em suas primeiras obras, Lygia Bojunga aborda temas como a pobreza, a fome, a alienação, o desemprego entre outros.,que são tratados sob uma nova perspectiva, se considerarmos a produção literária dirigida a crianças e jovens no Brasil. Em ambas as obras estudadas nesta pesquisa podemos dizer que temos como tema norteador os conflitos interiores. No caso de *A bolsa amarela*, temos a personagem Raquel, cujos conflitos a levam a buscar, por meio da ficção, uma compreensão maior sobre si mesma. Como consequência, há o equilíbrio e, de certo modo, a aceitação de si. Em Vítor, protagonista de *O sofá estampado*, o conflito só é sanado quando sua busca se torna algo mais concreto, ou seja, quando sai de casa em busca do mar, caminho que pode aludir à busca por sua identidade, por seu verdadeiro desejo.

Em ambas as obras, os narradores podem ser classificados diferentemente. No caso de *A bolsa amarela*, temos uma narradora dramatizada que narra sua própria história; em *O sofá estampado* temos um narrador não dramatizado que tudo conta e sabe sobre a história e sobre as personagens. Embora, classificados assim, em categorias diferentes, ambos possuem, em alguns momentos da narrativa, posturas bem semelhantes. Isto por que, as determinações do autor implícito nos dois romances juvenis levam ambos os narradores a um percurso narrativo fragmentado.

A semelhança mais evidente entre as obras é a fragmentação da narrativa. Esta técnica de encaixe de histórias, além de contribuir enormemente para a construção de um projeto autoral, provoca o suspense no leitor que espera pela continuidade dos acontecimentos ao passo que se depara com outros. Curiosamente, os procedimentos de fragmentação em *A bolsa amarela* e em *O sofá estampado* conservam certas particularidades. No primeiro encontramos uma história central na qual são encaixadas outras histórias de outras personagens, (como a do galo Afonso, por exemplo), no segundo temos o que podemos chamar de movimentos de perfuração, ou seja, a história se inicia com o romance de Vítor e

Dalva. Temos um primeiro corte quando ele volta ao passado e, por fim, uma segunda fragmentação quando ele regressa ao ponto inicial da história e é nessas idas e vindas que conhecemos outras personagens e suas histórias. Graças a essas “quebras” o leitor conhece histórias como a de Pôzinha, uma hipopótama que vem da selva e vira uma empresária sem escrúpulos. Em *O sofá estampado* é papel do leitor elaborar as junções ou justaposições, ou seja, dar a seqüência necessária à compreensão da história. Nessas idas e vindas, é comum que o leitor e o narrador conheçam mais fatos do que Vítor e, dessa forma, contem com mais elementos para construir o percurso de cavação que levará ao final da história do tatu.

Tanto em *A bolsa amarela* quanto em *O sofá estampado* é necessário que o leitor caminhe junto com as personagens. Em *A bolsa amarela*, o leitor se depara com uma narradora-personagem que nos conta tudo sobre seu mundo interior, seus medos, suas dúvidas, seus desejos. O que propicia essa perspectiva é o foco em primeira pessoa, ao passo que, não sabemos o que se passa internamente com outras personagens. Observemos o trecho em que Raquel se depara pela primeira vez com a Guarda-chuva emperrada:

- O que é que tá acontecendo, Afonso?
  - Desde o estalo que ela não abre mais.
  - Aí eu passei pra superchateada.
  - Mas Afonso, o que é que eu vou fazer com uma guarda-chuva que não tem nome, não tem fim de história, não abre, não funciona?!
  - Guarda aqui na bolsa, ela é tão bonitinha.
  - Bonitinha era. Muito. Tão bonitinha que eu acabei pensando “Bom, paciência. Em vez dela servir de guarda-chuva, agora serve pra gente gostar de olhar”. E então enfiei ela no bolso magro e comprido.
- (BOJUNGA, 2005, p. 53)

No trecho acima, notamos a decepção da menina frente a uma guarda-chuva quebrada. A seguir, observemos como Raquel leva o leitor a sentir o peso da bolsa amarela:

Saí da escola apavorada com o peso da bolsa amarela. Tinha Afonso, tinha vontade, tinha nome, tinha livro, tinha caderno, tinha tudo lá dentro. E tinha também o seguinte:  
A professora mandou a gente fazer uma redação. Assunto: “ O presente que eu queria ganhar”. Escrevi que eu queria um guarda-chuva (já cansei de pedir um lá em casa). Comecei a inventar o guarda-chuva que ele ia ser e as coisas que aconteciam com ele.

