

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO

BERTA LÚCIA TAGLIARI FEBA

**A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM EM LYGIA BOJUNGA:
DO MUNDO SOCIAL PARA O UNIVERSO INFANTIL E JUVENIL**

Maringá, PR
2015

BERTA LÚCIA TAGLIARI FEBA

**A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM EM LYGIA BOJUNGA:
DO MUNDO SOCIAL PARA O UNIVERSO INFANTIL E JUVENIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Mirian Hisae Yaegashi Zappone

Maringá, PR
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

F289r Feba, Berta Lúcia Tagliari Feba
A representação da personagem em Lygia Bojunga: do mundo social para o universo infantil e juvenil / Berta Lúcia Tagliari Feba.
-- Maringá, 2015.
258 f.; il

Orientadora: Profa. Dr. Mirian Hisae Yaegashi Zappone

Tese (Doutorado em Letras) -
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

1. Letras. 2. Literatura Brasileira. 3. Literatura infantil. 4. Literatura Juvenil. 5. Bojunga, Lygia - 1932-. 6. Personagem. 7. Representação. I. Zappone, Mirian Hisae Yaegashi, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

B869.09 21.ed.

BERTA LUCIA TAGLIARI FEBBA

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM EM LYGIA BOJUNGA: DO MUNDO SOCIAL PARA O UNIVERSO INFANTIL E JUVENIL.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em **10 de agosto de 2015.**

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Mirian Hisae Yagashi Zappone
Universidade Estadual de Maringá – UEM
Presidente -



Profª Drª Lúcia Osana Zolin
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Roselene de Fátima Coito
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Clarice Lottermann
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste/Marechal Cândido Rondo - PR



Profª Drª Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis - SP

Para

Papai, Mã e Fá

Alê, Aline, Du e Naiara

Joãozinho e Odete

AGRADECIMENTOS

Agradeço de forma geral àqueles que de alguma maneira contribuíram para a realização deste trabalho, com compreensão, companhia, palavra de apoio.

Agradeço à Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, à Diretoria de Ensino de Presidente Prudente, à E. E. Prof^a Anna Antonio, à Faculdade de Presidente Prudente, ao CELLIJ (Centro de Estudos em Leitura e Literatura Infantil e Juvenil).

Agradeço:

À minha orientadora Mirian Hisae Yaegashi Zappone

Às professoras Clarice Lottermann, Lúcia Osana Zolin, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, Roselene de Fátima Coito

Aos professores João Luís C. T. Ceccantini e Alice Á. P. Martha

Aos professores do PLE

Ao secretário do PLE Adelino Marques

Aos amigos do PLE Alessandra O. dos S. Beltramim, Joaquim dos Santos, Wagner Belinato, Michelle de S. Prado

Aos amigos Penha L. de S. Silvestre, Eveline M. C. Rodrigues, Fernando T. Luiz, Sônia Berveglieri, Marta A. B. Henrique, Gislene A. da S. Barbosa, Luiz Fernando M. de Lima, Thiago A. Valente, Lucila B. Zorzato, Aldria M. Cruz, Claudia Simeoni, Juliane F. Motoyama, Irando A. Martins Neto, Josany L. da S. Batista, Renata J. de Souza

Aos sogros-pais Joãozinho e Odete, à cunhada-irmã Silvia

Aos meus pais Antônio e Amábile, aos irmãos Alessandro e Eduardo, às cunhadas-irmãs Aline e Naiara

Ao meu esposo Fabiano

A Deus.

Para tudo há um tempo, para cada coisa
há um momento debaixo dos céus.

(Eclesiastes 3, 1. *Bíblia Sagrada*)

[...] pra começar o meu trabalho, eu
preciso de um estímulo que, feito palito de
fósforo, risque a minha imaginação
produzindo a faísca e, em seguida, a
chama que vai clarear o caminho. É a
partir desse risco que eu crio, que eu
procuro dar vida aos meus personagens
e, se consigo, eles passam a dar vida aos
meus livros.

("Pra você que me lê", *Tchau*, p. 14)

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. **A representação da personagem em Lygia Bojunga: do mundo social para o universo infantil e juvenil.** 2015. 258 p. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2015.

RESUMO

Esta pesquisa investiga como as personagens da obra completa de Lygia Bojunga (1932 —) são construídas e fazem uma representação do universo infantil e juvenil, a partir de um *corpus* composto por 143 personagens de 23 narrativas. Valendo-se dos princípios da teoria literária e de concepções de representação, literatura e leitor, o estudo utilizou-se de uma metodologia quantitativa e qualitativa para procedimentos de análise, realizando um mapeamento de características predominantes das personagens por meio da elaboração de uma ficha de leitura, inserção das informações coletadas no programa *Sphinx Léxica 5.1*, tabulação e interpretação dos dados. Defende-se que a produção literária de Lygia Bojunga privilegia uma representação social múltipla e não estereotipada do mundo, na qual as personagens vivenciam problemas e com motivações internas superam as dificuldades e amadurecem. A análise demonstra que as personagens não se constroem de forma taxativa ou maniqueísta, ao contrário, revelam preocupações existenciais intrínsecas ao homem, por isso assumem um caráter universal que lhes permite a comunicação com o leitor.

Palavras-chave: Lygia Bojunga. Representação. Personagem.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. **The character representation in Lygia Bojunga:** from the social world to the children and youth universe. 2015. 258 p. Doctoral Dissertation (Doctorate in Literature) — Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2015.

ABSTRACT

This research investigates how characters in the complete work of Lygia Bojunga (1932 -) are constructed and make a representation of children and young universe, from a corpus of 143 characters from 23 stories. Drawing on the principles of literary theory and representation, literature and reader concepts, the study used a quantitative and qualitative methodology for the analysis procedures, carrying out a mapping of the predominant characteristics of the characters through the development of a reading report, and inclusion of information collected on the Sphinx Lexical 5.1 program, tabulation and interpretation of data. It is argued that the literary production of Lygia Bojunga favors a multiple social and non-stereotypical representation of the world in which the characters experience problems and with internal motivations outweigh the difficulties and get more mature. The analysis shows that the characters are not built exhaustively or in a Manichean way, on the contrary, reveal intrinsic existential concerns about the mankind, so take a universal character that allows them to communicate with the reader.

Key words: Lygia Bojunga. Representation. Character.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
a)	O contexto	9
b)	Objetivo e justificativa	11
c)	Procedimentos metodológicos, <i>corpus</i> da pesquisa e organização da tese	15
1	ESTADO DA QUESTÃO	21
1.1	Teses a respeito da obra de Bojunga	21
1.2	Pesquisas sobre personagem	43
2	MAPEAMENTO: REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA	49
2.1	O projeto gráfico-editorial e o jogo de sentidos	55
2.2	Tipos de personagem	67
2.3	A pluralidade de protagonistas	78
2.4	Questões de gênero	85
2.5	Os adultos e a crítica à família estereotipada	92
2.6	A constituição interior em destaque	106
2.7	A visão contestadora da escola	115
2.8	Arte e formação do ser	129
2.9	A configuração múltipla do espaço	151
2.10	A sexualidade e suas diversas formas	165
2.11	Condições socioeconômicas em debate	182
3	UNIVERSALIZAÇÃO: A CONSTITUIÇÃO EMANCIPATÓRIA DE PERSONAGENS E LEITORES	194
3.1	Desfecho das personagens rumo ao autoconhecimento	197
3.2	A busca de identidade	220
3.3	A superação de dramas decorrentes de conflitos familiares	230
3.4	Autorreferencialidade	235
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	246
	REFERÊNCIAS	250

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

E, de medo perdido, ele [Cara-de-pau] começou a ter logo uma porção de idéias. "Puxa, como é que eu não pensei em nada disso antes?" (*Os colegas*, p. 84)

a) O contexto

Como sabemos, a literatura não deve ter pretensões didáticas ou intenção de passar ensinamentos, lições, mensagens. Isso não significa, entretanto, que o autor deva ser alheio a questões sociais, políticas e ideológicas que lhe são contemporâneas. Não quer dizer também que não possa incorporar a seu discurso diversas realidades e múltiplos posicionamentos. Se assim o fizer e se encontrar a "solução lingüística adequada" (CANDIDO, 1972, p. 808), certamente possibilitará ao leitor ampliar a compreensão de si e do mundo por meio da linguagem literária.

Monteiro Lobato (1882 – 1948), ao inaugurar as publicações da literatura infantil genuinamente brasileira, inicia um processo qualitativo ao inovar o uso da linguagem, criar personagens ativas, inteligentes, independentes e livres para expor ideias. Institui um espaço mágico, o do *Sítio do Picapau Amarelo*, onde seu elenco de personagens vive aventuras. Ao mantê-las em histórias diferentes, atribuiu aos textos o caráter de série, sendo necessário, exclusivamente, inventar os desafios a serem vividos. Além disso, trouxe para debate questões consideradas até então impróprias para crianças, sendo de interesse somente do mundo adulto, como o desenvolvimento do país e as implicações em decorrência das guerras (SANDRONI, 1987, 1998).

Publicações posteriores tentaram seguir alguns dos passos percorridos por Lobato. Os livros das décadas de 1940 até 1960 têm como espaço o ambiente rural, onde personagens da cidade passam férias e vivem aventuras. É o que acontece, por exemplo, em *A ilha perdida* (1946), sucesso de Maria José Dupré. Ainda que o cenário seja o rural (ZILBERMAN; LAJOLO, 1993), sua função é diferente daquela revelada por Lobato, uma vez que agora não se trata mais de uma imagem de progresso, mas de lazer em um Brasil que se torna urbano com a

derrocada das oligarquias e o deslocamento das pessoas frente à decadência na cultura cafeeira.

Outra característica reside nos modos de composição das narrativas com personagens infantis. Diferentemente de Lobato, os textos do período constroem personagens modelares, com pouca autonomia e criatividade e geralmente submissas aos adultos. Exemplaridade e correção determinam o comportamento das personagens, que são frágeis e dependentes de seus entes familiares. Ademais, como frequentemente são cerceados de liberdade, o desejo de fuga das personagens perpassa as histórias, embora a transgressão à norma gere arrependimento e retorno ao local de origem.

A partir da década de 1970 ocorrem modificações na produção para crianças e jovens. Surgem novos e expressivos autores, cuja publicação atende à demanda crescente do público leitor decorrente das reformas no ensino que levaram à inserção de livros no cotidiano escolar. O Brasil focalizado é o atual, de cenário urbano, levando os livros a assumirem um tom contestador, do qual não são excluídos problemas e crises do homem inserido naquela sociedade. As personagens são críticas, participativas e podem ser representadas vivendo situações de miséria e sofrimento. O mundo infantil figura-se de modo desajustado, com foco em problemas que parecem mais pertencer ao universo adulto. Tais desajustes induzem a uma perda da identificação do que seja o pueril.

É neste contexto que se encontra Lygia Bojunga (1932 -). A autora é conhecida pela quantidade de prêmios recebidos no Brasil e no mundo e, sobretudo, pela peculiaridade de sua escrita, que recorre à fantasia, faz uso de linguagem simples, aborda desejos infantis em contraponto com anseios do adulto, cria personagens sonhadoras e inconformadas com a realidade e tematiza problemas inerentes ao homem contemporâneo, como as relações familiares, as tensões relativas a trabalho, a orientação sexual, o medo, a morte.

Bojunga tem hoje vinte e dois livros publicados por sua editora Casa Lygia Bojunga, quais sejam: *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *Tchau* (1984), *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *Livro - um encontro* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Seis vezes Lucas* (1995), *O abraço* (1995), *Feito à mão* (1996), *A cama* (1999), *O Rio e Eu* (1999), *Retratos de Carolina*

(2002), *Aula de inglês* (2006), *Sapato de salto* (2006), *Dos vinte 1* (2007) e *Querida* (2009).

Retratos de Carolina inaugurou as publicações de sua Casa, fundada em 2002 que, por sua vez, passou a imprimir e comercializar todos os títulos anteriores, lançados inicialmente por editoras diversas. Há ainda *7 cartas e 2 sonhos* (não mais editado), publicado pela Berlendis & Vertecchia, em 1982, na coleção intitulada "Arte para criança" e se compõe com nove telas de Tomie Ohtake, livro que posteriormente se transformou em *O meu amigo pintor* (1987). Em 1989, o livro foi adaptado para teatro e recebeu o título *O pintor*. O mesmo ocorreu com *Nós três* (1989), também publicado em formato de teatro. Ambos não fazem parte da Casa.

Em 2006 Bojunga criou a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga que tem como objetivo contribuir para a realização de projetos que tenham o livro como foco central. São sete os projetos da Fundação: Paiol de Histórias (que atende crianças para leitura, contação, dramatização de histórias e rodas de leitura); Um encontro com a Boa Liga (como uma ampliação do Paiol, o encontro promove oficinas a ambientalistas e profissionais ligados ao livro); Mini-bibliotecas básicas (que doa livros a bibliotecas); Encontros literários (que promove reuniões para debater o livro, analisá-los); Bolsas de estudo (que incentiva a continuidade de estudos voltados para o livro daqueles que atuam na editora); Um novo nicho pra Santa (que busca divulgar o bairro de Santa Teresa); e A árvore e seus companheiros (que visa preservar e arborizar espaços, principalmente no sítio Boa Liga). A construção do livro e a ampliação cultural do ser humano são, portanto, preceitos de Bojunga.

b) Objetivo e justificativa

O interesse pela leitura da literatura infantil e juvenil, bem como pela crítica em torno desse objeto, teve início pelo acesso a uma disciplina optativa realizada durante a graduação em Letras na UNESP de Assis-SP. Tal estudo posteriormente possibilitou-nos participar de um projeto de pesquisa intitulado "De mãos dadas: leitura e produção de textos no Ensino Fundamental", financiado pela FUNDUNESP (Fundação para o Desenvolvimento da UNESP) e coordenado pelos professores Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini e Dr. Rony Farto Pereira, cujo intuito era de investigar a recepção de textos literários por alunos de Ensino

Fundamental de escolas do Oeste Paulista, proporcionando a leitura de três livros esteticamente elaborados. Foi a partir do estudo nos cursos de formação promovidos pelo orientador e da observação do comportamento dos professores e dos jovens leitores participantes do Projeto que surgiu o anseio de averiguar como ocorreu a recepção naquele contexto do livro *Os colegas*, de Bojunga, surgindo assim, o *corpus* de análise para o Mestrado.

Constatamos no Mestrado que *Os colegas* é um livro construído por um discurso emancipatório e que promoveu a identificação dos alunos das duas turmas de 5ª série do Ensino Fundamental (atualmente nomeada de 6º ano) das duas escolas da Diretoria de Ensino de Ourinhos - SP participantes do projeto, atendendo às suas expectativas, sobretudo devido à capacidade de superação das personagens.

Após essa fase, o trabalho com alunos de ensino fundamental e médio continuou, possibilitando uma atuação como professora e mediadora de leitura. No ensino superior também foi possível colocar em prática metodologias do ensino da leitura da literatura, a fim de motivar outras pesquisas e formar novos profissionais que atuarão em escolas e fomentarão o ato de ler. Além do mais, ao longo desse período, foi constante a leitura da literatura e da crítica especializada sobre o tema, a reflexão e a produção escrita a esse respeito, assim como a participação em eventos da área.

Lygia Bojunga é uma autora importante frente ao cenário cultural brasileiro e internacional, tendo em vista a quantidade de prêmios auferidos. Em 1982, recebeu pelo conjunto de sua obra a medalha Hans Christian Andersen, o mais alto prêmio da International Board on Books for Young People (IBBY) concedido a escritores de Literatura Infantil e Juvenil e, em 2004, recebeu o Prêmio da Literatura em Memória de Astrid Lindgren — Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA), o maior de literatura infantojuvenil do mundo. Além disso, pela Fundação Nacional do Livro, já obteve o selo “Altamente recomendável” e pela Câmara Brasileira do Livro o “Prêmio Jabuti”, dentre outros que já somam 39. Toda essa qualidade atribuída pela crítica, outrossim, ratifica o fato de os livros da autora serem traduzidos atualmente para vinte idiomas¹.

¹ <http://www.casalugiabojunga.com.br/pt/index.html>

Devido à qualidade de sua escrita, seus textos têm servido como objeto de pesquisa para estudiosos, que partem de enfoques diferentes. Além de artigos publicados em revistas especializadas, anais de eventos e livros, há dissertações e teses que podem ser conferidas no banco de dados da Capes. Dos trabalhos já defendidos em universidades, podemos registrar as nove teses produzidas de 1994 a 2011: Mendes (1994), Riche (1995), Silva (1996), Papes (2002), Aires (2003), Lottermann (2006), Ramalho (2006), Câmara (2010) e Ando (2011). As teses, a serem comentadas no tópico 1.1, revelam a natureza dos livros de Bojunga e mostram as vertentes sobre as quais têm sido analisados ao longo desses anos, indicando até mesmo abordagens que podem ainda ser realizadas.

Embora tenham ocorrido desenvolvimento e ampliação de estudos da literatura infantil e juvenil no país nas últimas décadas devido ao acompanhamento da expansão do mercado de livros para crianças e jovens, a tradição de pesquisas acadêmicas sobre o assunto ainda é escassa e o tema não será esgotado tão logo, como salienta Ceccantini (2004). São incipientes também as pesquisas voltadas para os textos contemporâneos, tendo em vista a multiplicação de autores e títulos disseminados nos últimos anos, decorrentes da amplitude da indústria cultural. Além disso, ainda há muito para se pesquisar sobre Bojunga, devido à extensão de possibilidades de leitura de seus textos.

O foco da nossa pesquisa sempre esteve voltado para a verificação das peculiaridades estéticas e das recorrências do discurso ficcional que permeiam toda a obra da escritora, com intuito de analisar seu fazer literário por meio de um trabalho que se volte para os recursos textuais e que demonstre a especificidade do gênero. Ao longo do caminho de estudo e diante dessa ampla perspectiva, percebemos que uma das particularidades da obra bojunguiana irrompe na composição das personagens, sobretudo em sua complexidade psicológica, o que faz com que tais entes ficcionais sejam tão semelhantes às pessoas que pertencem ao nosso universo, com seus dramas e suas alegrias. Essa observação converge com o ideal da autora de criar personagens que tenham um "sopro [...] de vida" (*Livro - um encontro*; p. 73), em outras palavras, Bojunga almeja em sua produção edificar personagens que pareçam existir, que façam sentido para o leitor, tenham essência, vida.

A esse respeito, Eco (2003, p. 15) explica que tais personagens são aquelas que têm "boa fortuna" porque migram do universo em que nasceram e

passam para outro um tanto difícil de delimitar à medida que se tornaram coletivamente verdadeiras em "uma realidade cultural sobre a qual toda a comunidade de leitores está de acordo." (p. 17). É como se fossem modelos de vida para nós quando dizemos em dada situação "este é um complexo de Édipo" ou "esta é uma dúvida hamletiana" ou "que esperteza emiliana". Para as personagens que são construídas nesse fenômeno, Reis (2006, p. 19) chama de "figuras da ficção", justamente por serem aquelas que têm importância, as quais adquirem uma dimensão que decorre de um processo de universalização de sentido: são personagens porque estão em um texto ficcional, mas têm personalidade porque disseminam características reais que podem ser percebidas em nosso viver.

Assim, levando em conta a lacuna de estudos verticais acerca das personagens de Bojunga a partir do cotejo das teses lidas, considerando a relevância de investigar toda a obra de um autor para a compreensão de sua estética, a importância da personagem como categoria fundamental de textos narrativos, o local de destaque que a personagem ganha na produção da escritora, bem como nosso interesse pela ficção bojunguiana e por conhecer o modo como se processa a construção de suas personagens, temos o objetivo de estudar em toda a obra da autora como as personagens, que levam a uma representação social do mundo, são construídas e geram uma representação do universo infantil e juvenil, peculiaridade que faz com que a produção literária de Lygia Bojunga tenha relevância e qualidade estética. Com isso, de modo bastante abrangente, cremos contribuir para o aprofundamento dos estudos literários dessa área e para a ampliação da produção de material crítico e de consulta sobre a literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea.

A hipótese na qual se ancora esta pesquisa é a de que a obra de Bojunga se constrói, de modo particular, a partir de estratégias de composição que privilegiam a construção de personagens complexas, nas quais sobrepõem as contradições das experiências humanas, e que produzem uma representação plural e não estereotipada das personagens, com relevo para seus modos de emancipação. Tal expressividade é oposta ao que tem sido produzido por outros autores da literatura brasileira, conforme demonstram as pesquisas de Rosemberg (1984) e Dalcastagnè (2005a).

A partir da leitura da obra completa da escritora e do olhar atento para o modo como é composta a representação social das personagens, percebemos nesta

caminhada que esses seres ficcionais passam por um processo de amadurecimento emocional ao longo de sua trajetória, sendo esta uma tônica que caracteriza a produção da autora. Decorre daí o interesse de compreender de que maneira podem se manifestar os conflitos internos das personagens, os quais as encaminham para uma nova forma de ver as situações que as cercam.

Diante desse contexto, defendemos que a obra de Bojunga, altamente centrada na composição de suas personagens, privilegia uma representação social ampla e não clichetisca de mundo, na qual as personagens vivenciam problemas e, com forças internas, amadurecem, ultrapassam barreiras e passam a ver e a viver o mundo de forma emancipada. Tal processo pode levar à identificação do leitor que pode se ver representado por meio da vivência das personagens reveladas no texto ficcional.

Para tal, desenvolvemos como um dos objetivos do trabalho um mapeamento da representação da personagem da obra de Bojunga, conseqüentemente, do perfil da personagem de uma amostra da literatura produzida no Brasil contemporaneamente. Tal mapeamento não é sinônimo de superficialidade ou ausência de verticalidade, mas amplitude do que existe a respeito e a ser explorado. Sabemos que não será possível abarcar todos os indícios que se relacionam com as personagens existentes nas publicações da escritora gaúcha, mas há satisfação em estudar um pouco mais acerca de temas de nosso interesse já de algum tempo.

A fundamentação teórica, por seu turno, segue a crítica contemporânea, os preceitos da teoria literária e concepções de leitura, literatura, leitor, teoria do efeito e representação. A rigor, não se trata de aplicar uma dada teoria aos textos literários, ao contrário, são as narrativas, nosso objeto de apreciação, que nortearão o aporte teórico mais adequado a ser utilizado de acordo com as necessidades de análise.

c) Procedimentos metodológicos, *corpus* da pesquisa e organização da tese

Para seguir o objetivo delimitado, a saber, realizar um estudo da representação social das personagens na obra de Lygia Bojunga, utilizamos uma

metodologia quantitativa e qualitativa no levantamento de dados². Assim, são desenvolvidos os seguintes objetivos específicos: a) ler a obra da autora, a fim de conhecer o *corpus* e de que forma se compõe a configuração das personagens e suas representações; b) elaborar fichas de análise de personagens; c) realizar testagem da ficha elaborada; d) fazer um levantamento de personagens que compõem as narrativas da autora, a partir do preenchimento de ficha; e) verificar os indícios levantados e cruzá-los, fazendo uso do programa *Sphinx Léxica 5.1*, para posterior análise; f) refletir sobre formas diversas de ver o mundo por meio da representação das personagens e g) compreender o modo de construção das personagens que vivenciam mudanças internas diante de situações adversas. Salientamos que esta metodologia foi, inicialmente, elaborada por Dalcastagnè (2005a)³ que realizou extenso levantamento sobre narrativa contemporânea brasileira no período de 1990 a 2004 e em estudos posteriores. Dela nos valem, portanto, neste estudo.