Quando eu tava no melhor da história, tocou a campainha, a aula acabou, a redação não estava pronta, eu quis escrever o resto da história, a professora não deixou, recolheu o caderno, a turma foi saindo, a história ficou sem fim, e aí pronto: a vontade de continuar escrevendo apertou, desatou a engordar, engordou tanto que eu mal agüentava carregar a bolsa amarela. (BOJUNGA, 2005, p.46)

Como já analisamos anteriormente, em *O sofá estampado*, o leitor também vive os conflitos e dificuldades de Vítor. Notamos que esse narrador se destitui de seu “lugar” para “colar” na personagem, dando a impressão, em alguns momentos, que se trata de um narrador dramatizado. Vejamos o trecho a seguir:

De repente, um pensamento entrou na cabeça do Vítor: “E SE a história que a tal Dona Rosa contou não é verdade?”  
Foi tão gostoso o jeito do pensamento entrar, que o Vítor deixou mais uma porção entrar igualzinho:  
“E SE ela sonhou com a notícia e ficou pensando que o sonho é verdade?”  
“E SE foi outra Vó que morreu, não a minha?”  
“E SE aquele jeito de falar tremidinho já é jeito de um tatu gagá?”  
“E SE ela já ta gagá como é que vai saber direito o neto de cada Vó?”  
“Claro que não vai, ué!” (BOJUNGA, 2006, p. 88, grifo nosso)

Entendemos que os conflitos das personagens são um convite ao leitor para pensar sua realidade tanto interna, como externa. Ou seja, o leitor é impulsionado a refletir sobre si mesmo.

As personagens também são próximas, já que nem Raquel, nem Vítor aparecem como personagens prontas e acabadas. Raquel é uma menina em busca de respostas para seus conflitos e Vítor é um tatu que almeja descobrir o que realmente deseja ser em sua vida. Na caminhada de Raquel, embora sendo a narradora-personagem, ela delega a outras vozes o processo narrativo. Mesmo sendo a detentora do poder de mudança (e ela o faz ao final da história) busca ajuda nas personagens inventadas por ela, o galo Afonso, o Alfinete de fralda, a Guarda-chuva, o galo Terrível, a Casa de Consertos e sua amiga Lorelai. O narrador de *O sofá estampado* também incorpora outras perspectivas, principalmente, referentes à personagem Vítor. Já mencionamos que o tatu buscador é visto sob duas perspectivas: a de si mesmo e a de outras personagens. Dessa forma, entendemos que existe uma tendência em evitar a unidirecionalidade de interpretação, que poderia ocorrer se apenas o narrador atuasse ao narrar a história.

Sandroni (1987) nos alerta para o fato de existir uma característica que persiste nas primeiras obras da ficcionista gaúcha: a utilização de animais como personagens das obras *Os colegas* (2007), *Angélica* (2004) e *O sofá estampado* (2006). Em *A bolsa amarela* (2005), obra que marca a entrada da protagonista criança nas obras bojunguianas, ainda há caráter antropomórfico através dos objetos alfinete de fralda, guarda-chuva e fecho. Posteriormente, essa tendência diminuiu, chegando a desaparecer, uma vez que, em obras posteriores a *O sofá estampado* Bojunga parece ampliar seus horizontes, montando narrativas mais complexas, com temas que abordam questões sentimentais difíceis (como a morte) e aumentando o repertório de seus leitores.