Metodologicamente, a pesquisa é de natureza exploratória e do tipo bibliográfica para aprimorarmos e investigarmos verticalmente ideias propagadas em estudos da literatura infantil e juvenil brasileira, para analisarmos as narrativas e interpretarmos os elementos levantados, bem como para contribuirmos para a intensificação de pesquisas sobre Bojunga e suas personagens. Para procedimentos de análise, a pesquisa configura-se como quantitativa e qualitativa, uma vez que os dados quantitativos iluminam as recorrências textuais, conferem sistematização, fugindo de impressões gerais e superficiais, com o propósito de ter uma base sólida para a discussão. Conforme Lakatos e Marconi (2007), o método quantitativo contém "informações numéricas" (p. 269) e "propõe novas observações e valorizações para esclarecer, modificar e/ou fundamentar respostas e idéias" (p.

² O termo "dados" não é entendido como algo já existente, tendo apenas de ser coletado pelo pesquisador, mas compreendido como o que é construído mediante a análise e a interpretação dos registros produzidos. Conforme Lüdke e André (*Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986, p. 4), "[...] os dados não se revelam gratuita e diretamente aos olhos do pesquisador. [...] Ao contrário, é a partir da interrogação que ele faz aos dados, baseada em tudo o que ele conhece do assunto, [...] que se vai construir o conhecimento sobre o fato pesquisado".

³ DALCASTAGNÈ, Regina. "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004".

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26. jul-dez. 2005a. p. 13-71.

Disponível em <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687> Acesso em: 01 nov. 2013.

Este artigo foi publicado pela autora também em: DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Cronópios**, 03/05/2007, p.1-38, 2007. Disponível em http://cronopios.com.br/anexos/regina_dalcastagne.swf Acesso em: 27/03/2013.

E com algumas modificações em DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012. p. 147 - 196

269), cuja análise do conteúdo enfatiza a "quantificação de seus ingredientes, ou seja, [a] frequência da aparição no texto" (p. 284). Para tanto, temos como instrumento de investigação o Software *Sphinx Léxica 5.1*, adquirido pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PLE), que permite tabulação e cruzamento de dados, selecionado justamente pelo rigor na listagem de dados. Sob o prisma qualitativo, é possível tratar as informações levantadas para refletir criticamente acerca de como se configuram as representações das personagens bojuanguianas, já que a pesquisa qualitativa tem como característica preocupar-se com o processo, interpretar informações e elaborar um "conjunto de conceitos, princípios e significados" (LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 272).

A fim de alcançar o objetivo proposto, o *corpus* da pesquisa compõe-se de todos os livros de Bojunga. Metodologicamente, a primeira estratégia foi realizar a leitura atenta dos livros da autora, a saber: *Os Colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *Tchau — contos "Tchau", "O bife e a pipoca", "A troca e a tarefa" e "Lá no Mar"* (1984), *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes*⁴ (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Seis vezes Lucas* (1995), *O abraço* (1995), *Feito à mão* (1996), *A cama* (1999), *O Rio e eu* (1999), *Retratos de Carolina* (2002), *Aula de inglês* (2006), *Sapato de salto* (2006), *Querida* (2009). O livro *Dos vinte 1* (2007) não entrará no rol de análise, uma vez que não se trata de uma narrativa, mas de uma composição feita de excertos dos livros publicados até 2007, o que vem a justificar seu título, quer dizer, este vigésimo primeiro livro é resultado da seleção de trechos mais apreciados por Lygia editora. *Livro - um encontro*, por sua vez, é citado em diferentes momentos da análise, mas também não compõe a ficha de leitura sobre personagens porque é o único declaradamente autobiográfico, segundo informações da ficha catalográfica. Abrindo um parêntese, entraríamos aqui em outro debate no que se refere à engenhosidade da escrita bojuanguiana, uma vez que se trata de um discurso que tenta convencer o leitor de sua veracidade, porém no campo da ficção, sobretudo diante dessa autora, nem tudo pode corresponder exatamente à realidade vivida e exposta cronologicamente no livro, justamente por citar Ana Lúcia, uma

⁴ Esta publicação, de 1988, recebeu o título *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes* por bastante tempo, sendo intitulado hoje pela sua casa editorial apenas como *Livro, um encontro*, a fim de não repetir o nome da autora na capa (*Livro, um encontro*, p. 94).

amiga que lê seus textos e que pode representar seus leitores empíricos que dialogam com essa autora empírica.

Depois de ler os livros foi realizado o preenchimento de uma ficha para cada narrativa. Tratava-se inicialmente de uma testagem que, ao longo da pesquisa, conforme surgiram novas observações, as perguntas foram reformuladas, inseridas novas características até chegar a um modelo padrão. Desse preenchimento, passamos para a inserção das informações no *Software Sphinx Survey* edição *Léxica*, versão 5.1.

O *Sphinx*⁵ é um programa de computador todo em Língua Portuguesa que processa dados coletados, auxiliando a investigação desde a criação de questionários, passando por inclusão e coleta de informações, até a formulação de relatórios descritivos e quantitativos, que podem ser lidos estatisticamente.

Tem como alguns recursos: a) a definição de questões, se fechadas com uma ou múltiplas respostas, se de texto, se com datas, para a *formatação de questionário*; b) a personalização do *formulário de coleta*, com cabeçalho, rodapé, modificação de fonte e cores, configuração de página, podendo ser impresso em papel; c) a *análise de dados* e os *relatórios*, que podem ser gerados por meio de elaboração de gráficos (de barras, curvas etc), tabelas simples e descritivas, com frequência numérica e porcentagem, bem como cruzamento de variáveis (entre informações contidas em duas questões, por exemplo); d) os dados ainda podem ser exportados para documento do Word, PowerPoint ou Excel, auxiliando na apresentação pelo pesquisador.

É raro visualizarmos pesquisas na área de Letras que façam uso de levantamento estatístico, pois parece uma postura metodológica incompatível com o caráter plurissignificativo do texto literário, como também salientou Dalcastagnè (2005a). Entretanto, tais dados numéricos não são lidos como o resultado da pesquisa, mas como uma fonte primária de informações recorrentes que geram reflexão a respeito e iluminam a análise, evitando uma interpretação impressionista ou tendenciosa. Assim, após a inserção das informações no *software*, podemos partir para a compreensão e interpretação dos números e para o entendimento de como tais itens estão configurados nos textos.

⁵ Informações sobre o *Sphinx* podem ser lidas no site <http://sphinxbrasil.com/produtos> e em manuais do programa.

Para esta pesquisa, elaboramos um questionário composto por três grandes eixos: a) dados da personagem na narrativa, b) dados socioeconômicos da personagem e c) dados físicos, psicológicos e ideológicos da personagem.

No primeiro eixo estão expostos o 1) título das narrativas, 2) a posição das personagens na trama, se protagonista, secundária, antagonista ou adjutora e 3) grau de complexidade, se esférica/redonda, plana ou plana com tendência a redonda.

O segundo eixo é feito com 4) nome da personagem, 5) estrato socioeconômico — elite, classe média, pobre, miserável, mobilidade econômica ascendente, mobilidade econômica descendente ou sem indícios, 6) gênero/sexo — feminino ou masculino para seres humanos, fêmea ou macho para animais, 7) faixa etária — infância, adolescência, juventude, idade adulta, maturidade, velhice, múltiplas idades ou sem indícios; 8) nacionalidade — brasileira, estrangeira ou sem indícios; 9) grau de escolaridade — não escolarizado, pouco escolarizado, escolarizado, altamente escolarizado, formação artística, não mencionado ou não pertinente; 10) cor da personagem — branca, negra, amarela, não pertinente ou não mencionado; e 11) religião — católica, protestante, ateu, não mencionado ou não pertinente.

O terceiro eixo, com maior número de questões, busca identificar aspectos físicos, psicológicos e ideológicos das personagens: 12) tipo — ser humano, animal ou objeto; 13) atributos físicos — bonita, feia, loira, morena, ruiva, alta, baixa, deficiência física, gorda, magra, sem indícios ou não mencionado; 14) partes do corpo descritas ou mencionadas de pessoas — nenhuma, rosto, nariz, braços, pernas, dentes, cabelos, olhos, boca, mãos, compondo ao todo 30 respostas; 15) partes do corpo descritas ou mencionadas de animais — nenhuma, não pertinente, rabo, patas, olhos, perfazendo 17 respostas; 16) condição psicológica da personagem — são, dependente químico, depressivo, desvio patológico ou desvio sexual; 17) atributos psicológicos — com total de 79 respostas, entre elas: inteligente, ignorante, bondosa, má, corajosa, medrosa, consumista, moralista, carente, feliz, infeliz; 18) orientação sexual — heterossexual, homossexual, bissexual, não mencionado ou não pertinente; 19) frequência de prática sexual — inexistente, eventual, frequente, imaginária, não pertinente ou não mencionado; 20) papéis afetivos desempenhados — filho (a), enteado, pai, mãe, namorado, amigo, compondo 20 respostas; 21 e 22) papéis sociais — aluno /

acadêmico, patrão, empregado, dona de casa, com 13 respostas, e uma resposta aberta especificando algum papel social não contemplado no questionário; 23) posição política da personagem — conservadora, contestadora, revolucionária ou sem indícios; 24) exercício de algum trabalho — formal, informal, explorado ou nenhum; 25) relacionamento de amizade e coleguismo entre as personagens — do mesmo sexo ou do sexo oposto, mais novas, da mesma idade ou mais velhas; 26) aptidão artística da personagem — escrita / literatura, interpretação / teatro, pintura, escultura, fotografia, dança, toca instrumento musical / música, canto, desenho, contador de história, atividade circense — palhaço, malabarista, ou nenhuma; 27) linguagem utilizada — norma culta, variante popular, língua estrangeira; 28) circulação espacial da personagem — espaço doméstico, local de trabalho, escola / universidade, ruas / praças, praia, bar / restaurante / lanchonete, teatro / cinema / circo, compondo 13 respostas; 29) resposta aberta a ser preenchida caso algum espaço percorrido pela personagem não esteja contemplado no questionário; 30) tipo de morte da personagem — se não morre, tem morte natural, doença, acidente, suicídio ou assassinato; 31) desfecho da personagem — em situação de equilíbrio positivo, negativo, em aberto ou sem mudanças da situação inicial; por fim, 32) formas de equilíbrio positivo — emancipação, conhecimento de si mesmo, conhecimento do mundo, autoaceitação, casamento, resolução de problemas / conflitos, superação de ritos de passagem, mudança de estrato social (ascensão) ou não pertinente para o caso de o desfecho não ter sido positivo. Após a alimentação da ficha, transformamos as informações em tabelas simples e cruzadas.

Para desenvolver os objetivos, o trabalho estrutura-se em três partes. A primeira apresenta o estado da questão, expondo teses de doutorado acerca da obra de Bojunga e estudos sobre personagens que abordam a ideologia presente nos livros. A segunda mostra um mapeamento das representações da personagem na obra de Bojunga e do modo como são construídas, no tocante a diferentes elementos do questionário que, por sua vez, como veremos, contribuem para assegurar a qualidade estética da escrita da autora. Uma última parte é proposta para indicar aspectos que abordem o processo de amadurecimento das personagens e que tratem da composição da obra como um todo.

1 ESTADO DA QUESTÃO

Ao iniciar sua "carreira de viajante", o Pollux se sentiu atraído a fixar por escrito as impressões de viagem. (*Querida*, p. 177)

— [...] É claro que eu já sabia que um livro pode modificar a vida de uma pessoa, e que a relação de quem escreve e de quem lê pode ser mágica. [...] (*Aula de inglês*, p. 64)

1.1 Teses a respeito da obra de Bojunga

Existem registros no banco de dados da Capes de nove teses elaboradas entre 1994 e 2011 a respeito da obra de Lygia Bojunga, as quais expressam possibilidades diversas de análise⁶.

Maria dos Prazeres Santos Mendes defendeu em 1994 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo a tese “Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil”, que tem como objetivo, sob o prisma da Semiótica peirceana, atribuir novas significações para a teoria e a crítica das obras de literatura infantil e juvenil, pensando sobre sua função e natureza, partindo do processo de criação estética dos autores. Além disso, pauta-se em noções da Crítica Genética, uma vez que lê o texto literário, comparando-o essencialmente com o prólogo dos livros e outros documentos, como entrevistas e comentários veiculados na mídia, bem como cartas, para compreender o modo como os textos foram escritos, enfim, quais caminhos percorridos pelos autores até a produção final do texto.

Analisa, em Monteiro Lobato, o imaginário e o vivenciar da aventura, em Clarice Lispector, o tempo da leitura e, em Lygia Bojunga, a busca da escritura (p. 4). Assim, tem como hipótese: mais do que pensar em literatura infantil e juvenil

⁶ Deisily de Quadros defendeu em 2014, pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, *Lygia Bojunga entre fios: a tessitura do leitor implícito*. A tese não está analisada neste trabalho pelo fato de ser recente e de já estarmos concluindo nossa pesquisa no momento de sua divulgação. Quadros estuda *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha*, *Corda bamba* e *Seis vezes Lucas* para verificar como o leitor implícito é construído.

como gênero que se volta para o receptor a que o texto se destina, é pensar em uma qualidade estética que não delimite o gênero, mas que proporcione fruição. Por isso, "Almejar a criança é, ao final, desejar a fruição de uma mente via criatividade e imaginação" (MENDES, 1974, p. 7).

O trabalho divide-se em três grandes capítulos. O primeiro é reservado a Monteiro Lobato, cujo propósito é mostrar seu fazer inventivo, comparando *A menina do Narizinho Arrebitado* (1921) com a versão seguinte *Reinações de Narizinho* (1931). Para tanto, Mendes vai revelando o processo de criação que é específico do autor, confrontando sua escrita com cartas trocadas com o amigo Godofredo Rangel e com entrevistas concedidas à imprensa.

De acordo com Mendes, Lobato tem a capacidade de não isolar a fantasia do real, uma vez que problemas políticos, econômicos, sociais não são excluídos do mundo infantil, mas trazidos para dentro do livro. Por meio de exemplos das duas versões, vai apresentando modificações como: a) a passagem de um tom mais emotivo para descritivo, quando deixa de atribuir tantos adjetivos às personagens para focalizar suas ações; b) a mudança do tom explícito para o sugerido, mais enigmático, por exemplo, na primeira versão um trecho intitula-se "O sonho na beira do rio", já na segunda apenas "Narizinho", com modificações também no texto, para o leitor poder imaginar o que se passa no enredo e deduzir que se trata de sonho e encantamento; c) a modificação do tom didático para o lúdico, por retirar trechos da primeira versão nos quais as personagens eram penalizadas por seus feitos e os traidores castigados. Ainda, o clima dos contos de fadas é recuperado e acrescentado na segunda versão, proporcionando metalinguagem paródica, em que o humor toma lugar e dá vivacidade às personagens, que são reutilizadas de maneira criativa. Com isso, Lobato demonstra zelo pelo fazer literário e pelo tratamento estético da palavra.

A segunda parte, sobre Clarice Lispector, apresenta análise de seus quatro títulos infantis: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1974), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978), além dos prólogos. Afirma que as vozes da escritora, da autora e da leitora se cruzam na obra.

De acordo com Mendes (1994), Clarice prevê a recepção da criança, antepõe-se às suas perguntas, antecipa reações ao estabelecer um diálogo no texto,

criando um clima de cumplicidade. Assim, prevê uma criança bastante sensível, inteligente e participativa.

Em seu ponto de vista, Lobato dialogou com textos do passado, revisitando-os; já Clarice volta-se para seus próprios textos para autorreferenciá-los. A pesquisadora comprova esta ideia ao reproduzir trechos de crônicas publicadas em jornais nas quais a autora revela pensamentos, escolhas, sentimentos ao ler e escrever, intimidades e medos de se mostrar por meio da escrita. Em outras crônicas, coloca-se como crítica literária de sua própria escritura, define o que é ficção e o que é ser artista.

Na sequência, a pesquisadora diferencia os modos de escritura de Clarice para adultos e para crianças. Afirma que uma das distinções manifesta-se na temática sobre animais, bastante recorrente na obra para crianças. Para tanto, compara as versões do conto "Os macacos", concluindo que no texto infantil a linguagem é mais enxuta, apresentando um animal sem carga simbólica ou metafórica, mas feito em si mesmo, assim como a criança o vê.

A caracterização do fazer literário de Clarice, portanto, traduz-se por um conversar com seu leitor, ou seja, uma voz dupla, que fala de si e prevê a reação do outro, um tom coloquial, com marcas de oralidade, que praticamente ensina como ler, dando pistas a serem seguidas ao longo da leitura.

Dando sequência à análise, Mendes (1994) aborda o fazer literário de Bojunga em fase mais recente, anos 1980 e 1990, estudando a trilogia *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992) e os prólogos, em busca da escritura da autora.

Nota que Bojunga encaixa tessituras ao expor o processo de criação da trilogia e suas intenções, ao arquitetar a criação de personagens escritoras, ao mostrar suas experiências com leitura e intimidades com o livro. Assim, diz que a obra da autora tem caráter de ruptura por não se prender à linearidade de um construir narrativo, monológico e referencializado, muito comum em textos literários tradicionais. Níveis de leitura, escritura e crítica acham-se inter-relacionados em um único texto (p. 195).

Em *Fazendo Ana Paz*, por exemplo, a pesquisadora apresenta o debate da narradora/autora com a personagem em processo de construção. De acordo com ela, a narração é anulada por causa da metalinguagem, à medida que se indaga sobre a natureza da personagem. Aqui, Ana Paz cobra desta narradora-autora a

composição do pai, exigindo que o criasse, revelando um debate entre elas. Neste sentido, a personagem interfere nos rumos do narrar e os níveis de leitura são misturados, diluindo os papéis de personagem e de narrador.

Para finalizar esta etapa, relaciona a trilogia, assegurando que em Bojunga 1) o autor imagina o leitor, 2) o autor leva o leitor a imaginar e 3) o autor imagina a si mesmo como leitor (MENDES, 1994, p. 227). No primeiro caso, o leitor está previsto e é objeto da construção literária; no segundo, o leitor completa as entrelinhas, alterando a escritura, tornando-se sujeito; e, no terceiro, o sujeito torna-se objeto.

Para concluir a tese, Mendes faz uma analogia entre os três autores e aproveita o diagrama exposto anteriormente: em Lobato há o primeiro leitor, aquele que desenvolve a imaginação; em Clarice há o segundo, o leitor que é chamado a seguir pistas e decifrá-las; e em Bojunga há o terceiro, que incorpora os anteriores em seu próprio processo de produção ao revelar o que estava oculto nos demais, deflagrando o ato de criar. Bojunga, por exemplo, “deixa-se invadir em sua essencialidade criativa” (MENDES, 1994, p. 228), tornando-nos intrusos e participantes desse fazer literário. Esses grandes nomes, portanto, demonstram um redimensionar do conceito e da natureza da literatura infantojuvenil, apresentando qualidades intrínsecas ao fazer estético que vão determinar o efeito a ser produzido na leitura.

Este estudo pode ser considerado pioneiro no meio acadêmico no sentido de comparar o estilo de Bojunga com outros autores e de abrir caminhos para novas interpretações da narrativa da autora. Outro ponto positivo do trabalho refere-se à análise das mudanças nos textos de Lobato e Clarice após uma primeira edição, no caso desta última, a alteração ocorre depois do reendereço dos textos (ex: "Os macacos"), passando de leitores adultos para crianças.

A tese “O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti)” foi defendida em 1995 na Universidade Federal do Rio de Janeiro por Rosa Maria Cuba Riche e tem como objetivo principal averiguar como perfis femininos estão configurados esteticamente na obra das autoras já mencionadas no título do trabalho. Para tanto, o texto é composto por três partes.

A primeira apresenta aspectos sobre a modernidade, a pós-modernidade e a mulher nestes contextos. A segunda trata especificamente da literatura infantil de

autoria feminina, já focalizando Lima, Bojunga e Colasanti, consideradas escritoras de "olhar desviante" (p. 45), pois dão voz à criança e à mulher. Para a pesquisadora, as autoras emitem o discurso de excluídos, rompem com o silêncio e, por isso, saem da posição secundária e marginal, marcada pela hierarquia ocupada por escritores do sexo masculino.

A maior seção do trabalho, a terceira, aborda a presença feminina na literatura infantil, a partir do estudo de quatro narrativas de Lima, *A vaca voadora* (1972), *Melhor que a encomenda* (1984), *Mãe assim eu quero pra mim* (1988) e *Papai maravilha* (1992); três de Colasanti, quais sejam "A Moça tecelã", do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Ofélia, a ovelha* (1989) e *A mão na massa* (1990); e três de Bojunga, o conto "Tchau", do livro com título homônimo (1984), *Nós três* (1987) e *Fazendo Ana Paz* (1992).

Em um primeiro momento é feita uma contextualização de cada autora, sua vida e sua obra, assim como é feita uma explanação sobre sua importância para a cultura. Na sequência, faz-se uma análise sobre temas recorrentes na obra das autoras: o poder, o desejo e a memória.

Com relação ao poder, Riche comenta formações sociais, ideológicas e discursivas refletidas nas imagens de homem e mulher criadas nas narrativas. Sobre o desejo, afirma que o modo como as personagens femininas lidam com ele ajuda a configurar a própria identidade, por exemplo, Mariana (*Nós três*) e a mãe de Rebeca ("Tchau") tornam-se presas fáceis de suas emoções porque são seduzidas pelo desejo e pela paixão que sentem pelo companheiro. Assim, o leitor vai notando como são essas mulheres essencialmente, o que sentem, pensam e fazem pelo desejo, abandonando o lar e até matando o amado. Quanto à memória, estão presentes mitos, recontos, lembranças nas narrativas das três autoras. A personalidade das personagens é marcada pelas diferenças, não físicas, mas intelectuais. Há o questionamento de conceitos rígidos de feminino e masculino, bem como relações conflituosas entre eles, gerando desencontros. Ainda, o narrador que tradicionalmente é adulto e masculino é modificado para um narrador em primeira pessoa, criança e de voz feminina.

Para realizar a pesquisa qualitativa, faz uso da teoria e da crítica da estética da recepção, seguindo preceitos de Iser e Jauss. Além disso, para abordar relações entre texto e leitor segue Umberto Eco (1989); para protocolos de leitura na linha da modernidade e pós-modernidade recorre principalmente a Lefebvre (1969,

1991), Benjamin (1985), Bosi (1992), Hutcheon (1991), Jameson (1985), Lechener (1988)⁷.

Conclui afirmando que, com a escrita dessas autoras, se quebra a imagem de mulher submissa ao poder masculino e se cria uma literatura cujas personagens femininas caminham contra o sistema opressor vigente. De acordo com Riche (1995, p. 241), as personagens femininas rompem com paradigmas e mostram uma visão cultural em que se discute como são as mulheres, não como papéis fixos do que é ser homem e mulher no mundo pós-moderno, mas com diferentes subjetividades, reconstruindo visões a partir da literatura infantil e juvenil brasileira.

Assim, observamos avanço do conhecimento científico pela aproximação das três autoras, principalmente pelo recorte temático bastante presente nessas escrituras: o poder, o desejo e a memória, oferecendo também um debate sobre a presença da modernidade e da pós-modernidade nos textos.

Em 1996, Rosa Maria Graciotto Silva defendeu no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” — campus de São José do Rio Preto — a tese “Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes”. Ela estudou os livros lançados entre 1972 e 1992 e os separa em duas partes, uma antes da anistia política e outra posterior.