Embora não tenha sido o foco de nossa pesquisa, a linguagem presente tanto em *A bolsa amarela* e em *O sofá estampado* privilegia o coloquial, uso de neologismos, de gírias, de repetições. Como aponta Sandroni (1987)

Na leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes encontra-se variada gama de recursos estilísticos articulados à riqueza e originalidade de metáforas surpreendentes. Não há como negar-lhe literariedade, com sua capacidade específica, sua categoria de obra de arte enquanto lugar do reflexivo, do inusitado, do lúdico. (SANDRONI, 1987, p 99)

Em *A bolsa amarela*, a própria Raquel critica o jeito dos adultos em falar no diminutivo ao se dirigir ao público infantil:

Eu ia respondendo e pensando: será que eles acham que falando comigo do mesmo jeito que eles falam um com o outro eu não vou entender? Por que será que eles botam *inho* em tudo e falam com essa voz meio bobalhona, voz de criancinha que nem eles dizem? (BOJUNGA, 2005, p.70)

Encontramos nas obras estudadas marcas do procedimento metalingüístico, criado graças à técnica história-dentro-da-história, mecanismos de *flash-back*. Porém, é em *A bolsa amarela* que a metalinguagem se torna mais explícita, com a deflagração do processo criativo de Raquel ao escrever um romance, assumindo a posição de autora implícita de sua própria obra o que amplia o campo de significados para o leitor.

Um ponto essencialmente comum entre as obras parece ser uma certa direção conferida ao projeto autoral. Vimos que, por trás dos personagens, do leitor, e, sobretudo, do narrador podemos enxergar uma instância maior: o autor implícito. Booth (1980) discute que um mesmo autor real pode criar em cada obra autores implícitos diferentes. O que não seria nada contraditório, uma vez que o autor implícito é apenas uma das muitas versões do autor real. Em *Bojunga*, diferentes autores implícitos levam ao delineamento de um mesmo projeto autoral, que busca diminuir o distanciamento entre narrador e leitor, forjando um lugar para este último na cena da narrativa, de modo a inseri-lo nos percursos formadores cumpridos pelas personagens protagonistas.

Ainda lembrando Booth (1980), quando compreende a relação autor implícito e leitor, ele teoriza:

(...) Mas o autor implícito de cada romance é alguém com cujas crenças tenho que concordar, em grande medida, para apreciar a obra. É claro que tem que se fazer a mesma distinção entre eu-leitor e eu, possivelmente tão diferente, pagando contas, reparando torneiras que pingam e falho de generosidade e sagacidade. É só enquanto leio que sou o eu cujas crenças têm que coincidir com as do autor. Independentemente das minhas crenças e práticas reais, tenho que subordinar a minha mente e coração ao livro, para o poder apreciar a fundo. Em resumo, o autor cria uma imagem de si próprio e uma imagem do leitor; faz o seu leitor, tal como faz o seu *alter ego*; e a leitura mais bem sucedida é aquela em que os eus criados – autor e leitor – entram em acordo perfeito. (BOOTH, 1980, p.153)

Neste trecho, o crítico norte-americano esclarece que a imagem do leitor é também arquitetada pelo autor implícito. É neste sentido que, Compagnon (2006), em *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*, aproxima os conceitos de autor implícito e leitor implícito, cunhado anos depois pela teoria da recepção. Assim, o leitor também precisa assumir uma máscara a fim de realizar a leitura; quando isso não ocorre há o abandono da obra, como se o leitor se recusasse a cumprir com o papel que lhe é dado. Ainda sobre a construção do leitor, Booth (1980) nos diz:

O leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira e claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores. (BOOTH, 1980, p. 89)

Em *Bojunga*, podemos dizer que o projeto autoral não é neutro, tal como afirma Booth (1980) no trecho acima; tudo nos leva a pensar que os autores implícitos em ambas as obras buscam a formação do leitor. Formação mais humana, menos pautada na alienação (muitas vezes provocada pelos meios televisivos, como vimos em *Dalva, a gata angorá* que não perdia um programa de televisão), objetivando o SER e o QUERER sem se deixar oprimir pelas imposições externas, aceitando suas dificuldades e aventando novas possibilidades (como em *a Casa de Consertos*).

No *corpus* aqui pesquisado, notamos que existe o convite ao leitor e cabe somente a ele aceitar ou não. Vale ressaltar, não estamos, contudo, afirmando que se trata de um projeto autoral autoritário.