Dividida em três capítulos, a tese baseia-se nos estudos de Goldman (1967), Benjamin (1988), Adorno (1982), Frye (1973), Freyre (1971), Damatta (1983;

⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Col. Obras escolhidas, v. 1)
 BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
 ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
 HUTCHEON, Linda. O sujeito na/da/para a história e sua história. In: _____. *Poética e Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. P. 203-226.
 ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: _____. et. al. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
 JAMESON, Frederic. *Pós-Modernidade e sociedade de consumo*. Trad. Vinicius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, 12: 12-26, jun. 1985.
 JAUSS, Hans Robert. et. al. *A literatura e o leitor*. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
 LECHENER, Norberto. Um desencanto Llamado Pós-Modernidad. *Punto de vista*. Buenos Aires, 33: 35-37, 1988.
 LEFEBVRE, Henri. O que é modernidade. In: _____. *Introdução à Modernidade*. Prelúdios. Trad. Jehovanira Chysóstomo de Souza. São Paulo: Paz e Terra, 1969.
 LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Trad. Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.

1985), Chauí (1986), Jaguaribe (1985)⁸, focalizando a realidade histórica, política e social correspondente ao mesmo período em que os livros de Bojunga foram publicados.

O primeiro capítulo apresenta uma análise dos livros da escritora verificando sua coerência interna. O segundo explicita o simbolismo da casa e o terceiro apresenta o simbolismo da máscara, procurando identificar a ideologia implícita nas narrativas.

Lendo e comparando a obra, Silva afirma que é possível estabelecer três eixos: 1) o mundo maravilhoso, 2) o mundo real e 3) o processo de criação. O primeiro diz respeito a um real disfarçado por metáforas, símbolos, alegorias, cujos animais representam seres humanos da nossa sociedade, como ocorre em *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978) e *O sofá estampado* (1980). O segundo, o mundo real, é demonstrado por livros que expõem a realidade ao leitor sem disfarces e que abordam temas como crítica social, morte, fome, como se nota em *Corda bamba* (1979), *Tchau* (1984), *O meu amigo pintor* (1987) e *Nós três* (1987). O terceiro enfoque refere-se ao processo de criação bojunguiano, produção que se volta para si mesma, sobre o seu fazer literário, como a trilogia *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992).

Para explicar a simbologia da casa na obra, Silva faz uma analogia à situação histórica do Brasil nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Havia na época um sistema autoritário, principalmente no período da ditadura militar, cuja livre expressão do pensamento era restringida. Assim, as narrativas publicadas nessa época refletem essas concepções, como em *Os colegas*, livro no qual as personagens sofrem repressões da carrocinha, têm medo da prisão e lutam por

⁸ GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
BENJAMIN, W. O narrador. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP / Hucitec, 1988.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FREYRE, G. *A casa brasileira*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DAMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAUÍ, M. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

JAGUARIBE, H. *Sociedade e Política: um estudo sobre a atualidade brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

liberdade; em *A bolsa amarela*, o galo Rei dá ordens e as galinhas devem obedecê-lo, elas são submissas e ficam caladas; o galo Terrível, nessa mesma narrativa, tem seu pensamento costurado, sendo, portanto, manipulado e doutrinado. Neste capítulo da tese, Silva faz aproximações entre os fatos ocorridos na realidade e a ideologia contida nos livros, construída por meio da simbologia. A sociedade brasileira da época, representada pela casa, é simbolizada na obra de Bojunga, de acordo com Silva, pelo cerceamento de expressão e pelo autoritarismo.

O capítulo terceiro versa sobre a simbologia da máscara para abordar o real de forma indireta, além de ser uma maneira de refúgio das personagens. Fantasias carnavalescas (*Os colegas*), encenação de peça teatral (*Angélica*), capa com capuz (*O sofá estampado*), além de animais como personagens que perpassam diversos livros, demonstram que tais máscaras desvelam o homem em sua essência, bem como denunciam opressão, injustiça social e busca pela liberdade. Além das personagens simbólicas, o capítulo aborda alegorias, como a “Casa dos Consertos” (de *A bolsa amarela*) que representa uma sociedade passível de ser consertada, que resultaria na valorização do homem e na extinção de hierarquias e autoritarismo. Ainda, há uma forte crítica à educação, pela alegoria da “Escola Osarta do Pensamento”, “atraso” de trás para frente, local de doutrinação, censura à livre expressão, submissão. Para encerrar este último capítulo, Silva expõe o fazer literário de Bojunga pelo viés da máscara, trecho em que analisa de modo breve a trilogia. Para ela, sob a máscara de escritora, Bojunga expõe ao leitor a função da arte literária em seu discurso narrativo, bem como mostra a interação entre autor, texto e leitor e consegue, fazendo uso de símbolos e alegorias, demonstrar o Brasil de uma época e o homem daquele tempo.

Com isso, a pesquisa tem um saldo positivo ao analisar um grande número de livros (13), sob um prisma ainda não identificado: a simbologia da casa e da máscara em suas relações com a sociedade da época, atingindo o objetivo proposto.

Cleide da Costa e Silva Papes em 2002 defendeu “A vivência e a invenção no cotidiano em *Rosa, minha irmã Rosa* (Alice Vieira) e *O sofá estampado* (Lygia Bojunga)” pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo na área de concentração de Literatura Portuguesa.

Na pesquisa, Papes reflete sobre o valor existencial da casa e do cotidiano como um espaço que torna visível a vida do homem por meio da comparação dos livros *Rosa, minha irmã Rosa* (1979), de Alice Vieira, e *O sofá estampado* (1980), de Lygia Bojunga.

Tem a base teórica fundamentada sobretudo em Certeau (1997) para auxiliar na compreensão da trajetória do homem, suas condições sociais, políticas e econômicas. Recorre também a Bachelard (1999) para abordar a simbologia da casa nos livros e a Coelho (1995) para buscar sustentação para a análise literária, sobretudo para o texto de Bojunga⁹.

Papes inicia a tese apresentando vida e obra de Bojunga e Vieira; depois, explica que a escrita é uma forma de preservação da vivência do homem para salvá-lo do esquecimento e da fragmentação; a simbologia da casa é analisada no próximo capítulo, configurando-se como um espaço para autoconhecimento; na seção seguinte os nomes são focalizados para ressaltarem a busca de identidade e a compreensão do mundo; a última parte da tese examina a função das mãos, parte do corpo humano que representa o fazer, a criatividade e a escrita nas narrativas.

A pesquisadora fecha o trabalho afirmando que a realidade representada em ambos os livros é a mesma na qual vivemos, mas sob um novo olhar, um olhar de descoberta, sem rótulos e estereótipos. Trata-se da capacidade que a literatura tem de renomear o mundo. Assim, mostra que Bojunga e Vieira, ao reinventarem esta nova realidade, criam um homem diferente, capaz de ver o mundo de outra forma. O cotidiano, por seu turno, revela as circunstâncias vividas por este homem, portanto, demonstra as ligações entre literatura e vida, o homem e a arte, a vivência e a invenção.

Em 2003, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto, Eliana Gabriel Aires apresentou "O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e

⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1997. v.1 e v.2.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. 2. ed. Rio de Janeiro: Tijuca, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Edusp, 1995.

Outros livros citados por Papes: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

escrita postas em jogo pela ficção" com o objetivo de analisar a singularidade da escrita bojunguiana por meio da apreciação da trilogia *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes, Fazendo Ana Paz e Paisagem* pelo enfoque da metalinguagem.

Para desenvolver seu projeto, organiza o trabalho em quatro capítulos. No primeiro, aborda os três textos da autora, enfatizando que em *Livro* Bojunga faz depoimentos acerca da necessidade de ocultar-se para escrever (p. 24), da importância dos diálogos em seus livros que se presentificam no jogo estabelecido entre escritor, personagem e leitor (p. 19) e da liberdade de escrita proporcionada pela literatura, o que os meios de comunicação não conseguem gerar (p. 28). Sobre *Fazendo Ana Paz* a pesquisadora salienta que há dois pilares principais de concretização do texto: a criação da personagem e a engenhosidade da metalinguagem que espelha "o seu fazer literário por meio de um eu-narrativo que reflete sobre o fazer de sua personagem" (p. 30). Quando à *Paisagem*, explica que o livro "acentua o papel da releitura como ato fundamental da criação artística" (p. 35), uma vez que a personagem escritora lê e relê o conto que produz, assim como é leitora das cartas trocadas com Lourenço, seu leitor fiel.

O segundo capítulo discorre a respeito de elementos constitutivos da narrativa, sobretudo as instâncias narradoras. Para Aires, a leitura da ficção de Bojunga nos desafia a "inscrever o ato de narrar numa movimentação que dramatiza ou encena suas próprias possibilidades" (p. 45). Assim, narrar é importante, mas abordar o próprio ato de narrar parece ser ainda mais relevante porque em sua obra essa temática é recorrente. Para comprovar essa ideia, analisa *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem*, observando, principalmente, o papel de vozes de narradores e do que ora ela chama de arqui-narradora, ora de personagem-narradora e ainda de autora-narradora para se referir ao que chamaremos de personagem-escritora. Para nós, trata-se daquela que participa da história como personagem e que se ocupa da escrita, simulando ser Bojunga e ainda assemelhando-se a ela no que diz respeito à biografia.

A criatividade performativa do discurso direto é assunto do terceiro capítulo. Aires explica que os diálogos são manipulados de modo criativo e demonstram que a criação é um processo contínuo, resultando em um texto que quer priorizar a aproximação do leitor. O uso do diálogo transfere presentificação dos fatos e dinamismo para as ações que são apresentadas e não narradas. É o que

ela nomeia de performance, que desempenha papel importante na representação, ou seja, teatralização, dramatização.

De acordo com Aires, Bojunga escreve em um contínuo processo metalinguístico, recorrendo à repetição de palavras e à função fática da linguagem que levam a atingir a cumplicidade do leitor (p. 92) porque revela a espontaneidade infantil, como se fosse uma criança conversando, usando apenas monossílabos. Outro recurso é a criação de palavras (p. 99), uma forma de revitalizar a linguagem por meio de expressões novas e significativas, estilo bastante peculiar à autora com intuito de realçar o poder das palavras e a variedade de jogos e texturas que elas possibilitam. Por fim, devemos destacar a análise sobre os processos que envolvem o questionamento do fazer literatura e a construção da personagem, ambos realizados em uma metalinguagem com participação da arqui-narradora e da própria personagem (p. 116).

O quarto e último capítulo, de modo mais intrínseco, vai ao encontro dos objetivos e do título do trabalho, no qual se discute a metalinguagem por três linhas: autorreferencialidade, construção das personagens e histórias dentro de histórias.

O tópico da autorreferencialidade mostra que a metalinguagem em Bojunga ocorre de duas formas: uma relacionada à sua vida real, transmitida em entrevistas e depoimentos, na qual cita o modo como escreve; a outra é inerente à ficção, na qual faz uso da voz da arqui-narradora e da opinião das personagens para debater questões de escrita, encaminhamento do enredo, desfecho da trama. Para a estudiosa, esta é uma estratégia que desnuda a escritora como autora de carne e osso (p. 138) e dessacraliza o mito da criação (p. 141).

O segundo tópico alude à construção dos seres ficcionais que participam das narrativas *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem*, especialmente à constituição da personagem, ou melhor, sua autoconstituição, pelo fato de ir se formando ao passo que o enredo é desenvolvido, muitas vezes escapando até mesmo dos planos da arqui-narradora. Outro aspecto citado liga-se à quase inexistência de um retrato definido das personagens (p. 191) porque têm poucas características físicas e são formadas por traços de personalidade que, por sua vez, surgem com atitudes, comportamentos e diálogos ao longo da história. Ainda, planos narrativos diferentes podem fazer surgir personagens elaboradas por outras personagens, como presente em *Paisagem*, em que Renata e João são seres citados por Lourenço, mas desconhecidos da arqui-narradora.

O terceiro item, que trata das histórias encaixadas, demonstra que a coincidência entre a paisagem exposta pela arqui-narradora em seu conto, a paisagem inserida no sonho de Lourenço e a paisagem disposta no desenho da menina é um recurso que integra diferentes linguagens e leva uma história a ajustar-se na outra, transmitindo ao leitor veracidade àquilo que está lendo (p. 206).

Para concluir, Aires afirma que é a metalinguagem como processo escritural que singulariza a ficção de Bojunga (p. 213) e para chegar a esse resultado cita majoritariamente Barthes (1987, 1996), Blanchot (1987), Eco (1994), Picon (1970), Tacca (1983), Teles (1979)¹⁰.

“Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga” é a tese de Clarice Lottermann, defendida em 2006 no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. O trabalho está dividido em quatro capítulos: o primeiro expõe um panorama da literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea a partir da análise de cerca de trinta livros que abordam o tema da morte; o segundo apresenta esta temática na obra de Bojunga; uma análise sobre morte e sonho na obra da escritora é mote para o terceiro capítulo, que especificamente analisa *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *O abraço* (1995) e *Retratos de Carolina* (2002); o quarto — e último capítulo — retrata a morte e a arte na produção da escritora, enfocando os livros *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *Retratos de Carolina* (2002) e o conto “A troca e a tarefa”, de *Tchau* (1984).

O trabalho tem como objetivo central demonstrar que na obra da autora a representação da morte está relacionada a uma tensão com a criação artística. Para chegar a este propósito, Lottermann recorre a bases teóricas de, principalmente, Eco (2003), Derrida (1997) e Chevalier e Gheerbrant (1999), além de trabalhos específicos sobre o tema morte, como Atwood (2004), Becker (1995), Damatta

¹⁰ Alguns dos livros citados por Aires: BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução Madalena da Cruz Pereira. Lisboa: Edições 70, 1987.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PICON, G. *O escritor e sua sombra*. Tradução Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1970.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1983.

TELES, G. M. *A retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix/MEC, 1979.

(1991)¹¹, justificando a relevância da pesquisa pelo fato de não haver estudos que focalizem esta temática na produção da referida autora, apenas poucos artigos em revistas especializadas. Ademais, para nortear seu trabalho, parte de questionamentos relacionados à concepção de morte na literatura infantil e juvenil contemporânea e de como o assunto é abordado nos livros.

Além dos quatro capítulos que compõem a tese, Lottermann cede ao leitor três apêndices que complementam seu estudo e permitem formular novas propostas acerca deste conteúdo. O primeiro deles trata das “Representações da morte nas sociedades cristãs do ocidente”; o segundo intitula-se “A morte na sociedade brasileira”; e o terceiro, de grande valia, “A morte na literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea: relações de obras”, que apresenta uma lista bibliográfica com cerca de 150 livros (excluindo os de Bojunga já analisados), divididos por subtemas como assassinato, assassinato relacionado a crime ambiental, assassinato de professor / cientista, crime passional, suicídio, morte de pais / avós / familiares, morte de crianças e jovens, morte de animais, morte em decorrência de AIDS, enfrentamento da morte, velório e herança, histórias de fantasmas / mistérios, mortandade ou mortes coletivas e morte metafórica, levando à constatação de que a maior parte das publicações versa sobre assassinatos e poucas sobre suicídio.

Lottermann conclui que a representação da arte na obra é um modo de resistir à aniquilação, ou seja, a arte é necessária para não morrer e manter-se vivo.

Como se nota, esta pesquisa traz contribuições no que se refere: à clareza da linguagem e dos procedimentos metodológicos; à inovação do recorte da pesquisa, fazendo uma abordagem da temática da morte, muito presente em toda a obra da autora; à leitura vertical dos textos literários de Bojunga; à novidade na interpretação focalizando o sonho e a arte como elementos que repercutem na vida

¹¹ Livros citados por Lottermann: ECO, U. *Sobre a literatura*. Tradução Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DERRIDA, J. *A Farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Sila et. al. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ATWOOD, M. *Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

BECKER, E. *A negociação da morte*. Tradução Luiz Claudio do Nascimento Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

DAMATTA, R. Morte: a morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro. In: DAMATTA, R. *A casa e a rua*. 4. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

das personagens; ao estudo exaustivo que compõe os apêndices à disposição de futuros leitores-pesquisadores sobre a temática da morte.

Pelo Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura Brasileira, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Denise do Passo Ramalho defendeu em 2006 o trabalho “Trocando tarefas – meu caso de amor de leitura com a obra de Lygia Bojunga”. Ela analisa a edificação de uma proposta de formação do leitor na obra, a partir dos livros *Os colegas* (1972) até *Retratos de Carolina* (2002). A tese está fundamentada em teorias da leitura, da literatura, da literatura infantojuvenil e de estudos culturais¹², e está organizada a partir de quatro eixos.

O primeiro discute a formação de Lygia Bojunga como leitora, tendo como ponto de partida *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), apresentando seu apreço por Lobato, assim como características de sua obra: as histórias encaixadas, a construção das personagens, a linguagem próxima do leitor, o tema recorrente da busca pela identidade.

O segundo eixo debate o tema da arte e seu tratamento metafórico, abordando o elo entre as linguagens. Ramalho afirma que a arte presente na obra é responsável por transformar o sujeito porque: mantém uma conexão com a vida, provoca o desejo de transformar a realidade e proporciona a inserção do homem no meio.

No terceiro eixo aborda os papéis do autor, do leitor, do texto e da leitura, principalmente ao tratar do próprio processo de criação e da troca de funções, afinal, o leitor também é um criador. Nesta etapa, Ramalho analisa sobretudo o recurso da metaficção, muito utilizado por Bojunga, ao expor a ideia de que o autor não tem controle sobre sua criação, como se pode notar também em trechos cujas personagens têm vontade própria e opinam sobre o andamento da história. Assim, a intimidade com o leitor e a valorização da imaginação são pontos relevantes do ato de elaboração da escritura bojungiiana.

¹² Alguns dos livros citados por Ramalho: LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. 2. ed. Barcelona: Laertes, 1998.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: 34, 1996. (vol 1).; ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. São Paulo: 34, 1999. (vol 2)

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário*. São Paulo: Global, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

O quarto eixo explora uma proposta de formação do leitor na obra e mostra qual é o leitor esperado pelo texto. Em se tratando de Bojunga, é aquele sujeito do processo de leitura que reorganiza sua visão de mundo e que troca de papel com o criador para contribuir para a construção narrativa.

Em tom de conversa, Ramalho conclui o texto revelando o modo como se tornou leitora. Depois, expressa o prazer que teve ao conhecer pessoalmente a autora e sua editora. Por fim, expõe a visão que passou a ter da obra após apreciar o Rio, entendendo melhor trocas e tarefas propostas pela escritora. Nesse sentido, o trabalho tem seu valor por contribuir para as pesquisas na área e por abrir espaço para análises que têm o leitor como foco.

A tese “Para Lygia Bojunga, a mulher que mora nos livros” foi defendida em 2010 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro por Ana Letícia Pires Leal Câmara. Como o título já demonstra, a pesquisadora dedica o trabalho para a escritora, dirigindo-se a ela no texto como uma leitora.

No resumo anuncia que se trata "de um romance em forma de carta dirigida à Lygia Bojunga". Assim, cada livro corresponde a um capítulo da tese, sendo a conclusão *Querida*, o último livro da escritora. Em cada capítulo se comenta a construção de Bojunga como escritora ao longo de sua obra, o que justifica a expressão "a mulher que mora nos livros", pelo seu envolvimento com as personagens e com a criação da própria editora. Os capítulos da tese ainda apresentam a história desse processo de escritura, que Câmara chama de romance.

Nenhuma das teses acadêmicas lidas assemelha-se ao que Câmara produziu: um trabalho que se dirige à autora, como se fosse sua leitora, em linguagem em tom de conversa, um tanto distante do discurso científico:

Foi a história dessa dupla que *você* contou no seu primeiro livro, *Os colegas*, lançado em 1972. A partir de então, Virinha e Latinha tinham um nome para assinar seus sambas e *você* passava a ter um nome de escritora: Lygia Bojunga Nunes. (p. 17, grifamos)

Um trabalho que pode apresentar trechos ficcionais, já que se denomina romance; que faz relatos pessoais, lembrando inclusive momentos de tristeza pela doença da mãe (p. 194-198), momentos felizes de presentear cunhada e sobrinho com livros; explicação que expõe datas do momento da escrita e uma viagem feita a Lisboa (p. 38, 208); descrição de aulas de ioga e da conversa com a professora

sobre violência (p. 173). Com isso, o texto, bastante saudosista, em alguns momentos parece carta, em outros diário, memórias, relato de experiência.

Na introdução explica que o "Pra você que me lê" criado por Bojunga inspirou o que a pesquisadora faz em seu trabalho, uma estratégia de autores que se direcionam aos leitores de seus textos. Câmara interessa-se por estes trechos, pelo fato de haver, segundo ela, passagens autobiográficas ao longo da obra ficcional lida. Assim, lê a obra de um prisma autobiográfico a partir do conceito de autoficção, uma identidade inventada pela escritora ao se tornar personagem, como ocorre em *Retratos de Carolina*, por exemplo. Não se trata de crítica genética genuína, de um estudo biográfico, pois quer saber como é a ficção na ficção a partir de indícios do "Pra você que me lê".

Em seguida, cada livro corresponde a um capítulo da tese, de *Os colegas* até *Querida*, totalizando 22 partes. Nelas, há uma retomada dos prêmios recebidos e uma exposição das temáticas abordadas em cada livro, há um pouco de reconto das histórias, relatos de lugares visitados, comentários sobre sua relação com livros, anotações sobre os cursos de criação literária ministrados, questionamentos acerca da catalogação dos livros, se infantis, juvenis, se literatura brasileira, em comparação com os prêmios recebidos. Traz encontros com Lygia ao assistir no Rio a espetáculos de livros que foram encenados, como aconteceu em ocasião do lançamento de *Retratos de Carolina*; discute a importância da escrita para si mesma, também como autora de ficção, e para Lygia, conforme nota nos livros; faz comentários sobre seu desejo de ser escritora e a tomada de decisão; questiona o fato de Lygia não permitir adaptações de suas histórias, não abrindo mão de seus direitos autorais; menciona a crônica escrita para Lygia, a entrega para sua assistente editorial, seguindo da reprodução de um e-mail atencioso de resposta da autora; destaca o desejo das personagens de manipularem a narrativa, debatendo com a autora, assim como o desejo do leitor de se envolver com o processo da escrita.

Para apresentar tais aspectos, recorre a preceitos de autoficção, invocando estudos de Vicent Colonna (2004), assim como recuperando Eco (1970, 1976, 1985, 2004), Sandroni (1987, 2003), Barthes (1970, 1977, 2004, 2006)¹³.

¹³ COLONNA, Vicent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristam, 2004.
BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Autoficção, conforme defendido por Câmara, refere-se metalinguisticamente à própria escrita de Lygia, pois conta sua história particular ao produzir os livros, da qual faz parte sua imagem de artesã, aquela que gosta de escrever com lápis, que reproduz letra cursiva nos livros, que elaborou a primeira edição do *Feito à mão* de modo bastante artesanal. Trata-se de um debate conferido ao longo da tese sobre a história de Lygia como escritora e de seu processo de criação, passando de autora a personagem dos livros.

Vai concluindo o texto ampliando sua admiração pela escritora, enfatizando a determinação por não seguir fórmulas, uma vez que de *Os colegas* até *Querida* há muitas diferenças que se notam na estrutura narrativa, em algumas temáticas, na ampliação do número de páginas, na possível mudança de público leitor. Por fim, conclui o texto como se fosse uma carta, incluindo data e um relato pessoal acerca de livros enviados como presentes de Natal a cunhada, irmão e sobrinhos.

“Fazendo retratos e experimentos: a performance da linguagem em Lygia Bojunga” é o título da tese de Marta Yumi Ando, de 2011, apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, que tem como escopo verificar procedimentos experimentais relacionados ao fazer metalinguístico de Bojunga nos livros *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina*, partindo do conceito de performance. Expondo de outra maneira, seu objetivo é analisar o modo como Bojunga investiga e pesquisa o próprio ato de criação em função da coincidência do dizer com o fazer das personagens. Para tanto, faz um primeiro capítulo expondo dados da autora e de sua obra, assim como delineando o enredo dos livros. Na sequência, faz outros três capítulos, cada qual destacando um tipo de performance identificada pela pesquisadora: a performance gráfica, a performance linguística e a performance enunciativa. Para trilhar a pesquisa, fundamenta a discussão em

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANDRONI, Laura. *Ao longo do caminho: seleção de resenhas publicadas no jornal O Globo, 1975-2002*. São Paulo: Moderna, 2003.

estudiosos de diversos segmentos, como Austin, Bakhtin, Iser, Eco, Chartier, Chalhub, Tacca¹⁴.