Tanto em *A bolsa amarela*, quanto em *O sofá estampado*, os autores implícitos valorizam a perspectiva infantil, através da mudança na imagem da criança, antes vista como sem vontades próprias, para a de sujeito que possui inquietações e desejos. Assim, diante desses conflitos as personagens buscam soluções, mostrando dessa forma a complexidade presente também no leitor.

Entendemos que, no *corpus* estudado, a categoria do autor implícito atua de modo semelhante ao fazer o narrador compartilhar a voz narrativa com outras personagens; ao instituir a idéia de inacabado na construção das personagens, que devem continuar seus percursos de formação; ao abordar o tema do conflito interior, na busca pela própria identidade; na utilização de procedimentos metalingüísticos e, finalmente, na adoção da linguagem coloquial que propicia ao leitor de qualquer idade a aproximação do que é narrado.

Temos, em ambas as obras, um narrador que nos leva ao autor implícito. Esses narradores são refletores das crenças, dos valores, do intelecto do autor implícito cuja finalidade é inscrever um leitor informação. No caso de *O sofá estampado*, o narrador focaliza o processo de formação do próprio Vítor e, ao ficar colado à personagem, mostra e conta esse percurso. Já em *A bolsa amarela*, o percurso de formação não é propriamente a formação de Raquel, enquanto personagem, mas o processo de formação da escritura do romance, de Raquel escritora.

## Considerações Finais:

Este trabalho teve como *corpus* duas narrativas de Lygia Bojunga, *A bolsa amarela* e *O sofá estampado*, e procurou evidenciar, por meio do estudo da categoria do narrador, como se constitui o projeto autoral em ambas as obras. No primeiro capítulo, foram alvo de nossa reflexão algumas pesquisas acadêmicas (dissertações e teses) e publicações que analisaram o *corpus*. Nosso objetivo foi verificar sob quais pontos de vista teórico-críticos as obras selecionadas já foram abordadas. Averiguamos que o tema mais estudado foi o do imaginário, concebido como “um poder de deslocamento, graças ao qual nós representamos (para nós) as coisas distantes e nos distanciamos de coisas presentes” (LEMOS, 1994, p. 10). O primeiro capítulo mostra que pouco se discutiu a respeito do espaço da ficção na literatura infantil e juvenil produzida por Bojunga. Espaço este entendido como um terceiro elemento que não é nem real, nem imaginário: “um ato intencional, para que, acentuando o seu ‘caráter de ato’, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável de ser.” (ISER, 2002, p.985). Na ficção bojunguiana, o ficcional não está em pólo oposto ao do real, nem o exclui. O ficcional funde-se com o real e o imaginário a fim de comunicar algo da realidade que nos envolve.

Em seguida, fez-se necessário buscar em Wayne Booth (1980) a relação entre narrador, autor implícito, personagem e leitor a fim de analisar o *corpus*. Booth (1980) afirma que o autor nunca se distancia de sua obra, criando um duplo de si mesmo. Esse duplo do autor pode ou não corresponder às idéias e aos valores do autor real.

Para Booth (1980), o narrador é uma “personagem” criada pelo autor implícito. Na obra literária, o narrador pode funcionar ou não como um refletor do autor implícito. Ao narrar sob uma determinada perspectiva, o narrador está seguindo uma determinação do autor implícito. Neste sentido, não existe completa neutralidade, nem objetividade do autor.

Buscando responder as indagações iniciais deste trabalho, empreendemos uma análise em torno dos narradores de *A bolsa amarela* e de *O sofá estampado*, a fim de investigar como foram construídos. Observamos que, mesmo classificados diferentemente (dramatizado e não dramatizado, respectivamente), comportam-se de formas muito parecidas. Ambos os narradores movimentam-se na cena narrativa,

de modo a darem lugar aos procedimentos do contar e do mostrar. Tais deslocamentos acabam por interferir na constituição do lugar do leitor - identificado com os percursos de formação vivenciados e experimentados pelas personagens protagonistas.

Outra marca do projeto autoral é a fragmentação da narrativa que garante a não linearidade da história. Esse procedimento confere uma pausa nos fatos narrados e o encaixe de outros, criando um efeito de suspense no leitor. É por meio da quebra da narrativa que ficamos sabendo das histórias de outras personagens, propiciando, no caso de *O sofá estampado*, uma visão panorâmica dos fatos.