No capítulo dois, dedicado ao debate acerca da performance gráfica, Ando estuda os livros em sua corporalidade, enquanto objeto e compara edições primeiras com aquelas publicadas pela casa Lygia Bojunga, salientando semelhanças e diferenças no que diz respeito a capa, capitulares, uso de ilustrações, diagramação do texto, recursos que, segundo a pesquisadora, conferem concretude ao texto de modo a mostrar ações e não apenas a seguir convenções editoriais. Em sua análise, expõe que o livro editado por Bojunga exige maior participação do leitor por diversos motivos, um deles, o significado simbólico dos recursos escolhidos por ela porque dão "plena vazão à sua sensibilidade plástica" (p. 62). É o caso das capitulares utilizadas no livro *Fazendo Ana Paz*, as quais reproduzem o azulejo português e metonimicamente remetem ao sobrado onde a ficcionista viveu e às lembranças carinhosas dos tempos de infância. A performance também se estrutura no texto verbal, por meio da hifenização, da diagramação, ao fazer uso de caixa alta e itálico para chamar a atenção do leitor, do prolongamento vocálico, que traduzem sentimentos das personagens, da repetição e da gradação. Encerra esse capítulo afirmando que a feitura dos dois livros "não se restringe à função de narrar no sentido convencional, na medida em que *mostra e encena* os

¹⁴ AUSTIN, J. *How to do things with words: the William James lectures delivered at Havard in 1955*. Cambridge? Havard University, 1962.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateshi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999a, v. 2.

ISER, W. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução Maria Angela Aguiar. *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 1-47, março 1999b.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8. ed. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

CHALHUB, S. *A meta-linguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

TACCA, O. *Las voces de la novela*. Madrid: Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 1985.

sentidos pretendidos por meio do investimento na dimensão corporal da escrita." (p. 86).

No terceiro capítulo, Ando focaliza o jogo lúdico da linguagem escrita, considerando a manipulação de artifícios de natureza linguística. Segue analisando a seleção de verbos, a repetição de fonemas, o uso de diminutivos, a escolha do nome das personagens, bem como a gradação, a prosopopeia, a metonímia e a bricolage, tanto em *Fazendo Ana Paz* quanto em *Retratos de Carolina*. Para a pesquisadora, o experimentalismo aprofunda-se nesse último livro, devido ao caráter metalinguístico que o caracteriza (p. 103). Em ambos, no entanto, a participação do leitor é instigada incessantemente por causa do próprio processo de construção do texto.

O capítulo quatro está subdividido em duas partes. Em um primeiro momento, Ando destaca a fusão e a alternância de vozes narrativas, mostrando que o narrador heterodiegético oculta-se e cede voz às personagens que assumem a narração, procedimento que ocorre tanto no discurso direto quanto nas histórias encaixadas. Revela também que há diversos narradores autodiegéticos, bem como a existência de uma narradora que simula ser a escritora real, embaralhando as instâncias entre o real e o ficcional. Os livros analisados despontam ainda duas estratégias: as personagens invadem o espaço da criadora (p. 146) ao questionarem o encaminhamento da história e a escritora converte-se em personagem, passando a integrar a cena que ela mesma está narrando (p. 135).

Na segunda parte deste último capítulo, examina a feição dramática que confere dinamicidade ao texto e efeito de proximidade com o leitor. Os eventos não são narrados ou contados por via indireta, mas presentificados por meio de sua apresentação porque são as personagens que agem, concretizam e encenam o que estão dizendo. Na sequência, Ando avalia o caráter mostrativo dos signos quando analisa o uso de verbos e de elementos dêiticos temporais, espaciais e modais que equivalem a gestos. Sendo assim, acredita que as performances gráfica e dêitica exercem papel fundamental para consolidar o procedimento estético e para intensificar a interação entre texto e leitor.

Ao final, a pesquisadora arremata as reflexões afirmando que é na relação dialética entre dizer e fazer, entre verbal e imagético, que se tem a arquitetura metalinguística da produção escrita, estruturada em um ato criativo e crítico da autora. Para Ando, a "metaficção autoconsciente e autorreflexiva" de

Bojunga gera no texto "um ludismo revestido de seriedade, elaboração, lucidez" (p. 210). Assim, a articulação entre performances desencadeia uma escritura que, com efeito, é um espaço de experimentação.

Após a leitura dessas teses podemos verificar que diferentes vertentes críticas e linhas teóricas podem aclarar o texto literário. Notamos crítica genética, crítica feminista, semiótica, literatura comparada, teoria do imaginário, teoria do efeito, que colaboram para a interpretação da organização geral da literatura bojunguiana.

Elaboradas em programas de pós-graduação diversos, as teses, assim, expõem aspectos pelos quais os livros de Bojunga têm sido lidos e analisados ao longo desses anos, revelando quais vertentes interpretativas têm focalizado a obra e indicando, conseqüentemente, o que ainda se está por fazer. Difundimos aqui essas pesquisas de doutoramento e demonstramos contribuições da crítica acadêmica, chegando a uma amostra do estágio atual dos estudos sobre a obra de Lygia Bojunga no país, organizada cronologicamente em vistas a ajudar a justificar a relevância da pesquisa a que nos propomos.

Quadro de teses de doutoramento sobre a obra de Bojunga

autor	título	ano	Programa / Universidade	Livros estudados
MENDES, Maria dos Prazeres Santos	Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil.	1994	Doutorado em Comunicação e Semiótica / Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	trilogia Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988), Fazendo Ana Paz (1991) e Paisagem (1992) e os prólogos
RICHE, Rosa Maria Cuba	O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti)	1995	Doutorado em Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro	O conto Tchou, do livro com título homônimo (1984) Nós três (1987) e Fazendo Ana Paz (1992)
SILVA, Rosa Maria Graciotto	Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de	1996	Doutorado em Letras / Instituto de Biociências, Letras e	Os Colegas (1972) Angélica (1975) A bolsa amarela (1976) A casa da madrinha (1978)

	Lygia Bojunga Nunes		Ciências Exatas / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - São José do Rio Preto	Corda Bamba (1979) O sofá estampado (1980) Tchau (1984) O meu amigo pintor (1987) Nós três (1987) Livro, Um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988) Fazendo Ana Paz (1991) Paisagem (1992)
PAPES, Cleide da Costa e Silva	A vivência e a invenção no cotidiano em Rosa, minha irmã Rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga)	2002	Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa - Universidade de São Paulo	O sofá estampado (1980)
AIRES, Eliana Gabriel	O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção	2003	Doutorado em Letras / Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - São José do Rio Preto	trilogia Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988), Fazendo Ana Paz (1991) e Paisagem (1992)
LOTTERMANN, Clarice	Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga	2006	Doutorado em Letras / Universidade Federal do Paraná	Corda bamba (1979) O sofá estampado (1980) O abraço (1995) e Retratos de Carolina (2002) O meu amigo pintor (1987) Nós três (1987) Retratos de Carolina (2002) o conto “A troca e a tarefa”, de Tchau (1984)
RAMALHO, Denise do Passo	Trocando tarefas: meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga	2006	Doutorado em Letras / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro	Os Colegas (1972) Angélica (1975) A bolsa amarela (1976) A casa da madrinha (1978) Corda Bamba (1979) O sofá estampado (1980) Tchau (1984) O meu amigo pintor (1987) Nós três (1987) Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988) Fazendo Ana Paz (1991) Paisagem (1992) Seis vezes Lucas (1995) O abraço (1995) Feito à mão (1996) A cama (1999) O Rio e eu (1999) Retratos de Carolina (2002)
CÂMARA, Ana	Para Lygia	2010	Doutorado em	Toda a obra

Letícia Pires Leal	Bojunga, a mulher que mora nos livros		Letras / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.	
ANDO, Marta Yumi	Fazendo retratos e experimentos: a performance da linguagem em Lygia Bojunga	2011	Doutorado em Letras / Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas / Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - São José do Rio Preto	Fazendo Ana Paz (1991) Retratos de Carolina (2002)

Recorrência dos livros estudados

título	quantidade
Os Colegas (1972)	3
Angélica (1975)	3
A bolsa amarela (1976)	3
A casa da madrinha (1978)	3
Corda Bamba (1979)	4
O sofá estampado (1980)	5
Tchau (1984)	3
O meu amigo pintor (1987)	4
Nós três (1987)	5
Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988)	5
Fazendo Ana Paz (1991)	7
Paisagem (1992)	5
Seis vezes Lucas (1995)	2
O abraço (1995)	3
Feito à mão (1996)	2
A cama (1999)	2
O Rio e eu (1999)	2
Retratos de Carolina (2002)	5
Aula de inglês (2006)	1

Sapato de salto (2006)	1
Dos vinte 1 (2007)	1
Querida (2009)	1

1.2 Pesquisas sobre personagem

Este estudo parte também da leitura de pesquisas acerca da representação de personagens na literatura realizadas por Rosemberg (1984), Dalcastagnè (2005a), Ferreira (2008) e Zappone (2013)¹⁵.

Em *Literatura infantil e ideologia*, Rosemberg (1984) teve como objetivo estudar a relação adulto-criança veiculada pela literatura infantil e juvenil, verificando se ela revela a bipolarização dominador-dominado imposta pela sociedade, essencialmente as categorias de idade, sexo, cor e etnia, tendo em vista a produção do adulto. Para tanto, foram analisados quantitativa e qualitativamente 168 livros infantojuvenis brasileiros editados ou reeditados entre 1955 e 1975.

Do ponto de vista quantitativo, seguiu três unidades de análise: personagem na ilustração, verificada por meio de descrição de atributos e

¹⁵ Fazemos uso de instrumentos semelhantes ao que outros pesquisadores vêm utilizando no Programa de Pós-graduação em Letras da UEM por meio de seus projetos de pesquisa, a saber "Leituras de moças nos decênios de 1940-50 no Brasil: formas, temas e representações", coordenado por Mirian Hisae Yaegashi Zappone, e "A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea", coordenado por Lúcia Osana Zolin. Poderíamos apresentar detalhadamente outras pesquisas que resultaram em dissertações de mestrado cujo enfoque foi o de delinear peculiaridades de narrativas e seus elementos, inclusive acerca do perfil de personagens, que são provenientes da orientação das duas docentes supracitadas e por nós lidas ao longo deste estudo, mas preferimos nos ater àquelas que mais contribuem para o prisma sobre o qual estudamos. A título de ilustração, citamos:

a) *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*, de Rita de Cassia Lorga Carnielli (2010)

(disponível em <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/rclcarnielli.pdf>);

b) *Produção literária infantil e juvenil de Walcyr Carrasco: uma análise da construção narrativa e da representação de grupos sociais (1979 - 2010)*, de Patrícia Elisabel Bento Tiunan (2011)

(disponível em http://www.ple.uem.br/defesas/def_patricia_tiunan.htm);

c) *A representação da mulher no romance contemporâneo de autoria feminina paranaense*, de Adriana Lopes de Araujo (2012)

(disponível em <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/alaraujo.pdf>)

d) *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira: perspectivas de rupturas e continuidades*, de Lígia de Amorim Neves (2013)

(disponível em <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/laneves.PDF>)

e) *Representações de mulher na Coleção Menina e Moça e em best sellers juvenis contemporâneos: a formação de leitoras mirins*, de Alessandra Oliveira dos Santos Beltramim (2013)

(disponível em http://www.ple.uem.br/defesas/def_alessandra_oliveira_dos_santos_beltramim.htm)

comportamentos; personagem no texto, sua descrição como um ser humano, compreendendo que a ausência de informações parte do que é dominante, daquilo que é considerado comum, paradigmático e universal; por fim, o comportamento da personagem no texto, que permitiu identificar e descrever etnia, sexo, idade, dentre outras características.

Qualitativamente, a análise categorizou aspectos recorrentes na diversidade estilística, bem como outros itens constantes que foram levantados pela pesquisa quantitativa, a fim de estabelecer comparações e de apreender informações não contempladas na coleta de dados sistemática. Assim, a pesquisa qualitativa permitiu processar e interpretar os dados obtidos.

Rosemberg resume da seguinte forma as características da produção dos livros analisados do período 1955 - 1975: a criação / produção é em sua maior parte masculina, tanto escritor, ilustrador quanto diagramador; as editoras são do eixo Rio - São Paulo o que, de acordo com ela, leva à imposição de produtos culturais específicos dos centros mais desenvolvidos; faltam livros para jovens e para crianças bem pequenas; projeto gráfico, encadernação, impressão e papel são de baixa qualidade, tratando o público leitor com menosprezo; as narrativas são didatizantes, o que pode provocar afastamento do público e gerar passividade, submissão, obediência; temas de aventura e viagem servem como pretextos para expor lição de moral; o ponto de vista na narrativa é do adulto, cujo narrador predominante está em 3ª pessoa, ou seja, conta algo estando fora dos fatos; o maniqueísmo é aspecto norteador da narrativa, elemento dinamizador e idealizador que acarreta a estrutura ordem/desordem/ordem (p. 61), correspondendo ao ritmo estrutural equilíbrio, tensão, equilíbrio da narração; personagens são tipos, servem para atender à trama e não têm conflitos internos, o que origina artificialismo, inverossimilhança e contradições na sua criação; no final das histórias, o bem sempre vence o mal, com o que a pesquisadora chama de pedagogia do exemplo e pedagogia do terror (p. 62). No primeiro caso, o leitor é convencido pela exploração de qualidades positivas, demonstrando como sinônimos traços de bondade e de beleza; no segundo caso, ao romper com padrões, o culpado é castigado física e moralmente e o poder do adulto é legitimado quando castiga a personagem criança por desobedecer ou ser curiosa (p. 63). A postura didática, assim, se faz presente na temática, na estrutura narrativa, na transmissão de princípios morais e ainda na escolha de personagens modelares.

Nessa pesquisa revelou-se que negros e índios sofrem preconceito, discriminação e são estereotipados, sendo o branco o padrão de normalidade. Negros são associados à sujeira, maldade e violência. As mulheres, por sua vez, são coadjuvantes, ocupando poucos espaços de vivência de aventura e tomando segundo ou terceiro plano na ilustração. Em geral, o gênero feminino não tem posição de protagonista na trama e segue caracterizada com símbolos como aventais, enquanto os garotos usam objetos bélicos.

A discussão sobre problemas existenciais como a vida e a morte é excluída do *corpus*. Emoções fortes, pesares ou prazeres raramente são apresentados, a não ser que seja para representar o medo de ser punido. Com isso, temas como aborto, morte, violência, prostituição quando aparecem são tidos nas histórias como modelos para castigo.

A pesquisadora conclui afirmando que o *corpus* revela manutenção de privilégios de categorias sociais e de padrões vigentes na relação adulto-criança. Por isso, defende que o livro de literatura poderia propor outras formas de representar, de criar uma imagem. Salienta que criar uma imagem é agir, é formar outros modos de se relacionar com a criança, que não estas vistas neste rol de livros:

Quando, por exemplo, a literatura infanto-juvenil manipula um certo conceito de criança, ou de adulto, ela não está apenas pregando um modelo, *ela está agindo de acordo com um modelo*, ela está agindo de acordo com uma imagem, de acordo com um modelo, de acordo com um conceito. Criar um texto, criar uma imagem não é refletir. É agir. É atuar no concreto. É executar uma ação. O escritor, através desta sua ação, que se utiliza de símbolos, está concretizando, atualizando uma forma, dentre muitas possíveis de se relacionar com crianças. *É assim que o criador de literatura infanto-juvenil propõe, através de seu ofício, uma forma de relacionamento com a criança.* (ROSEMBERG, 1984, p. 75, grifamos)

Já a literatura de Bojunga, segundo Rosemberg (1984, p. 101), rompe com premissas doutrinárias. A “consciência entre oprimido e opressor extrapola, de muito, a condição feminina, estendendo-a para o ser criança, o ser marginal, o ser fisicamente fraco. É a literatura do outro — do nós, que foi deixado atrás do espelho”. Nesse sentido, acreditamos que esse “outro” — ausente de muitas histórias para crianças e jovens — represente a diversidade, aquele que está sendo reprimido, mas enunciado por Bojunga em suas narrativas, que parecem fazer

representações do contexto da época em que o texto fora publicado e ao mesmo tempo da atualidade, configurando-se como uma obra atemporal.

Regina Dalcastagnè vem se dedicando ao estudo de representações sociais na literatura brasileira contemporânea, verificando sobretudo como são vislumbrados grupos marginalizados, mulheres, negros, pobres, moradores de regiões periféricas e os espaços pelos quais percorrem.

Em uma de suas pesquisas, Dalcastagnè (2005a) faz um mapeamento de personagens do romance brasileiro publicado pelas editoras Rocco, Companhia das Letras e Record entre 1990 e 2004, a fim de compreender a ausência de negros e pobres, utilizando o programa *Sphinx Léxica* para levantar as informações quantitativamente e interpretá-las em seguida, a partir de um *corpus* de 258 livros e 165 autores.

Como resultado, Dalcastagnè percebeu que os romances são, em sua maioria, feitos por escritores do sexo masculino, de meia idade, com nível superior e que moram no eixo Rio-São Paulo. As histórias se passam em um período posterior a 1985 e são localizadas espacialmente em metrópoles. As personagens, por sua vez, são humanas, sendo os protagonistas do sexo masculino. As mulheres representadas são mais jovens que os homens e circulam pelo espaço doméstico. Ademais, a personagem em geral é branca e pertence à elite econômica ou à classe média. Diferentemente, os negros são associados ao mundo da violência, por exemplo, ao mostrar que sua ocupação é de bandido (20,4% contra 3,2% da personagem branca) e que têm como desfecho a morte, especificamente por assassinato (61,1% contra 28,1% para a personagem branca). Em apenas 2,7% uma personagem negra é narradora, ao passo que isso ocorre com 86,9% quando a personagem é branca.

Refletindo sobre os dados encontrados, Dalcastagnè diz que o campo literário é um espaço excludente, marcado por preconceitos e clichês, tal como a sociedade brasileira na qual são produzidos. Desse modo, as vozes silenciadas revelam injustiças e opressões da estrutura social e demonstram que os romances não conseguem imaginar uma realidade diferente. Por isso, defende que é preciso "incorporar as vivências, os dramas, as opressões, mas também as fantasias, as esperanças e as utopias dos grupos sociais subalternos, sejam eles definidos por classe, por sexo, por raça e cor, por orientação sexual ou por qualquer outro critério." (DALCASTAGNÈ, 2005a, p. 64).

Ferreira (2008) guiou-se pelos estudos desenvolvidos na Universidade de Brasília, sobretudo pelo projeto de Dalcastagnè supracitado sobre a personagem do romance brasileiro contemporâneo, e estudou personagens de contos que integram o acervo de 2005 indicado para as séries iniciais do Ensino Fundamental do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). Dos 300 livros de diferentes gêneros selecionados para o acervo, fez-se um recorte para análise de contos, totalizando 104, nos quais se inserem 149 personagens humanas.

O objetivo da pesquisa foi o de identificar o perfil das personagens na perspectiva da pluralidade cultural brasileira seguindo essencialmente concepções de Stuart Hall e dos Temas Transversais dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Para tanto, desenvolve pesquisa quantitativa para fichar os livros selecionados e qualitativa para interpretar a identidade cultural emergente das amostras.

O trabalho realizou três tipos de fichamento dos livros da literatura infantil. O primeiro sobre dados gerais que abarcou os 300 livros com informações a respeito de editoras, autores, ilustradores, tradutores e temáticas mais recorrentes. O segundo investigou o conto especificamente e o terceiro a personagem.

A análise aponta que, nos contos, predominantemente: o narrador não participa dos fatos narrados; há mais personagens adultas do que crianças; o perfil econômico é o da classe média e elite; a mulher circula em ambiente familiar e o homem em espaços públicos; os protagonistas são do sexo masculino; a cor da personagem é a branca que, quando não delimitada pelo autor é feita pelo ilustrador. Conclui afirmando que mulheres, crianças, idosos, negros e pobres são ignorados pela contística do PNBE/2005 e acrescenta que se comparados os resultados expostos por Rosemberg é possível perceber que quase não há mudanças em termos de representação desses grupos na literatura para crianças e jovens publicada nos últimos cinquenta anos. Mas ressalta que esta lacuna possa ocorrer devido à quase inexistência de livros nesta perspectiva no mercado brasileiro que possam atender às exigências dos editais do Programa.

Na mesma linhagem da leitura literária voltada para crianças e jovens, Zappone (2013) vem investigando representações de gênero, família, grupos e valores sociais em livros escritos para formação de leitoras mirins entre 1930 e 1960 que pertencem a quatro coleções: Biblioteca das moças, Menina e Moça, Biblioteca das Senhorinhas e Romances para Moças. O olhar atento para os dados levantados e sua interpretação têm demonstrado que as histórias apresentam muitos

acontecimentos e são permeadas por um número grande de personagens; faz-se presente o maniqueísmo, que busca a identificação das leitoras para as personagens positivas, cujos modelos devem ser espelhados; papéis femininos e masculinos são bem demarcados, cabendo às mulheres os afazeres domésticos e aos homens o acesso ao mundo do trabalho, assim como o maior grau de escolaridade também se registra para eles; impõe-se a supremacia da cor de pele branca, acompanhada de olhos e cabelos claros; representa-se personagens de classe econômica elitizada; constrói-se personagens com pouca densidade psicológica; por fim, faz-se presente nas narrativas os valores católicos e a crença na providência divina como orientadora dos destinos. Assim, Zappone conclui que há grande relação entre convenções sociais e literárias que, naquele período histórico, tinham como objetivo formar ética e moralmente as meninas leitoras.

Diante desses estudos, aproximamo-nos do nosso *corpus* de análise e nos perguntamos: O que é pertinente observar nas personagens bojuanguianas? Qual o mundo representado por meio da construção narrativa e da configuração da personagem? Quais personagens têm maior visibilidade? Quais personagens têm voz própria? Quais integrantes ou grupos da sociedade estão representados nas narrativas lidas? Tais questões nos ajudam a analisar o universo das representações bojuanguianas a serem apresentadas no próximo capítulo.

2 MAPEAMENTO: REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

— É: quem sabe?... Afinal de contas, literatura não deixa de ser isso mesmo: um 'anúncio' público, sempre meio disfarçado, que os escritores fazem de suas próprias preocupações e anseios..., não é?

(*Querida*, p. 222)

O debate acerca das relações entre literatura e realidade remete a vastos e remotos estudos. É consensual que os textos literários sejam de natureza fictícia, mas a pergunta "De que fala a literatura?" (COMPAGNON, 2003, p. 97) nos leva a pensar que a arte não esteja isenta da realidade, "pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições." (ISER, 2002, p. 957). Nesse sentido, mais do que uma oposição binária entre realidade e ficção, temos de reconhecer uma relação triádica, acrescentando-se a ela o imaginário porque

há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge o imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 2002, p. 958)

O ato de fingir, para Iser (2002), propicia a aparência do real no mundo ficcional criado pelo autor, por isso é uma transgressão de limites e está ligado ao imaginário. Esse fingimento operacionaliza-se na escrita literária de três formas, a saber, a seleção, a combinação e o desnudamento da ficcionalidade.

A seleção abrange as escolhas feitas pelo autor dentro de um contexto para tematizar o mundo. Nessa medida, a seleção permite perceber a intencionalidade do texto por meio da decomposição da imanência da própria construção textual, bem como das referências contextuais, sendo possível, conseqüentemente, depreender sentidos.