Em *A bolsa amarela*, observamos que a narradora-personagem, Raquel, mesmo sendo fidedigna aos ideais do autor implícito, não é a única voz presente na narrativa. Raquel delega o “lugar” de narradora a outra personagem, como ocorre com o galo Afonso. Em muitos momentos, ao longo da história, demonstra pouco ou nenhum domínio sobre acontecimentos narrados, como podemos constatar em relação às origens dos galos Afonso e Terrível. É o galo Afonso que conta para a menina como ele próprio decidiu que não queria mandar em nenhum galinheiro e também que Terrível teve seu pensamento costurado por uma linha de carretel. Ela se mostra como uma personagem em construção, já que está em busca da resolução de seus conflitos interiores.

Em *O sofá estampado*, o narrador não dramatizado ora se comporta como um orador que tudo sabe sobre a história, dando ao leitor uma visão superior; ora como um orador que se mistura à personagem, delegando o narrar a outra voz. Ao se fundir à personagem, por meio do discurso indireto livre, o narrador provoca a dúvida: quem fala o narrador ou a personagem?

A pluralidade de vozes presente em ambas as obras nos leva a pensar que o projeto autoral bojunguiano é libertário, no sentido de que leva o leitor a experimentar por meio da leitura diferentes perspectivas, rompendo com as características educativas e formais até então presentes na literatura infantil tradicional, ao mesmo tempo em que confere a sua obra expressão estética.

A identificação por parte do leitor é importante para a continuidade da leitura. É com a menina da bolsa amarela e com o tatu tímido que o leitor se “transporta” para o interior da cena narrativa. Em *A bolsa amarela*, desde o início da narrativa, os sentimentos que assolam Raquel são mostrados ao leitor, uma vez que se trata de uma narradora em primeira pessoa. Em *O sofá estampado*, esse percurso de

identificação se dá graças ao discurso indireto livre que permite ao leitor saber tudo o se passa no interior da personagem. Assim, como mencionamos no segundo capítulo deste trabalho, as escavações de Vítor tornam-se também o percurso de leitura do leitor. Essa identificação se dá graças ao narrador que se aproxima das personagens, mas, a fim de evitar um único posicionamento, ele também se afasta delas, deixando o leitor mais próximo do autor implícito. Este, por sua vez,, ao conferir mobilidade aos narradores, ele se imiscui na cena narrativa, de modo a torná-la sempre um espaço de experiência para o leitor.

Embora não tenha sido o foco principal deste trabalho, a utilização da linguagem coloquial é outro procedimento para a aproximação entre autor, narrador, personagem e leitor. De acordo com Palo & Oliveira (2003, p.51) “Escrever como se fala; eis aí a tarefa a que se coloca o narrador do texto literário-infantil para captar o repertório do seu público numa comunicação direta e envolvente”. Em Bojunga, o uso de gírias, de neologismos, de abreviações, de desvios da norma culta (como a repetição das conjunções “e” e “que”) imprimem vivacidade à linguagem, proporcionando também um ar de familiaridade entre narrador, personagem e leitor. É Walter Benjamin (1994) que preconiza o valor do literário na medida em que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p.198)

Em companhia de Raquel (*A bolsa amarela*) e de Vítor (*O sofá estampado*), mostramos como o projeto autoral bojunguiano resulta num texto sem conceitos pré-estabelecidos, mas cheio de oportunidades para que o leitor construa o caminho da sua leitura, como percurso formador. As obras estudadas também inovam na temática, já que, longe de fadas e duendes, a criança depara-se com questões existenciais, como a busca pela identidade, a questão da alienação do SER em detrimento do TER e a liberdade de pensamento. Como salienta Papes (2002), Lygia Bojunga, ao trazer temas polêmicos, inventa novas possibilidades de se viver o cotidiano e reinventando, reinventa o próprio homem.