A combinação diz respeito ao modo como o mundo está projetado no texto, à maneira como os esquemas estruturais do gênero literário estão constituídos e à forma como o léxico está organizado intratextualmente a ponto de produzir novos significados.

O desnudamento da ficcionalidade do ato de fingir ocorre na transgressão do mundo representado pelo texto como produto da seleção e da combinação. Esse mundo é "posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse." (ISER, 2002, p. 973). Assim, "todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*" (ISER, 2002, p. 973, grifo do autor) no reconhecimento do fingir como um atributo da ficção. É uma ambientação análoga ao real e que se reporta a ele. Assim, colocar o mundo real em um mundo de palavra é, por conseguinte, função da literatura.

Nesse ponto, autor e leitor precisam compartilhar convenções variadas para reconhecer o ficcional na literatura, aspecto convergente aos preceitos de Hansen (2005), para quem o ato de fingir é o produto da organização dos elementos operacionalizados no texto. Por isso, não há um único sentido ou uma verdade absoluta quando abordamos a estética literária, mas "interpretações adequadas que refazem os procedimentos técnicos do ato de fingir – e serão melhores quanto mais forem exaustivas dele ou adequadas a ele." (HANSEN, 2005, p. 18). Portanto,

para que uma leitura se especifique como leitura literária, é consensual que o leitor deva ser capaz de ocupar a posição semiótica do destinatário do texto, refazendo os processos autorais de invenção que produzem o efeito de fingimento. Idealmente, o leitor deve coincidir com o destinatário para receber a informação de modo adequado. Essa coincidência é prescrita pelos modelos dos gêneros e pelos estilos, que funcionam como reguladores sociais da recepção, compondo destinatários específicos dotados de competências diversificadas; mas a coincidência é apenas teórica, quando observamos o intervalo temporal e semântico existente entre destinatário e leitor. (HANSEN, 2005, p. 19-20)

Conhecer processos que envolvem a produção literária como o contexto social, político e histórico em que o autor está inserido, assim como traços peculiares de seu estilo, auxiliam o leitor na efetivação da leitura literária particularizada. Conforme exposto por Hansen (2005, p. 42), tais processos nos ajudam também a viver uma "experiência da liberdade imaginária dos possíveis da ficção", a partir de artifícios do texto capazes de gerar o fingimento. Esse leitor de literatura, então, é aquele constituído nas estruturas do campo literário e que necessita de habilidades específicas para efetivar tal leitura.

Em se tratando de leitor criança ou jovem, de acordo com Magalhães (1984b, p. 144), a adequação do texto depende predominantemente de dois fatores para despertar interesse: "propiciar um processo de identificação com a personagem e preencher, através da leitura de mundo que é todo texto, as grandes lacunas de compreensão de seu pensamento." Com esse artifício, a proximidade entre as expectativas da personagem narrativa e as do leitor empírico gera identificação e o texto disponibiliza elementos para a compreensão do mundo, considerando que, assim como as personagens, o leitor busca solução para os problemas que abalam seus princípios e lhe deixam perplexo diante da situação sublinhada.

Para Iser (1999), o leitor suspende momentaneamente suas disposições individuais no ato de ler para ocupar-se de um horizonte de experiências que ainda não conhece, "Daí a impressão de viver uma transformação durante a leitura" (ISER, 1999, p. 90) e de viver "temporariamente outra vida" (ISER, 1999, p. 90). Experienciar algo desconhecido na leitura literária pressupõe que ainda estamos sujeitos a apreendê-lo, assim como significa que tais apreensões têm sucesso à medida que formulam algo em nós e provocam reflexões a serem transportadas para a vida real. "A constituição do sentido que acontece na leitura, portanto, *não só significa que criamos o horizonte* de sentido, tal como implicado pelos aspectos do texto" (ISER, 1999, p. 92, grifos do original), mas que as vivências do leitor empírico preenchem as lacunas do texto literário e suscitam novos sentidos porque "a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito" (ISER, 1999, p. 93). Este leitor, por fim, é aquele que desempenha papel ativo na leitura, interagindo com o texto.

A rigor,

Para que a referida interação resulte eficaz na literatura infanto-juvenil, vale dizer, para que a obra se comunique com seu destinatário, é necessário que o escritor valorize a perspectiva da criança e do jovem, o que significa que ao leitor deve ser permitido a contemplação do próprio reflexo no texto, à medida que este o reproduz no relato enquanto *personagem* e *leitor implícito*. Desse modo, o papel infantil e juvenil ver-se-á desdobrado na obra, possibilitando uma maior interação entre texto e leitor e, por extensão, entre a realidade ficcional que a obra traz e a realidade empírica à qual pertence o leitor. (ANDO, 2006, p. 70, grifos do original)

A obra de Bojunga favorece essa interação e demonstra a concepção que tem de leitor, aquele projetado pelo texto ficcional e embutido nele, chamado de **leitor implícito** (ISER, 1996, p. 73). Esse tipo de leitor não tem existência real, mas se engendra na estrutura textual e tem como papel preencher os vazios, inferindo o sentido daquilo que é representado, buscando compreensão para o que lê por meio de sua imaginação.

Se "o mundo representado há de se tomar como se fosse um mundo" (ISER, 2002, p. 975), ao realizar a leitura de um texto de ficção, "o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional. [...] Tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras." (ECO, 2002, p. 81). Entrar no reino do faz de conta durante a leitura é perceber que o mundo representado é verossímil ao mundo em que vivemos, mas não uma inverdade ou uma inteira correspondência com a realidade.

Posto isto, é preciso ampliar o debate acerca da representação literária para a representação que faz a literatura bojunguiana de grupos sociais e de diferentes realidades. Referimo-nos, desse modo, à integração do estudo da representação na literatura com o estudo da representação da personagem que compõe a narrativa de Bojunga, sublinhando elementos como atributos psicológicos, o trabalho, o cenário, a escolaridade, a idade, o desfecho que envolvem os habitantes da produção da autora e que mostram uma visão plural da sociedade.

De acordo com Candido (1976), o romancista forma um mundo próprio, por isso, estabelece um processo de criação de uma personagem e de manipulação da realidade para construir ficção. Para ele, a personagem é o que há de mais vivo no texto e a verossimilhança do narrado depende do diálogo coerente entre a ficcionalidade da personagem e sua verdade existencial, que é inesperada e

misteriosa. É "algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial." (p. 55).

As características das personagens bojunguianas nem sempre são apresentadas de forma explícita e descritas minuciosamente, seguem a tendência da ficção contemporânea e podem ser compreendidas por recorrências, repetições, inferências, ações, formando a chamada "lógica da personagem" (CANDIDO, 1976, p. 58), uma certa "linha de coerência" (p. 59), "a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser" (p. 59), que podemos visualizar por meio das informações levantadas com a leitura dos textos. A autora-ficcional do livro *Fazendo Ana Paz*, por exemplo, discute com Ana Paz-criança o árduo processo para criar consistentemente um ser, no caso o Pai que ainda estava inacabado: "personagem é feito filho da gente, ruim ou bom a gente gosta dele, ainda mais assim, quando ele ainda nem sabe ficar de pé. Fazer personagem é ato de entrega, de amor" (p. 63)

Complementando, a personagem é um participante do universo ficcional que **figura** em um texto narrativo e que se caracteriza por possuir traços individuais e disposições estáveis de um sujeito (MARGOLIN, 2005, p. 52). Nossa pesquisa destaca uma análise da representação da personagem presente na obra de Lygia Bojunga, a fim de verificar como a realidade é abordada, como são trabalhadas temáticas, como, enfim, é apresentado o mundo no texto literário que tem como característica o **como se**.

Assim, considerando a personagem uma composição verbal, ela sugere um tipo de realidade que está sujeita "às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes" (CANDIDO, 1976, p. 78) no processo de construção da narrativa. É a representação das personagens, feitas de linguagem, que ajudam a formar "o mundo do possível" (COMPAGNON, 2003, p. 135; LAJOLO, 1982, p. 45) e a compreender o mundo real em que vivemos, que também é feito de palavra. Representar determinados grupos em sua narrativa é, portanto, deixar transparecer sua visão de mundo e dar-lhes existência, tornando-os reconhecidos como aqueles que merecem ser ouvidos.

Ao todo, foram mapeadas **143 personagens** participantes de **23 narrativas**, a saber: *Os Colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *Tchau — contos "Tchau", "O bife e a pipoca", "A troca e a tarefa" e "Lá no Mar"* (1984), *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992),

Seis vezes Lucas (1995), *O abraço* (1995), *Feito à mão* (1996), *A Cama* (1999), *O Rio e eu* (1999), *Retratos de Carolina* (2002), *Aula de inglês* (2006), *Sapato de salto* (2006), *Querida* (2009). Conforme exposto nas considerações iniciais, *Dos vinte 1* (2007) não faz parte da análise porque é formado por recortes de todos os livros publicados até 2007, também *Livro - um encontro* (1988), embora seja mencionado em dadas partes deste trabalho, não tem personagens postas no sistema porque se trata de texto biográfico:

Título do livro	Freq.	%
Os colegas - 1972	18	12,6%
Angélica - 1975	20	14,0%
A bolsa amarela - 1976	6	4,2%
A casa da madrinha - 1978	6	4,2%
Cor da bamba - 1979	8	5,6%
O sofá estampado - 1980	10	7,0%
Tchau - "Tchau" - 1984	3	2,1%
O meu amigo pintor - 1987	3	2,1%
Nós três - 1987	4	2,8%
Livro: um encontro com Lygia Bojunga - 1988	0	0,0%
Fazendo Ana Paz - 1991	5	3,5%
Paisagem - 1992	3	2,1%
Seis vezes Lucas - 1995	5	3,5%
O abraço - 1995	4	2,8%
Feito à mão - 1996	1	0,7%
A cama - 1999	9	6,3%
O Rio e Eu - 1999	3	2,1%
Retratos de Carolina - 2002	8	5,6%
Aula de inglês - 2006	6	4,2%
Sapato de salto - 2006	10	7,0%
Querida - 2009	5	3,5%
Tchau - "O bife e a pipoca" - 1984	2	1,4%
Tchau - "A troca e a tarefa" - 1984	1	0,7%
Tchau - "Lá no Mar" - 1984	3	2,1%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

O cotejo das narrativas permite assinalar tendências gerais das personagens bojunguianas, bem como de manifestações interessantes da construção textual, pois é em função dessa entidade ficcional que todo o texto se organiza (REIS; LOPES, 2002). Algumas personagens não são submetidas ao

programa para análise, pois têm figuração pequena em um trecho específico da história, não permitindo atribuição de todas as características contempladas no questionário. Ainda assim, podem, por ventura, ser analisadas ao longo da pesquisa pelo fato de interagirem com os protagonistas e contribuírem para a sua construção.

O objetivo deste capítulo, então, é analisar o conjunto dos dados levantados pelo programa *Sphinx* e refletir sobre diversos modos de ver o mundo por meio da representação das personagens. Nossa intenção não é esgotar todas as possibilidades de leitura das tabelas simples, tampouco daquelas em que podemos cruzar duas informações, até porque há uma quantidade um tanto volumosa de dados que podem gerar muitas outras diferentes interpretações, dedicando nosso estudo neste momento para focalizar aquilo que parece mais significativo para a compreensão da personagem bojungaiana.

2.1 O projeto gráfico-editorial e o jogo de sentidos

O projeto gráfico-editorial dos livros de Bojunga é um elemento fundamental da relação entre o texto e o leitor porque, em seu conjunto, estabelece ligação com os sentidos a serem produzidos durante a leitura. Capa, ilustração, fonte selecionada contribuem para tecer a trama e sugerem o que será vivido pelas personagens. Como se trata de uma produção atrelada à indústria do livro, é importante pensar nas estratégias utilizadas pelo projeto editorial para cativar aquele que compra e aquele que lê.

No tópico "Arte e formação do ser" comentaremos a importância da arte na composição e na desenvoltura das personagens. Neste momento, analisamos a materialidade dos livros e depoimentos inerentes ao "Pra você que me lê" que também fazem referência a alguma manifestação artística, relevante e necessário debate acerca da cultura contemporânea na qual o livro está imerso.

A produção para crianças e jovens ainda sofre preconceitos por ser considerada de valor menor. Hunt (2010, p. 48) atribui dois principais motivos: o primeiro refere-se à simplicidade da escrita destinada a crianças, como sendo uma espécie de estratégia para extinguir a assimetria entre aquele que escreve e aquele que lê, como se a produção do autor fosse redigida durante sua infância; o segundo

motivo diz respeito à trivialidade e à concepção de que o texto se destina a uma cultura que está à margem e é menor. Ao defender que a literatura e seu estudo atravessam fronteiras históricas, acadêmicas, linguísticas, ainda salienta que é insustentável a premissa de que exista homogeneidade entre texto e abordagem do seu autor, porque esta é "uma perspectiva ingênua da relação entre leitor e texto e uma total falta de entendimento tanto das habilidades da criança-leitora como da forma como os textos operam." (p. 48)

Conforme Borelli (1996), fazer uso de prefixos como *paraliteratura* ou mesmo de adjetivos como literatura de *massa* deixa soar uma concepção de campo literário dividido, pois é como se de um lado estivesse uma literatura verdadeira e de outro uma literatura sem prestígio. Aqui incluímos as discussões acerca da literatura infantil e juvenil, acompanhada de um adjetivo, nem sempre bem vista pela crítica acadêmica e por muitos não considerada propriamente uma escrita artística.

A produção para crianças e jovens também é questionada pelo vínculo estreito estabelecido com o ambiente escolar, enquanto mediador da leitura e da difusão dos livros devido a práticas didatizadas que em alguns casos os distanciam de seus propósitos estéticos. A dúvida quanto à reputação da literatura infantil e juvenil também se dá por sua aproximação com o mercado, que busca impressionar ao fazer uso dos mais diversos recursos.

Ceccantini (2010) frisa o reconhecimento da literatura infantil e juvenil brasileira enquanto fenômeno de mercado, pois é

responsável por um percentual dos mais significativos no todo das vendas do universo editorial [e] é coisa de 'gente grande', possui autonomia, se espraia em um número elevado de títulos da mais variada natureza, havendo entre esses títulos obras de muito bom nível. (CECCANTINI, 2010, p. 2)

Assim, o número de exemplares vendidos, o lançamento anual de novos títulos e a qualidade da produção dos autores têm levado a literatura infantil e juvenil à conquista de um espaço respeitado no campo literário.

Complementando tais ideias, podemos dizer a partir de Bourdieu (2007) que a literatura infantil e juvenil é um bem simbólico, ou seja, um objeto artístico, inserido em um vasto mercado e sujeito a condições de produção, circulação e consumo. De acordo com o estudioso, a formação de um público consumidor, a constituição de profissionais que atuam no meio e a ampliação de instâncias de

legitimação são fatores que contribuem para a autonomização desse sistema de produção intelectual e artística (p. 100-101).

Sendo um dos sujeitos integrantes desse campo, Bojunga sempre demonstrou zelo com o resultado do conjunto editorial de seus livros. É comum apresentar no "Pra você que me lê" explicações mais próximas de um tom biográfico e bastante particulares acerca das escolhas feitas para constituir a materialidade da sua coletânea. Em *Angélica* (p. 155), opta por incluir menos ilustrações para acompanhar o texto verbal do que havia nas primeiras publicações; em *Nós três* e *O abraço* decide "estabelecer um pequeno vínculo visual" (p. 138) com o texto escrito, inserindo uma tarja preta em diagonal em algumas páginas dos livros, como as de abertura e de fechamento da narrativa para conotar o lado sombrio da morte, temática inerente a esses livros.

Em *Feito à mão* essa relação com o objeto livro é enaltecida porque seu projeto inicial foi o de produzi-lo de modo artesanal, como o próprio título anuncia, com pouco mais de cem exemplares em sua primeira edição, vendidos em suas apresentações teatrais. Expõe no "Pra você que me lê" alegrias e dificuldades desse percurso, desde o deleite ao desenhar as letras até problemas com papéis e máquinas, rendendo-se ao processo industrial em uma próxima edição para possibilitar a leitura de outros leitores. Destaca que leu a respeito dos procedimentos de produção do livro, incluindo-se aqueles que defendiam sua extinção enquanto objeto, mas argumenta que enquanto a espécie humana existir, o livro também vai permanecer devido ao seu poder de gerar prazer no leitor (p. 40).

Assim, além de permitir ao leitor possibilidades interpretativas para a relação dialógica entre texto verbal e não verbal, Bojunga externa suas decisões quanto ao resultado de uma política editorial e de um trabalho pessoal. Percebemos aqui a concepção de Chartier (1997) ao citar que a construção do significado de um livro depende do modo como os textos são lidos pelos leitores, sendo que, nesse processo, a materialidade, ou seja, a disposição do texto impresso, sua organização, a escolha da fonte, o formato, as cores, enfim, demonstra também a intencionalidade do autor. Com isso, podemos perceber até mesmo como Bojunga se vê no campo literário, à medida que, enquanto escritora e editora, se revela leitora da própria obra em diversos excertos do "Pra você que me lê":

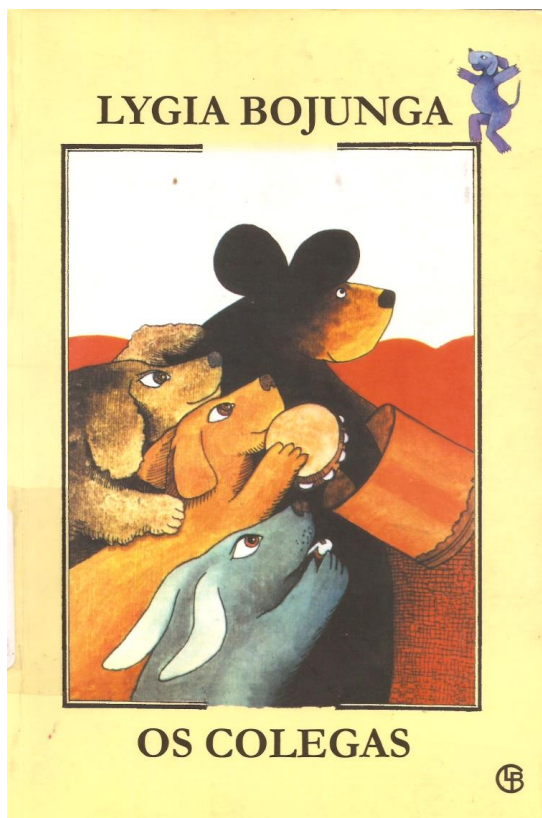
Livro é feito gente: tem uma história. Independente da história que ele nos conta, ele tem vida própria, uma história lá dele. Em geral, leitor nenhum fica sabendo dessa história. A não ser que o autor do livro resolva contar. O que pouco acontece: quando a gente estuda literatura aprende que os escritores não devem se intrometer na vida dos personagens e livros que criam. Tornou-se uma regra que eu tenho desrespeitado. E continuo desrespeitando ao entrar pelo meu livro adentro pra te contar episódios da vida dele, feito eu venho te contar aqui hoje. (*O meu amigo pintor*, p. 87-88)

Para explicar a trajetória de escrita e a impressão de seus livros no "Pra você que me lê" de *O meu amigo pintor*, Bojunga tece comentários aparentemente sinceros quanto à pressão imposta pelas editoras para a publicação em quantidade e pelo mercado para a grande vendagem. Inserida no mercado, vê-se entre aquilo que lhe é solicitado, enquanto temática, prazos, números vendidos, e o que deseja realizar, tomando a decisão de "viver de livro" (p. 103), expressão empregada para se referir a: sustentar-se com a renda conseguida a partir de direitos autorais pela venda dos livros de sua autoria, colocar em prática o projeto de sua casa editorial e publicar sua própria produção, além de escrever como uma forma de satisfazer-se, acerca do assunto que escolher e da maneira como quiser. A escrita de *best-seller* pode registrar altos números de circulação dos livros e ser rentável financeiramente para o escritor, mas tende a ser um fenômeno um tanto raro no meio editorial, por isso salienta que "prefere se dedicar às artes" (p. 103) e viver sem grandes lucros até se conseguir legitimação no campo e viver "mais confortavelmente de seus direitos autorais" (p. 104), em outras palavras, prefere produzir menos livros, atendendo àquilo que concebe como arte da palavra, a produzir em massa, em clara posição contra a indústria cultural.

Bojunga é a curadora do projeto editorial de seus livros desde a primeira publicação com *Retratos de Carolina* até a incorporação dos demais livros na Casa Lygia Bojunga. Tenta ter domínio não somente da criação de suas personagens, mas também de todo o processo de produção e circulação do livro, haja vista que comercializa os textos no site da Casa. Para Ando (2011, p. 50), a fidelidade ao projeto gráfico equaliza os livros visualmente, além de atribuir a mesma importância a cada um deles, uma vez que têm o mesmo preço de venda na página da editora.

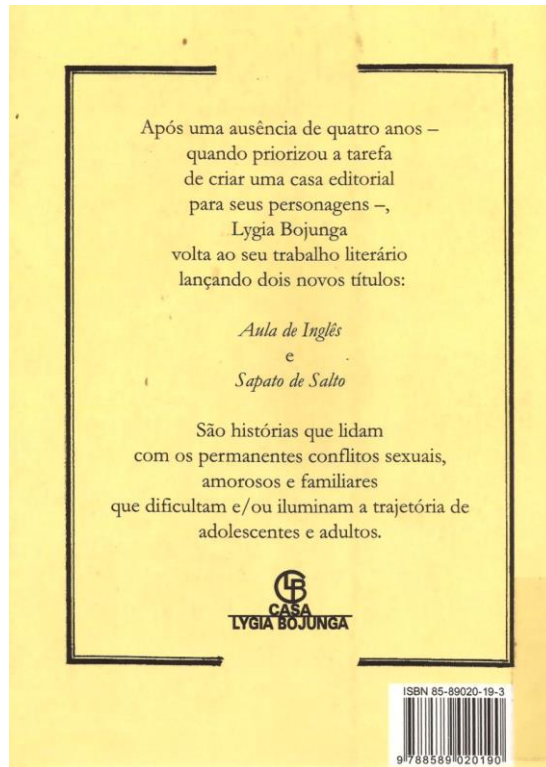
Acreditamos que também seja objetivo da autora criar uma identidade visual reconhecível pelos leitores a partir da cobertura dos livros, porque as publicações da Casa seguem uma padronagem: têm capa amarela, com nome da

autora na parte superior, imagem ao centro envolta a uma moldura de traço duplo, e título na parte inferior, seguido da logomarca da editora, tudo com a mesma tipografia e na cor preta. A lombada é igualmente padronizada, com nome de Lygia Bojunga delimitado por uma moldura, título e símbolo da editora.

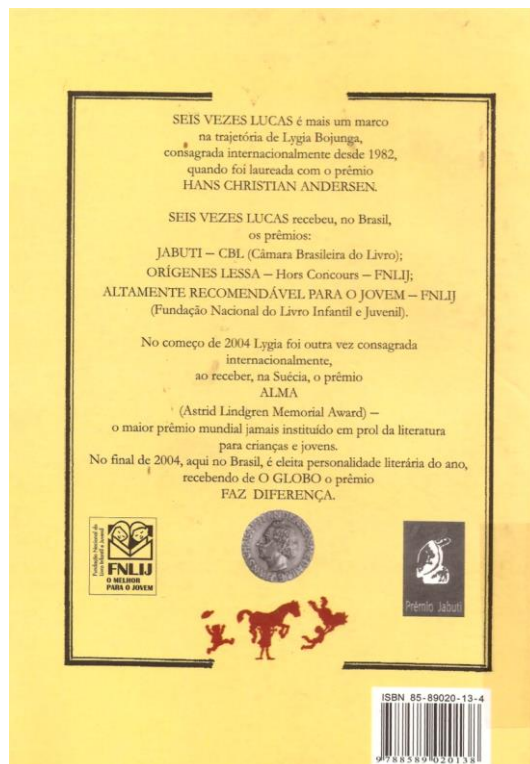


Capa de *Os colegas*

A quarta capa, por sua vez, é feita com as bordas pretas e recebe tratamento variado de conteúdo, podendo conter uma apresentação do enredo e um convite para a leitura, um trecho da história, selos e textos sobre prêmios recebidos, informações sobre traduções e adaptações dos livros.