O caráter metaficcional presente em *A bolsa amarela*, além de mostrar o grau de maturidade literária do texto bojunguiano, atua, no âmbito da ficção, como ajuda à personagem Raquel em adquirir uma visão mais positiva do mundo, uma vez que, por meio das histórias dos galos Afonso e Terrível, do alfinete de fralda, da guarda-chuva e da própria bolsa amarela, a menina pôde aventar novas possibilidades, passando a enfrentar melhor as situações de ser mulher, de ser criança e de ser

escritora. O leitor, ao percorrer esse trajeto, também usufrui da metalinguagem como incentivo para sua própria formação humana. Para o projeto autoral, o romance escrito por Raquel, dentro do relato ficcional, promove a discussão em torno no fazer literário, já que Raquel torna-se a autora da história de Terrível e do carretel de linha, podendo finalizar essa história como ela a imaginara.

Tendo em vista a discussão empreendida ao longo deste estudo, podemos afirmar que o projeto autoral bojunguiano constitui para o leitor fonte de conhecimento de si mesmo, ampliando, portanto, por meio do ficcional, suas vivências. A leitura das obras em questão, sem dúvida, leva o leitor a viver as experiências junto das personagens e habitar um novo universo. É neste sentido que Coelho (2006) chama ambas as obras de romance de aprendizagem. Diz Coelho:

Pequena obra-prima, que já tem um lugar definitivo na literatura infantil/juvenil brasileira. *A Bolsa Amarela* é um divertido romance de aprendizagem, narrado em primeira pessoa. (COELHO, 2006, p.500)

Saborosa novela satírica (que se confunde com fábula ou ainda com o romance de aprendizagem, este *O Sofá Estampado* conta uma terna/jocosa história de amor: a do tatu Vítor pela gata angorá Dalva. (COELHO, 2006, p.503)

O convite do autor implícito é de que o leitor entre na ficção, sinta-se à vontade e, principalmente, recolha “as pistas” disseminadas ao longo da história e que, ao final, o leitor faça dessas recolhas um ensinamento para si mesmo.

Tendo em vista tudo o que foi estudado, podemos entender que o projeto autoral de Lygia Bojunga, que se evidencia nas obras estudadas, aponta para o fato de que o leitor tem um espaço garantido tanto dentro da bolsa amarela, quanto do sofá estampado.

Nosso objetivo não é encerrar todas as interpretações possíveis das obras literárias estudadas neste trabalho, o que seria inviável. Como sabemos, as perspectivas críticas são inúmeras, portanto, admitem olhares diversificados. Neste sentido, nosso estudo não termina aqui, podendo ser ampliado por outros aspectos, sob a luz de novas teorias, enfim, incentivando, mesmo que modestamente, novas propostas de pesquisa.

## **Bibliografia:**

### a) Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_ *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221

BOJUNGA, L. *A corda bamba*. Rio de Janeiro: Agir, 1986, 125p.

\_\_\_\_\_ *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005, 135p.

\_\_\_\_\_ *O sofá estampado*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006, 204p.

\_\_\_\_\_ *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004, 109p.

\_\_\_\_\_ *Os colegas*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007, 137p.

\_\_\_\_\_ *Meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007, 115p.

BOOTH, W. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980, 413p.

CECCANTINI, J.L. Álbum de todos os matizes: O meu amigo pintor, de Lygia Bojunga Nunes. In: CECCANTINI, J. L. & PEREIRA, R. F(orgs.). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 111-121.

CAGNETI, S. S. *A Inventividade e a transgressão nas obras de Lobato e Lygia: confronto*.(1988), p. 110. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1988.

COELHO, N. N. Lygia Bojunga Nunes. In: \_\_\_\_\_ *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p.496-506.

COLOMER, T. *A Formação do Leitor Literário: narrativa juvenil atual*. São Paulo: Global, 2003, 454p.

FERNANDES, T. *Personagens e Imaginário em Lygia Bojunga*. (2006), p.110. Dissertação de Mestrado. (Programa de Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 153p.

INDEGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, W. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996, 191p, vol.1.

\_\_\_\_\_ Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. , org. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 955-987, vol.2

JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização e tradução de Marcelo Penn. São Paulo: Globo, 2003, 312p.

LEMOS, C. S. *O imaginário: fonte de descoberta do sujeito*. (1994), p.124 Dissertação de Mestrado. (Pós-Graduação da Faculdade de Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

MACHADO, I. A Prosaica. In: \_\_\_\_\_ *O Romance e a Voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995, p. 81-153.