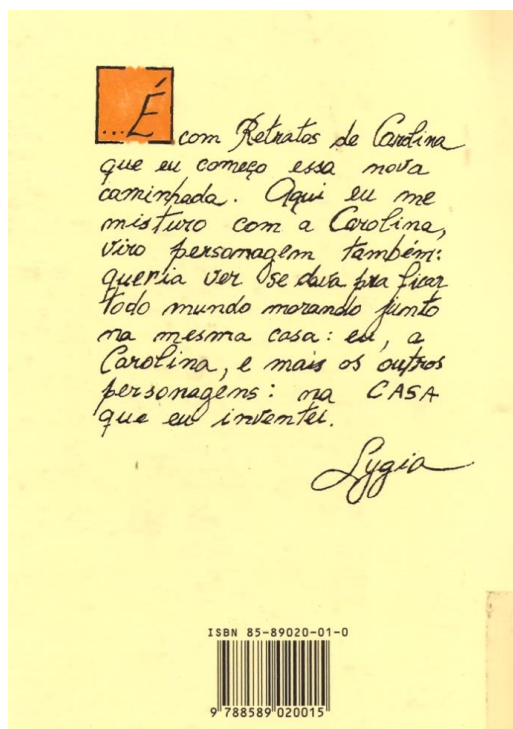
Quarta capa de *Aula de inglês* e *Sapato de salto*



Quarta capa de *Seis vezes Lucas*

Em *Retratos de Carolina*, livro que inaugura as publicações da Casa, a variação é maior, pois não há a borda na quarta capa e o texto reproduz a letra

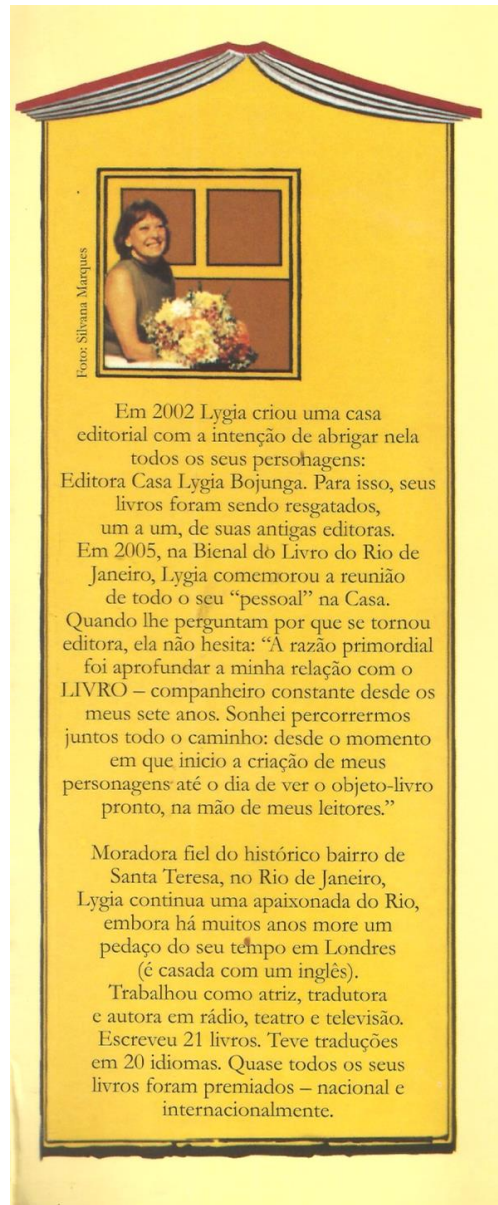
cursiva de Bojunga, que expõe um dos objetivos da criação da editora: passar a imprimir toda a sua obra e permitir que todas as personagens estivessem reunidas em um mesmo lugar.



Quarta capa de *Retratos de Carolina*

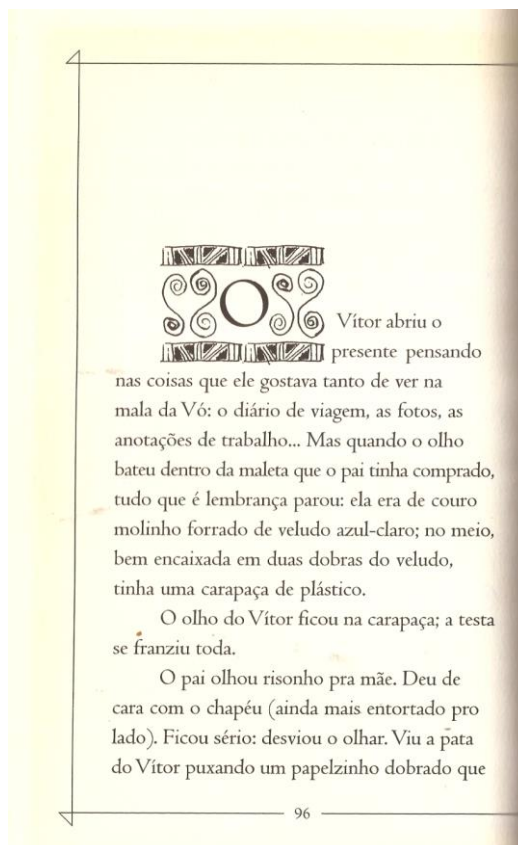
Ainda com relação à materialidade, as orelhas dos livros têm paratextos que exteriorizam dados biográficos e expõem a cronologia com que os textos foram sendo inseridos na nova editora, cumprindo a função de complementar informações da quarta capa e de estimular a leitura. Na maior parte dos livros, a primeira orelha recebe ao fundo uma cor mais escura para destacar o texto verbal, que é acompanhado de uma ilustração que mimetiza uma casa: as margens duplas, iguais às das capas, servem como parede; o telhado é vermelho no formato de um livro aberto; e uma janela dá vazão a uma foto colorida de Bojunga, tirada enquanto assistia a uma adaptação do livro *Os colegas* para o teatro, dirigida por Alice Reis e apresentada em 2002 como resultado de um trabalho desenvolvido por uma escola de teatro chamada Casa das Artes de Laranjeiras, do Rio de Janeiro (RJ)¹⁶.

¹⁶ Informações retiradas do site da autora <http://www.casalgyiabojunga.com.br/pt/lygiabojunga.html> e do site da escola de teatro que fez a adaptação do livro <http://www.revistacal.com.br/rev-12/link.htm>



Primeira orelha (*Os colegas, Angélica, A casa da madrinha, Corda bamba, O sofá estampado, Tchou, O meu amigo pintor, Nós três, Livro - um encontro, Fazendo Ana Paz, Paisagem, Seis vezes Lucas, Feito à mão, A cama, O Rio e eu, Aula de inglês, Sapato de salto, Dos vinte 1*)

O miolo recebe características que podem facilitar a leitura: moldura ou texto rolante enquadram a escrita, que é feita em preto; vinhetas de início ou de fim, bem como capitulares que ornamentam o livro, tornando-o bem constituído; e o papel utilizado tem textura, gramatura adequada e tom suave, refinando o acabamento dos livros.



Moldura e capitular de *O sofá estampado*

Esses recursos são intencionalmente utilizados na constituição do projeto gráfico-editorial porque Bojunga vem atribuindo aos livros "uma cara de coleção" (*Livro - um encontro*, p. 94). Essa correlação visual leva os leitores a identificarem facilmente os livros de Bojunga em qualquer prateleira, tanto em bibliotecas quanto em livrarias¹⁷.

A migração de seus livros de outras editoras para a sua própria tem gerado mudanças. Livros que continham ilustração na capa e no miolo na edição da Agir, como *Seis vezes Lucas* (2002), por exemplo, no qual participavam Roger Mello e Regina Yolanda, agora têm apenas uma imagem na capa, sem a atuação desses

¹⁷ Quanto a esse aspecto, vale salientar que nossa experiência com alunos de educação básica tem demonstrado que os livros são facilmente identificados por esses leitores escolares, mas em seus comentários fazem referência a um título já lido, acreditando que se refira ao mesmo livro, sem saberem inicialmente que se trata de uma "coleção", portanto, de diferentes títulos de uma mesma autora e publicados por uma mesma editora. O que parece ser uma confusão se transforma posteriormente em uma compreensão da configuração de toda obra, como título, subtítulo, autor, tradutor, coleção, editora. Assim, a convivência com esses materiais de leitura em sala de aula é imprescindível para a formação de conhecimentos que envolvem a cultura do livro e o papel do leitor, portanto, a concretização do letramento literário.

autores. De modo geral, a alteração da imagem da capa, a não conservação dessas parcerias com ilustradores das primeiras edições, a diminuição das ilustrações do miolo podem ser decorrentes de fatores distintos, como os próprios objetivos de Bojunga para a composição global da coleção e do livro em si, a diminuição de custos, a possibilidade ampla de constituição de sentidos pela quase inexistência de imagens e a busca por um público juvenil e adulto, que tem mais fluência na leitura, com menos necessidade de construir significado apoiando-se no texto não verbal.

No que se relaciona especificamente às capas e à sua construção artística, os livros são constituídos por três principais configurações: ilustração, foto ou pintura. Os seis primeiros livros *Os colegas*, *Angélica*, *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha*, *Corda bamba*, *O sofá estampado*, seguidos de *O meu amigo pintor*, *O abraço*, e dois dos mais recentes *Aula de inglês* e *Sapato de salto* recebem na capa desenhos de artistas como Gian Calvi, Vilma Pasqualini, Marie Louise Nery, Regina Yolanda e Rubem Grilo. As fotos estão em *Livro - um encontro*, *Fazendo Ana Paz* e *Querida*. Já as telas compõem as capas de *Tchau*, com "A solitária" (The Lonely One), de 1896, criada por Edward Munch; *Nós três*, feita com uma tela da década de 1950 de Carlos Pertuis, que se encontra no Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro; *Paisagem*, também do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, com pintura de Isaac Liberato, de 1956; *A cama*, elaborada com tela de Fábio Sombra, intitulada "Jardim Botânico do Rio", de 1999; *O Rio e eu*, com a pintura "Cristo ecológico", do mineiro Zizi Sapateiro, publicada em 1992 e pertencente ao acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil - MIAN; *Feito à mão*, não recebe uma tela, mas uma obra artesanal: um detalhe de uma almofada bordada à mão, em estilo de arraiolo, feita por Margarida Bojunga Nunes.

Como notamos, a predileção pela arte é estampada em seus livros, bem como em sua escrita por meio de justificativas para a escolha de determinadas telas. A opção por "A solitária", de Munch, em *Tchau*, deve-se à atmosfera angustiante, sombria, intrigante, mas familiar ("Pra você que me lê", *Tchau*, p. 10) sentida pela ficcionista ao visualizar a imagem. Para ela, a tela transmite-lhe um fascínio porque as duas linguagens — a icônica da tela e a verbal dos contos — falam "de uma mesma sentença a ser cumprida: a solidão." (p. 12). Aquela figura do sexo feminino de costas para o leitor, de cabelos longos, cinto, veste branca e sozinha em um espaço fizeram Bojunga intuir que já se encontrara com ela, mas de outra forma: por meio de suas personagens, sendo assim, "vestida de Rebeca", "vestida de Mãe",

"vestida de Barco", "vestida de Escritora" (p. 13). Da perspectiva da qual estamos do livro, não vemos o olhar desse ser, mas percebemos que busca algo ou espera alguém, sentimento tão desolador quanto aquele transmitido pelas personagens que povoam os contos de *Tchau*.

Na primeira narrativa do livro, de título homônimo, Rebeca segura-se na mala que a Mãe levaria na viagem na esperança de não ser abandonada (p. 38); a Mãe olha fixamente para o mar (p. 21) para tomar coragem para conversar com a filha Rebeca sobre a separação e para ter forças de lidar com a situação que a afligia, tudo devido à paixão avassaladora sentida pelo estrangeiro Nikos; a figura da capa do livro também pode mimetizar o Barco (do conto "Lá no mar") que, após perder seu amigo Pescador em uma tempestade, fica sozinho por muito tempo, fixando-se no mesmo local onde vira morrer seu amigo, situação que lhe traz muita solidão e saudade, levando-o ao desejo de afundar também para aproximar-se do ente querido; a Escritora (do conto "A troca e a tarefa") firma-se na frente da sua mesa de trabalho e tem necessidade de escrever para realizar-se, mas não pode fazê-lo, tendo em vista que concluir o vigésimo sétimo livro é romper com a vida. De acordo com Lottermann (2006, p. 122), essa personagem experiencia a morte mesmo estando viva, porque não pode concretizar a paixão de escrever. Assim, "A obstinação pela arte leva à desistência da vida — antecipação da morte iminente — numa recorrente tensão entre vida, arte e morte."

Em *Nós três* a capa apresenta um ser fantástico que não tem relação direta com o que é conhecido na vida real, criando até mesmo uma ilusão de ótica. É composto por formas geométricas, com predomínio das cores ocre, laranja e azul escuro, cuja organização de seu conjunto, ou sua divisão em partes, sugere elementos como uma espada e um escudo, um animal com asa e calda, um rosto de perfil com cabelo longo, uma máscara, uma armadura. Esse ser multifacetado pode representar o estado onírico e fantasioso que se encontram as personagens em diversos momentos da narrativa, seja pelas histórias do Pescador, pela presença misteriosa do cação-anjo ou pela perturbação de Mariana após a morte de Davi.

No "Pra você que me lê", de *O Rio e eu*, Bojunga explica que escolheu usar na capa uma imagem que não fosse óbvia, ou seja, que não evidenciasse mimeticamente o conteúdo do texto, quer para este livro quer para *A cama*. Ambas as imagens exprimem um acontecimento e dialogam com o enredo, naquela mesma sistemática da capa de *Tchau*, em que o texto não verbal projeta um sentimento

presente na composição da personagem. A centralidade em si mesma e o cuidado com sua produção mostram-se em diversos depoimentos, ao relatar as negociações com editoras e agora com a seleção de imagens para compor os livros, bem como com a atenção dispensada ao projeto gráfico que recebe seu nome nos créditos.

Na capa de *O Rio e eu*, vemos ao centro um Cristo sendo crucificado em uma árvore, cujo tronco está ferido por um machado, imagem circundada por vida animal e vegetal, tipicamente brasileira. Neste livro, que é dedicado a homenagear o Rio de Janeiro, a autora escolheu um Cristo que não fosse o Redentor do Corcovado (p. 95) certamente para fugir de um estereótipo que conduziria os leitores a uma leitura unilateral, em um processo de estreitamento de sua visão. Diz também que a pintura se relaciona com suas preocupações ecológicas, devido à devastação da cidade. Na narrativa, logo depois de a personagem-escritora contar seus prazeres ao andar pelas ruas da cidade maravilhosa, de poder usufruir de suas belezas naturais e culturais, expressa sua revolta contra a destruição local:

Os teus morros, por exemplo (e quantos!), se despiam de tudo que é árvore pra se vestir de barraco, testemunhando a injustiça social que não-era-para-ser-mas-é, a miséria que não-podia-existir-mas-existe. (*O Rio e eu*, p. 40)

A esse respeito, a capa sugere a dor sentida pela personagem em decorrência das mudanças vivenciadas pela cidade com a modernização. Assim como a personagem, que visualiza tais variações negativas, os animais da imagem também olham em direção ao centro e veem as feridas da natureza.

O uso de pinturas, enfim, torna as capas mais simbólicas, exigindo maior participação do leitor para estabelecer relações entre o que lê na imagem e o que lê registrado no texto verbal do miolo. Tal construção demonstra ainda o projeto da autora de ir para o terreno da ruptura, sem produzir materiais na esteira da previsibilidade, solicitando um leitor ativo, que vai se formando à medida que infere e estabelece os sentidos gerados com as metáforas.

O contato inicial do leitor que se estabelece na leitura, então, decorre das capas, um espaço de criação de expectativas e de produção de inferências que pode levar a conclusões interpretativas que não estão explícitas na narrativa. Pode partir da capa, como analisamos, o núcleo essencial da personagem, o que permite

perceber qual lugar tal figura ocupa no enredo pelo destaque de uma aparência ou por meio de um símbolo do que poderá ser lido na trama.

Por fim, o conjunto gráfico-editorial na obra não se limita ao consumo fácil porque ultrapassa a leitura rasa e amplia o horizonte estético decorrente do jogo de sentidos à medida que faz referência a outros bens simbólicos e estabelece diálogo entre texto verbal e não verbal. A função expressiva desses elementos, então, ajuda o leitor a reconstruir tais marcas para estabelecer sentido, permitindo sua participação criativa durante a leitura.

2.2 Tipos de personagem

Do universo de 143 personagens mais relevantes da obra de Bojunga, as humanas perfazem sua maior parte (66,4%), com mais do que o dobro do número de animais (30,1%):

tipo	Freq.	%
ser humano	95	66,4%
animal	43	30,1%
objeto	4	2,8%
outro	1	0,7%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Entretanto, se levarmos em consideração o número total de personagens animais, perceberemos que, com exceção do cachorrinho de estimação de Lucas, o Timorato (*Seis vezes Lucas*), todas as demais estão fixadas nos primeiros livros que foram publicados em um intervalo de oito anos. Sendo assim, dos 60 seres que habitam *Os colegas*, *Angélica*, *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* e *O sofá estampado*, 42 são animais, ou seja, esse tipo de personagem ocupa 70% dos enredos do início da carreira da escritora, com destaque para os dois primeiros que, juntos, têm 31 animais.

Esta é uma fase de produção na qual a própria autora assume vislumbrar crianças como leitoras. A propósito, crianças tendem a apreciar personagens animais personificadas, cujo recurso da fantasia funciona como um instrumento para compreensão e adaptação do real (FILIPOUSKI, 1991). Nas publicações seguintes, a presença maciça é de personagens humanas, sendo que animais e objetos se fazem presentes em apenas três casos: Timorato (*Seis vezes Lucas*), o Barco ("Lá no mar", *Tchau*) e a Cama (*A Cama*).

Título do livro	tipo	ser humano	animal	objeto	outro	TOTAL
Os colegas - 1972		5	13	0	0	18
Angélica - 1975		2	18	0	0	20
A bolsa amarela - 1976		2	2	2	0	6
A casa da madrinha - 1978		4	2	0	0	6
Corda bamba - 1979		8	0	0	0	8
O sofá estampado - 1980		3	7	0	0	10
Tchau - "Tchau" - 1984		3	0	0	0	3
O meu amigo pintor - 1987		3	0	0	0	3
Nós três - 1987		4	0	0	0	4
Livro: um encontro com Lygia Bojunga - 1988		0	0	0	0	0
Fazendo Ana Paz - 1991		5	0	0	0	5
Paisagem - 1992		3	0	0	0	3
Seis vezes Lucas - 1995		4	1	0	0	5
O abraço - 1995		4	0	0	0	4
Feito à mão - 1996		1	0	0	0	1
A cama - 1999		8	0	1	0	9
O Rio e Eu - 1999		2	0	0	1	3
Retratos de Carolina - 2002		8	0	0	0	8
Aula de inglês - 2006		6	0	0	0	6
Sapato de salto - 2006		10	0	0	0	10
Querida - 2009		5	0	0	0	5
Tchau - "O bife e a pipoca" - 1984		2	0	0	0	2
Tchau - "A troca e a tarefa" - 1984		1	0	0	0	1
Tchau - "Lá no Mar" - 1984		2	0	1	0	3
TOTAL		95	43	4	1	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga
Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Zilberman (1983) esclarece que a utilização de animais como personagens na literatura tem uma dupla função: em primeiro lugar porque representa o mundo humano, quando explorados seus hábitos e sua aparência física; em segundo porque atinge um alto grau de simbolização. A análise da obra

comprova a inclinação da literatura para crianças: “é a representação do mundo de seus leitores, de modo que se esboça, através das variadas modalidades de personagens (animal, objeto, ou ser humano), um modelo de criança.” (p. 31). Com isso, a presença na obra de animais como personagens que representam crianças é uma forma de estabelecer diálogo entre o texto e o leitor, justamente por conotar a concepção de criança que se tem e pelo fato de seus leitores se reconhecerem na essência desses seres. Verificamos, por exemplo, uma constante busca interior vivida pela Gata da Capa (*A casa da madrinha*), que era enxotada por ser vira-lata e, por isso, escondia-se debaixo de uma capa de chuva, bem fechada, com gola e capuz (p. 112), porém, quando está na casa da madrinha, não parece mais se importar com o exterior, demonstrando toda a felicidade em sua parceria com o Pavão naquele local mágico. Há também uma crítica ao poder alienante da televisão por meio do perfil da gata Dalva (*O sofá estampado*), que até ganhou prêmio de telespectadora mais assídua, e outra crítica ao seu interesse pela aparência, pelo mundo da fama, em detrimento do respeito aos sentimentos de Vítor.

Alguns desses animais que percorrem a obra bojuiana formam o protagonismo de grupos de amigos, estratégia que segue a fórmula de sucesso instaurada por Lobato com a turma do *Sítio do Picapau Amarelo*, configuração também observada por Ceccantini (2000) e Colomer (2003) nas narrativas analisadas em suas pesquisas. Em *Os colegas*, Virinha, Latinha e Flor-de-lis são cachorros e Cara-de-pau é um coelho, animais comuns ao convívio da criança e geralmente estimados por elas. Voz de Cristal, por sua vez, é um urso, animal que pertence a diversas narrativas e faz parte do imaginário infantil, é de fácil identificação com crianças (COLOMER, 2003) por ser grande e lento, podendo se assemelhar ao adulto ou à criança. Essa dupla significação faz-se presente na caracterização paradoxal de Ursíssimo Voz de Cristal, pois era enorme e ao mesmo tempo tinha "uma voz fininha que nem uma agulha" (*Os colegas*, p. 20). O sufixo "íssimo" sugere força, grandeza e "cristal" conota delicadeza. Assim, ele é muito frágil, sentimental e por isso chora com facilidade (p. 20).

Em *Os colegas*, os animais tornam-se amigos e identificam-se uns com os outros por terem o mesmo princípio: querem ser livres para viver. Rejeitam a sociedade da qual pertencem porque discordam de seus ditames repressivos, por isso fazem samba, criam fantasias para brincar no carnaval, frequentam a praia e fogem de situações que os oprimem. Flor-de-lis, por exemplo, deixa para trás o luxo

em que vivia, o apartamento, o conforto, as roupas, os acessórios, o perfume, abandonando sua dona para conviver na rua com os colegas:

Vivia me enchendo de roupas e pulseiras, e quando chovia me botava capa de borracha, lenço na cabeça e botas. Eu morria de vergonha de sair na rua assim, e pensava 'puxa, isso não é jeito de cachorro andar'. Nunca me deixava solta. Nem um minutinho. 'Puxa vida, cachorro precisa correr; isso não é vida!' _ eu pensava. E a coleira era sempre tão apertada que eu sufocava. [...] Quando ela abriu a porta pra uma visita entrar eu fugi. Corri à beça até chegar aqui. (*Os colegas*, p. 17-18)

Juntos, eles constroem um barraco para morar, criam fantasias para desfilar no carnaval, libertam amigos da prisão e trabalham no circo, superam medos e dificuldades, com isso tornam-se confiantes e conquistam felicidade e liberdade.