PAPES, C.C. S. *A vivência e a invenção do cotidiano em: Rosa, minha irmã Rosa e O sofá estampado*. (2002), p.148. Tese de Doutorado. (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

SANDRONI, L. *De Lobato à Bojunga: as reinações inventadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987, 181p.

SANT'ANNA, M.A.D. A inter-relação da construção do discurso e a construção de Vítor. In: CECCANTINI, J. L. & PEREIRA, R. F(orgs.). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 49-67.

SILVA, V. M. T. Lygia Bojunga. In: \_\_\_\_\_ *Literatura Infantil Brasileira: um guia para professores de leitura*. Goiânia: Cãnone, 2008, p.131-164.

SOARES, H. S. *Eu conto, Tu lêes, Nós construímos o narrador e o leitor em Lygia Bojunga*. (1995), p.146. Dissertação de Mestrado. (Pós Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Artes). Pontifícia Universidade Católica- Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1995.

VASCONCELOS, M. L. B. B. *Lygia Bojunga em três tempos: o processo de sua criação*. (2001), p.89. Dissertação de Mestrado. (Faculdade de Letras). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2001.

VIEIRA, D. *O espaço imaginário em: A bolsa Amarela de Lygia Bojunga Nunes*. (1984), p. 54. Dissertação de Mestrado. (Universidade Federal Fluminense). Rio de Janeiro, 1984.

b) Bibliografias Consultadas:

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; 34, 2003, 173p.

ANDO, M.Y. *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e o Abraço de Lygia Bojunga Nunes*. (2006), p. 176. Dissertação de Mestrado.

(Programa de Pós-Graduação em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006.

AGUIAR, V.T. & MARTHA, A. A. P.(orgs). *Territórios da leitura: da literatura aos leitores*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006, 267p.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 468p.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007, 95p.

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Duas Cidades: 34, 2007, 173p.

BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 2005, 365p.

CADEMARTORI, L. *O que é Literatura Infantil*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2006, 89p.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1932, 63p.

CHEVALIER & GREERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, 996p.

CLARK, K. & HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 381p.

COELHO, N. N. *A Literatura Infantil: história, teoria, análise*. São Paulo: Quíron, 1987, 197p.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, 303p.

ECO, U. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 219p.

FOSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 2005, 233p.

FURTADO, A. M. G. & BASTAZIN, V. (orgs). *Literatura Infantil e Juvenil: uma proposta interdisciplinar*. São Paulo: Ed. do Autor, 2007, 218p.

GÓES, L. P. *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984, 189p.

\_\_\_\_\_ *Olhar de Descoberta*. São Paulo: Mercuryo, 1996, 160p.

HELD, J. *O Imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980, 237p.

KHÉDE, S. S. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986, 96p.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1999, 232p.

\_\_\_\_\_ *Literatura: leitores & leituras*. São Paulo: Moderna, 2001, 128p.

LAJOLO, M & ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 1988, 190p.

LAPLATINE, F. & TRINDADE, L. *O que é imaginário*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1996, 83p.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006, 96p.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Duas cidades, 34, 2000, 236p.

MACHADO, I. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva, 1989, 208p.

MACHADO, A. M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, 145p.

MENDES, M. P. S. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil*. (1994), p.256. Tese de doutorado. (Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 1994.

NARDES, L. B. *Aspectos estéticos da literatura infanto-juvenil de Lygia Bojunga Nunes*.(1988), p. 183. Dissertação de Mestrado. (Departamento de Teoria Literária e Literatura). Universidade de Brasília. Brasília, 1988.

PERRONE-MOISÉS. Introdução. In:\_\_\_\_\_ *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.143-173.

PROPP, V. I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, 257p.

SERRA, E.D.A. (org.) *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Global, 2001, 157p.

SOUZA, G. P. C. B. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem obrigada*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006, 230p.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva,1970, 205p.

TUCHI, M. Z.& SILVA, V. M. T. (orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em formação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006, 252p.

.

ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, 181p.

ZUMTHOR, P. *Performace, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007,125p.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)