Angélica, personagem que dá título ao livro, é uma cegonha que deseja pôr fim na lenda sobre o fato de sua espécie trazer os bebês ao homem. Para mudar a situação, ela sai de casa e elabora uma peça de teatro junto de Porto, um porco que decidiu mudar de nome para não ser motivo de chacotas, porém mais do que isto, trocou o “c” por “t” porque adorava o mar e agora seu nome “tinha aquilo tudo: barulho de navio apitando, de água batendo, cheiro de mar.” (*Angélica*, p. 21).

Desde o início da narrativa é possível notar que Angélica é diferente de toda a sua família, a começar pelo nome escolhido por ela mesma. Todos perceberam que ela andava, ria e agia de modo singular, portanto, não deveria ter nome que começasse com Lu, comum entre os irmãos: Lua, Luva, Luís, Lux, Ludo, Lume, Lucas e Lutero.

A protagonista é autêntica, sincera e corajosa. Nega-se a fingir que os bebês venham das cegonhas e, por isso, coloca em xeque toda a herança de seus familiares que se habituaram a viver da tradição e que não tinham intenção de mudar.

O processo de mudança, conforme Hall (2006), tem impacto sobre a identidade cultural. A sociedade tradicional, aqui representada pela família de Angélica, perpetua hábitos e experiências de gerações, incluindo-se a valorização do passado em oposição à sociedade moderna simbolizada pela protagonista, que se faz em constante e rápida mudança. Hall (2006) salienta que viver na modernidade é uma forma de experienciar variações e de refletir sobre a vida, cujas práticas sociais podem ser revistas. Angélica reformula seus conceitos a partir do

conhecimento adquirido no convívio com aquele grupo e por isso passa a buscar sua identidade agora em conflito por se perceber diferente. Ela subverte as normas e se torna incontrolável, haja vista o momento do nascer em que grita, anunciando que chegou (p. 79), não anda sobre a linha desenhada no chão feita pelo pai (p. 79), fala “mamãe” enquanto a ordem de todos era para repetir “papai” (p. 80). Já se mostra decidida e autônoma.

Crocodilo, girafa, elefante, porco e sapo chamam a atenção pela singularidade ou pela repugnância que comumente alguns geram, mas compõem os enredos como uma forma de desmistificar essa imagem e de invocar novos sentidos. O elefante (*Angélica*), por exemplo, vive uma crise de identidade. Chama-se Canarinho porque sua mãe queria filho passarinho. Ele é frágil e implica com tudo o que é grande: fila, fome, animal. Para parecer menor, usa um cinto feito de rabo de crocodilo e vai apertando-o conforme emagrece por causa da fome que é gerada com a falta de emprego. Por ser idoso, usava fitas para colar as rugas, mas mesmo assim ninguém queria empregá-lo. Ao final, realiza-se participando da peça de teatro de Porto e Angélica, supera seus complexos e tira o cinto, em sinal de aceitação de si mesmo. Com isso, a composição dessa personagem potencializa críticas que se relacionam à falta de respeito ao idoso, ao problema da fome e à aceitação da autoimagem.

Por meio de personagens antropomorfizadas faz-se presente o debate acerca de comportamentos humanos e se coloca em reflexão relações de empatia entre seres de espécies diferentes. Em *Os colegas*, o urso Voz de Cristal apaixona-se pela girafa do zoo e eles namoram por um tempo; em *Angélica*, a jovem cegonha e o porco Porto vão criando afinidades e também formam um casal; em *A casa da madrinha*, o Pavão e a Gata da Capa trocam olhares e brincam (p. 150); em *O sofá estampado*, o tatu Vítor e a gata Dalva namoram, ainda, Raquel, de *A bolsa amarela*, sugere que o galo Afonso e a Guarda-chuva se olharam de um jeito "que um dia vai dar casamento." (p. 54). Girafa, porco, tatu são animais um tanto exóticos para narrativas, ainda mais quando formam par afetivo com bichos dessemelhantes. Nesse sentido, a interação entre as personagens gera humor, rompe com convencionalismos e coloca em debate os temas do preconceito e da diversidade.

A formação desses pares amorosos, conforme Silva (2008), concede um tom inovador ao texto, não se configurando como mero recurso imaginativo, mas como "[...] uma significação que ultrapassa o maravilhoso e entra no domínio do

crítico, pois com esses bizarros casais, a autora cria imagens plásticas que levam o leitor a refletir sobre o preconceito, especialmente sobre uma de suas faces mais injustas e gratuitas, a da discriminação racial." (SILVA, 2008, p. 114). A ideia posta no enredo para que o relacionamento dê certo não é equidade da raça ou da espécie, mas o que é colocado em debate é a abertura do texto para questões sociais da atualidade, que podem ser reconhecíveis pelo leitor.

O protagonismo formado por um grupo de amigos presente tanto em *Os colegas* quanto em *Angélica* é coerente com o espírito que os une porque têm plena consciência de que precisam uns dos outros para sobreviver e sabem que cada um tem um papel importante na sua organização. Em ambas as narrativas, os animais gostam da vida, lutam para serem felizes e livres, podendo agir da forma como pensam, mesmo que para isso tenham de ir contra todo um sistema já formado.

Além do amor pela vida, outro aspecto que harmoniza esse tipo de personagem é o que Hall (2006, p. 49) chama de "sistema de representação cultural". Uma nação, de acordo com ele, não é formada somente por traços de ideologia política, mas por algo que produz sentidos. Dessa maneira, a identidade de ser brasileiro não está impressa em cada ser, mas formada a partir de sentimentos e de metáforas do que significa ter esta nacionalidade. Nesta perspectiva social, não se nasce com uma nacionalidade, mas este distintivo se forma e transforma por meio de representações culturais (HALL, 2006, p. 48). Virinha, Latinha e demais amigos são autores de letras de músicas que expressam seus ideais, por meio de um ritmo que identifica e ao mesmo tempo diferencia o brasileiro de outros povos; Angélica, Porto e outros animais da narrativa também mostram criatividade com a peça teatral. Tais personagens pensam e agem de modo a formar uma comunidade simbólica que, por sua vez, expressa um sistema de representação de uma faceta da cultura do que é ser brasileiro. O leitor, por fim, conecta sua vida àquilo que compõe essas personagens, como a alegria de viver, o inconformismo com as situações repressoras, o gosto pela arte, o apreço pelo mar e se vê partilhando das mesmas experiências por meio da ficção.

Algumas narrativas mesclam a presença de pessoas, animais e objetos como personagens. *A bolsa amarela* é um exemplo, pois em um grupo estão Raquel e sua família, além de tia Brunilda, que se caracterizam pela falta de paciência para com a menina e formam um perfil daqueles que não coadunam com seus ideais; em outro grupo estão os galos Afonso e Terrível, a Guarda-chuva e o Alfinete de Fralda,

que pertencem ao mundo imaginário que Raquel criou para acompanhá-la em sua bolsa.

Timorato, o cachorrinho que Lucas ganhou (*Seis vezes Lucas*), só tinha feito vira-latar na vida (p. 42), mas com a nova fase, de "cama macia, cochilo no colo do Lucas, comida aparecendo a toda hora" (p. 42) foi ficando inteligente, permitindo-lhe notar os caprichos e a opressão dos pais de Lucas. O menino confiava no amigo, por isso desabafou seu medo de ficar sozinho em casa e "O Timorato escutou com toda a atenção, depois, os dois dormiram abraçados." (p. 43).

A amizade entre eles se intensificava a cada dia, fazendo os pais notarem a segurança que os companheiros sentiam quando estavam juntos e a apreensão perante seu poderio:

E a Mãe reparou que era só o Lucas ir pra escola que o Timorato ficava agitado: farejava a porta a todo instante, rodava pela casa, gemia, tremia (era medo, era dor?) [...] sem o Lucas, o Timorato ficava aflito. (*Seis vezes Lucas*, p. 44)

O narrador apresenta o ponto de vista de Timorato:

A Mãe deu pra suspirar:

— Coitado desse cachorro! se apegou tanto ao Lucas. (O Timorato olhava desconfiado pra Mãe.)

O Pai deu pra se irritar:

— Esse vira-lata tá me saindo um bom neurótico. (O Timorato olhava de olho meio fechado pro Pai.) (*Seis vezes Lucas*, p. 44)

A existência de um narrador que conhece o interior de Lucas e de Timorato é fundamental para gerar empatia no leitor. Essa estratégia pode desencadear aproximação afetiva do leitor, pois tende a apoiar as personagens que representam as crianças, afinal, os adultos não são bem conceituados na história. Quando Timorato é abandonado na estrada pelo pai de Lucas, no meio da chuva e do frio e diante de total resignação da mãe, conseguimos assimilar desespero, repulsa e tristeza vividos naquele momento, sensações correspondentes às de Lucas.

O conto "Lá no mar" (*Tchau*) narra a mudança de estado de espírito do Barco que, após a perda de seu amigo Pescador em uma tempestade, fica encalhado e sem vontade de viver. É a chegada do Menino que gera mudanças e o faz se sentir amado na companhia de alguém:

O Barco tomou um susto quando o Menino pisou nele: quanto! quanto tempo sem sentir alguém assim perto.

O Menino alisou a madeira do banco, a ponta do dedo tocou no leme, de leve, feito fazendo uma festa.

E o susto do Barco virou suspiro. ("Lá no mar", *Tchau*, p. 122)

O uso da prosopopeia atribui sensações humanas ao Barco. Ele ouve com prazer as histórias contadas pelo Menino, permite ser levado para navegarem juntos e encanta-se com a música entoada pelo seu novo tripulante, tudo metaforicamente construído para revelar a formação de uma nova amizade, em uma narrativa que aborda a saudade e a dor da perda, mas também a felicidade diante dos bons encontros da vida:

Aqui e ali vinha uma onda de tristeza e o Barco se esquecia do canto pra pensar no Pescador; mas depois ele escutava outra vez o Menino e começava a imaginar onde é que eles iam arrumar as tampinhas de cerveja, a cara do gato malhado, a praia lá atrás do morro, as histórias que... puxa, que luz! quanto sol! que engraçado que ficava o cabelo do Menino quando o vento batia assim. ("Lá no mar", *Tchau*, p. 127)

Outro objeto que pode ser considerado um ente narrativo é uma cama que dá título a um dos livros de Bojunga, cujo enredo se move em função de tudo o que o móvel significa para as personagens.

A Cama é sinônimo de maldição para a família de Tobias em dada fase, mas ao mesmo tempo "esperança de voltar a ter fartura e ser feliz" (*A Cama*, p. 31) porque, pela tradição, a Cama era passada de geração em geração e deveria ficar com a filha mais velha para que seu primeiro filho nela pudesse nascer. Tratava-se de uma promessa que deveria ser cumprida por todos. Acontece que Maria Rita, irmã de Zecão, estava sem dinheiro e enviou um bilhete dizendo que não lhe restava outra alternativa a não ser vender a Cama. Zecão ficou apavorado porque retirar a Cama da família significava desrespeitar o costume e ser amaldiçoado pela bisavó falecida.

Zecão e o filho Tobias empreendem-se para recuperar o móvel, mas Elvira estava tentando adquiri-la, formando-se outro núcleo narrativo: Elvira, mãe de Petúnia, por quem Tobias se apaixonará, acha a Cama uma linda peça antiga,

valiosíssima, que serviria posteriormente como presente de casamento para sua filha mais velha Rosa.

Com isso, a Cama vai contemplando tudo o que ocorre ao seu redor, o que pode ser notado a partir do ponto de vista de diversas personagens. Para Tobias, a Cama era imponente (p. 45) e, diante da triste cena de miséria presenciada na casa de Maria Rita, constata:

Mesmo contrastando tanto com tudo em volta, a cama parecia à vontade. E a sensação de estranheza que ela produzia era justo por isso. Sendo tão velha, de certa maneira ela casava bem com o nenê. O ar barroco e altaneiro que ela tinha se diluía num ar acostumado-com-a-vida, de tanto que nasceram nela, de tanto que morreram nela, de tanto suspiro e gemido de amor que ela tinha ouvido. Tobias se debruçou um pouco, olhando a criança. Que sozinha!, ele pensou. (Mais tarde, Tobias vai contar esse momento pro nenê que está olhando agora. E vai dizer: você não tava sozinho, não; tava você e a cama, tomando conta de você feito uma mãezona.) (*A Cama*, p. 45-46)

Para Jerônimos, o noivo que recebera o móvel:

O olho do Jerônimos começou uma caminhada lenta, se demorando com os poucos móveis [...] que moravam no estúdio [...]
A cada reencontro aumentava a impressão de que estava todo mundo acuado, que o constrangimento era geral, não só com a invasão, mas, sobretudo! com a opulência da cama. Tudo que antes se sentia tão numa boa ali no estúdio, agora pegava um jeito mais que modesto: humilhado.
[...] A presença da cama era tão avassaladora, que, pra onde ele olhava, ela se metia no meio. (*A Cama*, p. 94)

Ao longo do enredo, temos a visão das personagens a respeito da Cama e uma certa meditação expressa por ela. No final aparecem as próprias expectativas do objeto acerca do que está por vir, gerando um efeito de circularidade ao enredo que remete ao próprio ciclo natural da vida e à formação de uma nova família, já que Tobias e Petúnia estão apaixonados e que a Cama voltou para o garoto com a ajuda da nova namorada:

Molhada, lanhada, encostada na parede, a cama olhava chover.
E agora? quem vinha dormir nela?
Tantos! tantos já tinham vindo.
Vinham. lam. Vinham. lam, morriam.
[...]

A cama espera. (*A Cama*, p. 219-220)

Assim sendo, Timorato, o Barco e a Cama não têm falas, mas vão adquirindo força na sua interação com as demais personagens. Conseguem transpor sentimentos, transmitindo aos outros entes ficcionais e aos leitores a angústia ou o contentamento vivido nas situações das quais participam. Esse artifício faz notar a habilidade da autora na construção de personagens que, como essas, diferenciam-se das demais dentro da própria obra e, como tem que ser, têm personalidade e mantêm características humanas que podem ser conferidas em nossa vida. Então, conceder importância àquilo que geralmente não tem valor para o homem, como objetos prosaicos ou animais, propicia um novo olhar para a vida porque a composição dessas personagens na sua relação com aquelas humanas com as quais se relacionam incita a sensibilidade do leitor diante do texto ficcional que pode ser transferida para a sua vivência.

Grande parte da obra da autora, 15 ao todo, tem somente personagens humanas. A afirmação é ainda mais relevante quando observamos a produção de Bojunga diacronicamente, tornando patente que tais personagens integram as últimas narrações. Maria (*Corda bamba*), Rebeca ("Tchau", *Tchau*), Tuca e Rodrigo ("O bife e a pipoca", *Tchau*), Claudio (*O meu amigo pintor*), Rafaela (*Nós três*), Cristina (*O abraço*), Carolina (*Retratos de Carolina*) e Sabrina (*Sapato de salto*), por exemplo, vivem a dor da perda de um ente querido, a busca por uma vida menos desigual em sociedade, o abandono social e familiar, a violência física e moral, os conflitos do relacionamento familiar, o amadurecimento pessoal, que não deixam de ser experimentados pelos cachorros Virinha e Latinha (*Os colegas*), pela cegonha Angélica (*Angélica*) e pelo tatu Vítor (*O sofá estampado*), afinal toda a obra da autora se projeta na abordagem de temas pertinentes aos conflitos interiores das personagens.

Mas, é preciso assinalar que na sequência temporal de publicação a obra vai perdendo a necessidade de fazer uso de animais e objetos como personagens metaforicamente construídas para abordar tais árduos assuntos. Isso significa que a escrita da autora se aprimora e que o leitor implícito, aquele projetado pelo texto ficcional, também vai mudando ao longo dos anos. Se o uso de animais como personagens pode angariar a empatia de leitores crianças, podemos pensar que recorrer a personagens humanas seja uma estratégia textual para aproximar leitores

empíricos de mais idade ao acompanhar seu desenvolvimento psicológico. Essa assertiva é válida também quando percebemos que os protagonistas dos livros mais recentes (*O Rio e eu*, *Retratos de Carolina*, *Aula de inglês*, *Querida*) têm múltiplas idades, ou seja, passam da fase da infância para a adulta conforme vão se desenrolando os eventos narrativos.

Além disso, o que também contribui para pensarmos na mudança etária do leitor pretendido é a técnica de construção narrativa que vai ganhando mais complexidade. O livro inaugural *Os colegas* já é construído por meio do emprego de encaixes (REIS; LOPES, 2002, p. 121), cuja função primordial é integrar personagens novas e motivações do enredo, gerando também efeito de fragmentação do elo condutor narrativo. Com isso, clama por um leitor participativo, que esteja atento a essa estratégia e que concatene os eventos durante a leitura. Apesar dessa inovação desde a primeira publicação, que já demonstra estilo próprio da autora e domínio de procedimentos da escrita, a obra vai ganhando densidade e exigindo cada vez mais dos leitores, à medida que combina tempo cronológico com tempo psicológico, por meio de mecanismos referentes à ordem dos acontecimentos e de sua apresentação no enredo que produzem analepses e prolepses, recuperando incidentes passados ou os antecipando. Outro recurso é referente ao manejo discursivo do narrador ao optar por uma diversidade de perspectivas que privilegiam a visão da criança e do jovem. Tais princípios, que convergem para a formação da subjetividade das personagens ao evocarem suas emoções, lembranças, expectativas, são notadamente identificados em *Corda bamba*, *O meu amigo pintor*, *Fazendo Ana Paz*, *A Cama*, *Retratos de Carolina*, *Aula de inglês*, *Querida*.

Assim, levando em conta que o desenvolvimento cognitivo do leitor e seu repertório de leitura o predispõem a conhecer e fazer uso de elementos operacionalizadores do texto ficcional e que a personagem é o que há de mais vivo no texto, porque sua lógica interna "representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência" (CANDIDO, 1976, p. 54), podemos dizer que a obra de Bojunga vai deixando de construir animais ou objetos de modo fantasioso, conforme se nota nos primeiros livros, para engendrar-se na arquitetura de personagens do tipo humano.

2.3 A pluralidade de protagonistas

O conjunto de 143 personagens é composto de 28% de crianças e jovens (infância, adolescência e juventude) e 6,9% de personagens de múltiplas idades, ou seja, aquelas que passam de uma fase da vida para outra. O que chama atenção é o número expressivo de adultos (adulto, maturidade e velhice), que representa 56,7% do conjunto, quase o dobro de crianças e jovens:

Idade	Freq.	%
infância	20	14,0%
adolescência	14	9,8%
juventude	6	4,2%
idade adulta	64	44,8%
maturidade	9	6,3%
velhice	8	5,6%
múltiplas idades	10	7,0%
sem indícios	12	8,4%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Esses números têm rica significação. Primeiramente porque seria de se esperar que existissem na obra mais personagens pueris do que adultas, sendo Bojunga uma autora reconhecida no Brasil e no mundo pela sua produção infantil e juvenil, haja vista todos os prêmios já recebidos nessas categorias. Além disso, se considerarmos a necessidade de identificação por parte de um leitor previsto, a idade das personagens é um dos aspectos que fundamenta a inserção do texto nos subgêneros classificados pelo mercado como infantil, juvenil ou infantojuvenil.

Bojunga busca fugir de tais delimitações, pois afirma em diversas entrevistas que apenas os primeiros livros foram escritos pensando em crianças leitoras, sendo que os demais "foram saindo meio que aos tropeções, aos borbotões, sem medir alcances". Diz que busca 'esquecer' aquele com quem procura estabelecer

diálogo, ou seja, nessa "relação mágica" entre autor, texto e leitor, não consegue saber ao certo se "é homem, mulher, velho, criança, adolescente"¹⁸ que vai atingir.

Nós três e *O abraço*, por exemplo, tinham registros de "literatura infanto-juvenil" na ficha catalográfica das edições da editora Agir, mas "romance brasileiro" e "literatura brasileira", respectivamente, na edição da Casa Lygia Bojunga. Assim, pode-se estar sendo usada uma estratégia de mercado para tentar ampliar o público leitor na nova editora, bem como buscando uma forma de retirar rótulos ou adjetivos que encerram Bojunga em categorias, tentando justificar que literatura pode agradar a todos, já que o maior objetivo como autora é a identificação entre quem escreve e quem lê. Entretanto, dificilmente conseguimos negar que seu leitor-modelo, "uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar" (ECO, 2002, p. 15), sejam crianças e jovens, sobretudo pelo fato de tê-los como protagonistas.

É sintomático também que as quatro últimas produções da autora e publicadas somente pela Casa, a saber *Retratos de Carolina*, *Sapato de salto*, *Aula de inglês* e *Querida* (de 2002 a 2009) tenham como fonte de catalogação as expressões "Ficção brasileira", "Literatura brasileira" e "Romance brasileiro". Podemos pensar que essa postura esteja relacionada a alguns fatores que não parecem excludentes entre si. Tornando amplo o registro, o livro pode estar em estantes de livrarias e bibliotecas que não apenas naquelas do subgênero infantil e juvenil; podemos pensar na flexibilidade que é própria da forma romanesca e coerente com a habilidade escrita da autora e seu feitio inovador e imprevisto a cada lançamento; podemos considerar também como um meio para legitimar as publicações em um campo literário hierarquizado que tende a se subdividir na atribuição de valor aos textos. Como autora e à frente de uma casa editorial, Bojunga parece compreender muito bem as forças desse campo, por isso,

Ultrapassar o sentido da contínua dominação e entender o campo cultural como campo de lutas na construção de hegemonias permite que a esfera da cultura adquira relativa autonomia no interior das relações mais gerais que compõem a sociedade moderna. (BORELLI, 1996, p. 35)

¹⁸ Entrevista <http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/16325>

A título de complementar esse debate, podemos ponderar que usar catalogação abrangente para os livros e ter diversos adultos povoando as narrativas podem também ser maneiras de Bojunga não desejar perder seu público leitor que conhecia as primeiras publicações, mas que também avançou na idade. Assim, essa transitoriedade do leitor (ZILBERMAN, 1998) empírico, está ligada à transitoriedade do leitor-modelo que se faz notar por temáticas abordadas, pela complexidade narrativa e pelo próprio projeto gráfico isento de ilustrações. Daí a importância de trabalhos de recepção estética para conhecer um pouco do pensamento dos leitores da obra em diferentes épocas.

Quanto aos números, verificamos que o total de adultos só não é superior ao de crianças e jovens quando se trata de personagens protagonistas:

Idade	infância	adolescência	juventude	idade adulta	maturidade	velhice	múltiplas idades	sem indícios	TOTAL
Posição da personagem na trama									
protagonista	7	11	2	4	2	0	8	2	36
secundária	12	2	4	58	7	8	2	6	99
adjutora / auxiliadora	1	1	0	2	0	0	0	4	8
TOTAL	20	14	6	64	9	8	10	12	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

São 55,55% de protagonistas crianças e jovens contra 16,66% de adultos, por isso ficam as posições secundárias ocupadas predominantemente por personagens adultas, perfazendo 73,73% das ocorrências. As protagonistas também são marcadas pelo desenvolvimento etário, com 22,22%, o que é importante ser considerado, visto que seus dramas surgidos na fase pueril são vencidos com o processo de amadurecimento (*O Rio e eu*, *Retratos de Carolina*). Isso significa que a centralidade da narrativa se volta para a representação do que pertence a esse primeiro grupo etário, deixando personagens mais velhas em segundo plano. Todavia, elas não são banidas definitivamente das histórias, pois estão próximas dos infantes e os conflitos desencadeadores dessa relação são determinantes para uma evolução emocional dos pequenos. A presença de adultos como protagonistas existe e se faz notar em narrativas que inserem uma personagem-escritora como narradora (*Fazendo Ana Paz*, *Paisagem*) ou quando os adultos contracenam com crianças e jovens protagonistas (*Nós três*), porém nunca estão sozinhos de modo exclusivo em um livro. Em *Aula de inglês*, o Professor aos onze anos apaixonou-se

pela tia Penny que lhe dava aulas, mas não fora correspondido. Depois, com mais de sessenta, novamente não tem seus sentimentos retribuídos quando se encanta pela aluna Teresa Cristina de dezenove anos. Então, este livro tomado como mais um exemplo valida a falta de limites para definição estanque de um público, pois a situação vivida ficcionalmente pode fazer sentido para diversos leitores.

Um dos protagonistas na fase da infância é Alexandre (*A casa da madrinha*), garoto pobre, que mora em uma favela e, à semelhança de Tuca ("O bife e a pipoca", *Tchau*), precisa 'se virar' para levar dinheiro para casa e para ter o que comer. Sua mãe lavava e passava, seu pai era bêbado e não tinha profissão, seu irmão Augusto e as irmãs trabalhavam, mas foram se casando. A vida difícil levou Alexandre a deixar a escola e a aumentar as vendas de produtos na praia que ficavam cada vez mais pesados, porém, davam mais lucro. Alexandre compreende que trabalhar é necessário para sobreviver e tem plena ciência das circunstâncias em que está inserido. Assim, revela-se na narrativa a dura e triste realidade vivida pela personagem que amadurece e compreende que tem de assumir uma responsabilidade que seria do adulto.

Realidade oposta a essa é a da Vera, a garota que Alexandre conhece em sua empreitada para a casa da madrinha. Ambos notam as diferenças existentes e vão aprendendo um com o outro sobre a vida: enquanto ele sai sozinho, sem a família, decide por si mesmo chegar à casa da madrinha, é desprovido de alimento e teve de largar os estudos, Vera vive em um lar de fartura, totalmente regado, cheio de horários para comer, estudar, conversar (*A casa da madrinha*, p. 90).

Uma das marcas dessa diferença ocorre quando Vera iria sair com sua mãe para ir ao mercado e pediu para Alexandre aguardar, pois lhe traria algo. Enquanto esperava, ele olhou a casa pela janela:

Viu que a mesa já tinha ficado preparada pro almoço. [...] espiou a cozinha. Tinha fruta, tomate, pão, cenoura, batata, cebola e uma galinha de brinquedo com um buraco nas costas cheio de ovo dentro. "Puxa, e ela ainda foi comprar mais comida?" (*A casa da madrinha*, p. 91)

Na casa da madrinha, o armário tem vida e manda "comida pra todo lado" (p. 151), o relógio não marcava hora, a cadeira ouvia as histórias de Augusto. Até o final de sua jornada, Alexandre sabe que não consegue mudar a situação de pobreza de sua família, uma vez que é entendida como um problema social muito

mais amplo e que não depende apenas dele, mas consegue imaginar que a vida não seja tão dolorosa quanto aquela em que se encontra, devido à vivência positiva e mágica na casa da madrinha.

A passagem de uma etapa da vida para outra marca-se pela mudança de idade da personagem e pela mudança interna, como é exemplo a protagonista escritora do conto "A troca e a tarefa", de *Tchau*.

A narradora protagonista tem 9 anos no início da história e seu grande problema é o ciúme da irmã, 5 anos mais velha:

"Me deixa assim no escuro."
 Que medo que me deu.
 Senti ele chegando cada vez mais perto. Fui me encolhendo.
 "Pega a minha irmã, eu falei. "Ali, ó, na outra cama. [...] ela é bonita e eu sou feia; o meu pai, a minha mãe, a minha tia, todo mundo prefere ela: por que você não prefere também?"
 Mas o Ciúme não queria saber da minha irmã [...] então eu pedia e pedia de novo:
 "Ela é a primeira da turma e eu tenho horror de estudar; [...] o meu pai tá ensinando inglês e francês pra ela e diz que pra mim não vale a pena porque eu não presto atenção; [...] pega, pega, PEGA ela!"
 "Não. Eu quero é você." ("A troca e a tarefa", *Tchau*, p. 87-88)

O ponto de vista da narradora é que vai conduzindo o leitor a acreditar nas situações difíceis pelas quais ela é constantemente comparada com a irmã e recriminada pelos pais. Esse sentimento de rejeição vai aumentando porque se apaixonou pelo Omar, justamente o rapaz com quem a irmã iria se casar.

A protagonista vai para um convento aos 13 anos. Aos 15 participa de uma festa em sua casa que tinha tudo para ser de debutante, mas era também o noivado da irmã, gerando ainda mais ressentimentos. Ela "Querida matar a vontade de chorar, de gritar, de morrer." ("A troca e a tarefa", *Tchau*, p. 95) e fugiu para a praia.

Esse espaço impulsiona a protagonista para a emancipação porque, com um cochilo, tem um sonho sereno, "muito bonito, todo acontecido em azul" ("A troca e a tarefa", *Tchau*, p. 95), no qual compreende que precisa cumprir a tarefa de escrever seus sentimentos para que, como uma troca, no lugar deles fique apenas o texto.

Como um rito de passagem, a menina introspectiva e insegura, encontra uma maneira de lidar com seus conflitos internos: "viver: transformando" (p. 100). Começou a escrever a vontade de morrer:

[...] eu só pensava como é que se fazia a história de uma vontade de morrer; em vez de sentir a dor do amor, eu só sentia a força que eu fazia pra contar a dor. ("A troca e a tarefa", *Tchau*, p. 98)

Já adulta, escreve até o dia de sua morte, cumprindo a tarefa de produzir 27 livros, atividade que a angustiou um pouco porque, avisada no sonho sobre o que ocorreria ao término do último livro, teve de fazer interrupções e protelar a redação. Entretanto, a necessidade de escrita era vital, a tal ponto de não conseguir parar. Então, mesmo com um desfecho de morte, a escritora se vê muito satisfeita, porque o sentido da vida para ela era poder escrever.

Do grupo dos protagonistas da fase adulta temos Mariana (*Nós três*), uma escultora que mora em uma casa de praia. É solitária, quieta, insegura e infeliz, características que podem ser percebidas pelo isolamento e por não conseguir lidar com seus sentimentos. Também, a necessidade de trabalhar exaustivamente pode ser um meio de fugir da realidade cotidiana, cuja ação de esculpir pode cumprir papel catártico, transformando seus sentimentos em objetos de arte.

A primeira vez que Mariana fala na narrativa é para fazer um agradecimento à Rafaela, filha de uma amiga, por ter lhe dado Davi de presente (p. 49), um andarilho que a garota conhecera na praia e convidara para ir à casa. A escultora agradece a oportunidade de ter se apaixonado e é este o sentimento que a leva a produzir um Davi de pedra, na tentativa de tornar eterno por meio da arte aquele por quem estava alimentando intenso fascínio.

É o medo de perder Davi que leva Mariana a assassiná-lo e depois lançá-lo no mar, mantendo consigo apenas a escultura. Rafaela desespera-se, fica confusa e vai tentando compreender o que justificaria tal ato. A situação projeta forte sofrimento nas duas personagens: Mariana estará novamente sozinha e Rafaela, após essas férias, certamente passou a conhecer mais sobre o mundo, sobre o conviver e sobre o ser humano.

O narrador, que não participa da história, oferta mínimos detalhes acerca dos conflitos internos de Mariana e, considerando o ponto de vista de Rafaela assumido no texto para guiar o leitor, também pouco indica as causas dos

problemas da escultora. Além disso, é recorrente o fato de Rafaela apresentar comentários de sua mãe sobre Mariana para Davi, por exemplo, dizendo que a escultora tem mão pesada e que já fora casada, mas que o marido a abandonara, informações que ajudam o leitor a ir formando a personalidade da artista e a ir construindo a significação de suas mãos, como motivos, que são focalizadas pela escultura e pelo ato de esfaquear o amado. Por fim, a proximidade de Rafaela com Davi em diversas cenas e a dedicação de Mariana ao trabalho tornam-na ainda mais distante do leitor.

Assim, temos em toda a obra personagens com características psicológicas semelhantes às de seus leitores ou de pessoas que conheçam. Jovens e adultos, também na posição de protagonistas, podem proporcionar o conhecimento de perspectivas diversas em face dos problemas representados na história:

A oscilação entre o ponto de vista de uns e outros pode ser importante para a socialização e o amadurecimento das crianças que através dos contos aprendem a adotar, alternadamente, pontos de vista inversos nos conflitos ou relações humanas que são descritas. Também parece relevante para a aprendizagem da recepção literária, que habitualmente propõe ao leitor possibilidades de identificação múltiplas e variáveis. (COLOMER, 2003, p. 296)

As possibilidades de reconhecer-se por meio de protagonistas vários, tanto infantis quanto adultos convergem com as ideias expostas por Zilberman (1998, p. 52) acerca da assimetria entre adulto (escritor, comprador, vendedor) e criança (leitora). Ela explica que a criança pode ser traída pelo gênero se o texto endossar sua dependência existencial perante o adulto ao lhe conceder papel passivo. Considerando que é o adulto o produtor, ela sempre será receptora, mas o tratamento temático, a linguagem, a aparência do livro e o respeito ao mundo infantil podem amenizar a assimetria. A dificuldade é transpor suas fronteiras para estabelecer uma comunicação com os leitores.

Zilberman (1998) explica ainda que falar de literatura infantil e juvenil é pensar em uma transitoriedade do gênero e do leitor. O primeiro aspecto pauta-se no próprio contexto de surgimento da literatura relacionada com a pedagogia e com a adaptação de clássicos e contos de fadas, gênero que está em constante transformação. O segundo diz respeito à mudança do leitor que passa da fase da

infância para a adulta e deixa de ser seu consumidor. Nessa linha, salienta que a literatura para crianças e jovens está constantemente em fase de perder seus leitores, pois crescerão. Mas diz que essa literatura revela aquilo que não quer ser: uma traição ao seu leitor, uma passagem e uma falsificação.

Nessa ordem de ideias, podemos assegurar que Bojunga, ao construir suas personagens, está transpondo essa fronteira, por minimizar a assimetria entre aquele que escreve e aquele que lê, tendo em vista a voz que cede aos seus protagonistas. Sua obra não se configura como apenas uma passagem, já que consegue seguir com seu leitor, ultrapassando a fase da infância para a adulta, auxiliando-o também em seu amadurecimento psicológico ao criar personagens que vivem crises existenciais. Também, consegue apresentar uma forma de pensar no mundo, deflagrando, assim, um modo renovador de conceber a produção literária.

A obra, então, faz-se heterogênea pela escolha de suas personagens. Bojunga demonstra que não precisa apresentar apenas sujeitos na faixa etária da infância e da juventude para pertencer a um sistema literário. Atesta também que são múltiplos os seus leitores implícitos porque insere nos enredos personagens que representam o que há de mais plural, a própria sociedade, composta por diferentes gerações. Ao mesmo tempo, porém, reserva espaço central para expressar as dificuldades vividas por crianças e jovens e a trajetória que empreendem para superá-las, pois, devido à própria concepção de infância, trata-se de um grupo ideologicamente marcado pelo adulto por qualificações como fragilidade física e psíquica.

2.4 Questões de gênero

O montante de 143 personagens apresenta um equilíbrio na representação de gênero, sendo 76 (53,1%) do sexo masculino e 67 (46,9%) do sexo feminino. Os índices são marcadamente divergentes daqueles verificados por Rosemberg (1984) e Dalcastagnè (2005a), pesquisas para as quais havia predomínio de homens atuando como personagens.

gênero / sexo	Freq.	%
masculino / macho	76	53,1%
feminino / fêmea	67	46,9%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Rosemberg (1984) identificou 1 mulher para cada 3 homens nos livros infantojuvenis estudados, tanto no que se refere à participação na narrativa, quanto em relação ao seu papel como heroína e à sua presença na ilustração no miolo, ficando ainda em terceiro plano na imagem da capa. Dalcastagnè (2005a) examinou um *corpus* de 1245 personagens, sendo 773 (62,1%) masculinas. Além disso, a personagem masculina é pouco importante em apenas 1,6% do total de livros, ao passo que 15,9% (41 ocorrências) dos romances não apresentam qualquer personagem feminina. Quando analisada a posição da personagem, privilegia-se o homem como protagonista (71,1%) e como narrador (68,3%).

Muito embora tenhamos quase uma dezena de personagens masculinas a mais do que femininas na obra de Bojunga, quando incluímos uma nova variável, qual seja, a posição da personagem na trama, notamos que o protagonismo feminino tem 19 ocorrências (52,77%), de um total de 36, cabendo aos homens a maior parte dos papéis secundários, com 55 (55,55%), de 99 ocorrências.

Se considerarmos a voz do narrador, podemos afirmar que as mulheres ocupam uma posição de grande importância na obra porque, das 23 narrativas, 15 têm um narrador que está fora dos fatos narrados, 4 têm personagens-escritoras (*Fazendo Ana Paz*, *Paisagem*, *Feito à mão* e *O Rio e eu*) e 4 têm crianças protagonistas que contam a história, sendo apenas uma delas feita por um menino (*O meu amigo pintor*) e as demais por meninas (*A bolsa amarela*, "A troca e a tarefa" e *O abraço*). Assim, a presença do protagonismo feminino e a valorização de seu modo de pensar, portanto, rompem com a representação homogeneizada que privilegia a atuação de homens já historicamente registrada nos romances estudados por Rosemberg (1984) e Dalcastagnè (2005a).

gênero / sexo	masculino / macho	feminino / fêmea	TOTAL
Posição da personagem na trama			
protagonista	17	19	36
secundária	55	44	99
adjutora / auxiliadora	4	4	8
TOTAL	76	67	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Diante de números tão aproximados, realiza-se um equilíbrio na representação de gêneros na composição das personagens, desencadeando indícios de que a criação literária de Bojunga está marcada por uma posição que, em maior ou menor grau, reflete a emergência das questões de gênero, tornadas mais evidentes e recorrentes na pós-modernidade. A visibilidade a esses grupos aponta a diversidade do mundo representado e vai além da simples segmentação dos perfis, propiciando um debate acerca de questões que estejam voltadas para o respeito às diferenças e para a compreensão dos interesses das personagens, sobretudo de crianças e jovens.

Conforme Riche (1995, p. 239), é questionada a imagem masculina presente nos livros *Nós três* (1987), *Fazendo Ana Paz* (1992) e no conto "Tchau" (1984), ocasionando grande tensão nas relações interpessoais com a mulher, relações que comumente terminam cindidas. Ao analisar tais narrativas, afirma:

Quebra-se a imagem da mulher submissa ao poder masculino, à cultura hegemônica para deixar ouvir a fala sofrida. Por isso, criam uma literatura de resistência ao poder centralizador, através de personagens femininas que caminham em direção contrária ao sistema opressor. (RICHE, 1995, p. 236)

O número equiparado de homens e mulheres nas histórias permite a dissolução de preceitos sexistas ou panfletários, que poderiam infligir no erro de privilegiar alguns grupos e preterir outros. Bojunga não escolhe se dirigir unilateralmente a um único leitor em específico, seja homem, mulher ou criança, aspecto que se comprova também pelo fato de a obra abordar temas duros da vida humana, sem infantilizações e sem julgamentos, bem como pela quase inexistência de ilustração no projeto gráfico, abrangendo amplamente qualquer público receptor.

O tratamento equilibrado entre os sexos também pode ser notado ao cruzarmos as informações com a faixa etária das personagens:

gênero / sexo	masculino / macho	feminino / fêmea	TOTAL
Idade			
infância	13	7	20
adolescência	9	5	14
juventude	1	5	6
idade adulta	35	29	64
maturidade	5	4	9
velhice	4	4	8
múltiplas idades	3	7	10
sem indícios	6	6	12
TOTAL	76	67	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Há praticamente a mesma quantidade de personagens masculinas (23) e femininas (17) tanto no primeiro estágio da vida (infância, adolescência e juventude) quanto em períodos de mais experiência (idade adulta, maturidade e velhice), com 44 ocorrências para eles e 37 para elas. Salvo isso, sobressaem-se os números que revelam a passagem por diversas fases da vida, que são experimentadas na maior parte por meninas (7) e em menor número por meninos (3).

A pesquisa de Colomer (2003), a qual analisou 201 narrativas publicadas na Espanha entre 1977 e 1990, e consideradas de qualidade pela crítica (p. 178, 219, 413), revela que em apenas um quarto desse *corpus* há personagens femininas como protagonistas, mas, mesmo assim, a pesquisadora reitera que há um avanço na tentativa de não preterir tais entes ficcionais (p. 296). Para ela, o registro da presença que se pode considerar expandida do feminino como personagem se deve a três fatores: em primeiro lugar, por justamente se ter ampliado o número de protagonistas femininas dentre as personagens crianças e jovens, em segundo está a tentativa de extinguir diferenças habitualmente encontradas no universo diegético, construindo agora meninas com iniciativa e meninos sensíveis e, por fim, um terceiro aspecto referente aos adultos, cujo comportamento denuncia a passividade das mulheres e a agressividade dos homens.

A obra bojuiana permite fazer uma leitura sobre a presença da ruptura de parâmetros estabelecidos socialmente relacionados aos papéis de gênero, por isso discorreremos com mais atenção quando se tratar de crianças e jovens. Notamos meninos sentimentais e meninas com atributos psicológicos que estariam ligados a estereótipos de masculinidade, como o fato de serem corajosas, independentes, determinadas, criativas.

Lucas (*Seis vezes Lucas*) tem gosto pelas artes plásticas e pela dança, durante a aula "ficava de olho comprido pra argila [...]" (p. 57), desenhava, pintava, revelando-se como um sujeito introspectivo e sentimental. Demonstra carência afetiva ao viver em uma família cujos pais não levam em consideração os anseios do filho, porque nutrem apenas os seus caprichos, por exemplo, quando deixam o menino sozinho à noite para ir ao teatro, para dançar ou para participar de jantares. Ainda que soubessem do desconforto de Lucas com esse distanciamento, não agem para mudar. Com isso, ele alimenta muitos medos, como o de não ter a mãe por perto e o medo de escuro, além de ressentir-se pela falta de admiração do Pai para com ele. Tudo isso gera muito nervosismo no Pai, machista, que não quer filho "molenga e chorão" (p. 26):

A Mãe entrou aflita no quarto, que foi? que foi que aconteceu, meu filho? Se abraçou com o Lucas. O Pai acabou de se irritar:
— Ô, mas que saco! chora a mãe, chora o filho! — Tirou o Lucas do braço da Mãe: — Deixe ela chorar que ela é mulher, mas você é homem e eu não quero filho chorão, com medo de ficar sozinho, com medo disso, com medo daquilo. (*Seis vezes Lucas*, p. 26)

O Pai está considerando que características como sensibilidade e abatimento estariam ligadas à mulher e força e coragem seriam próprias da masculinidade. Lucas percebe a intolerância do Pai, situação que contribui para ir empreendendo uma mudança interior.

A sentimentalidade também pode ser notada em Andrea Doria (*Sapato de salto*) e em Claudio (*O meu amigo pintor*). Este último deseja ser pintor, igual ao seu amigo (p. 36) que, por sua vez, também gostaria de ser como o menino:

Toda a vida eu gostei do meu Amigo assim... assim bem grande; mas eu sempre pensei que ele gostava menor de mim. Não sei se porque eu era criança e ele não; ou se porque ele era um artista e eu não [...]
Quis logo ver se era mesmo:

— Como é que você gosta de mim?

— Depende. Tem dias que eu gosto feito pai. Fico com pena de você não ser meu filho, de não poder dizer: fui eu que fiz esse garoto legal! [...] Às vezes eu gosto de você porque [...] eu tinha vontade de ser você, quer dizer, de ser criança de novo. Então é isso: cada dia eu gosto de você de um jeito. E se a gente junta tudo que é jeito vê que gosta bem grande, vê que é amor. (*O meu amigo pintor*, p. 55)

É pelo ponto de vista de Claudio que vamos compreendendo o forte laço de amizade entre eles, sentimento que não se restringe por causa da diferença de idade, mas que vai se esbarrar em um sofrimento devido ao suicídio do Pintor. O momento difícil vivido pelo garoto e a falta de esclarecimento dos adultos sobre o fato ocorrido vai sendo exposto com o uso de cores: "Uma cor-de-saudade que ia até se avermelhando de tanto que eu estava achando tudo difícil de entender." (*O meu amigo pintor*, p. 32).

Já Andrea Doria (*Sapato de salto*) gosta de dançar, também sofre com a incomplacência do pai e, conhecendo seu jeito, imagina uma discussão que seria desencadeada quando recebesse a notícia de que o filho iria se dedicar àquilo que o faz bem:

— Pai, é o seguinte, você vai ter que aceitar, essa minha coisa é muito forte: eu tenho que dançar, eu quero dançar! [...] Peraí pai, peraí, deixa eu acabar de falar, não começa já a ficar nervoso, eu só tô tentando explicar que eu não poso mudar, cada um é o que é [...] mal eu começo a contar um troço e você já vem com esse negócio de que eu tenho mais é que jogar futebol; quantas vezes eu preciso te dizer que eu não gosto de me esfalfar atrás d'uma bola, eu gosto é de dançar! [...] (*Sapato de salto*, p. 60-61)

O desencontro entre os anseios de Andrea Doria e os do Pai estão claros quando o garoto, a partir de sua perspectiva, revela ao leitor uma posição que ameaça a tradicional ideia de que meninos devem jogar futebol, na qual se acredita que os valores do gênero masculino sejam assimilados dessa maneira, portanto, seria inadmissível dançar, pois culturalmente esta é considerada uma atividade imbuída de feminilidade, além de ser considerada disforme para meninos.

Quanto às personagens femininas, a cachorrinha Flor-de-lis (*Os colegas*) tinha tudo o que uma garota vaidosa preocupada com a aparência gostaria de possuir: roupas, pulseiras, lenço na cabeça, botas, brincos, maquiagem, laço de fita, cordão de prata (p. 16, 17, 101, 104). Entretanto, foge de sua dona e vai viver na rua

com seus colegas, libertando-se, numa atitude que é reveladora da busca de si mesma, da necessidade de autonomia e da valorização de sua autoestima, com isso, a personagem também critica a visão conservadora do retrato que fazem das meninas.

A respeito da contestação da herança sexista, o destaque vai para Raquel (*A bolsa amarela*), que não se conforma de não ter os mesmos direitos ditados para os meninos, por isso tem como um de seus desejos ter nascido homem. Em discussão com seu irmão, desabafa:

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

Raquel quer fazer o que lhe agrada e não aquilo que lhe é limitado ou negado por ser menina. Desse modo, além de fazer críticas à situação solidificada culturalmente, Raquel vai percebendo que não adianta tentar ser outra ou levar em consideração o que dizem estar correto porque é divertido ser menina e a mudança deve ser interior:

[...] falei pro Afonso:
 — Sabe? Disseram que eu não podia soltar pipa.
 — Por quê?
 — Falaram que era coisa de garoto.
 — Ué!
 — Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa só pra garoto, que eu acabei até pensando que o jeito era nascer garoto. Mas agora eu sei que o jeito é outro. Vamos lá na praia soltar pipa? (*A bolsa amarela*, p. 126)

Portanto, a obra não se faz panfletária quando aponta questões de gênero, antes toma forma de contestação da autoridade, contextualizando as diferenças, sem negá-las ou reduzi-las, conforme preconiza Hutcheon (1988). São

colocadas em debate, então, divisões naturalizadas pela sociedade e, devido ao ponto de vista da criança e do jovem tomado pelo narrador, é delineada uma orientação no texto a ser seguida pelo leitor na leitura que, por seu turno, tende a refletir sobre o que aflige tais personagens e o que ocorre na realidade. Este tema relacionado a papéis femininos e masculinos também se faz presente entre os adultos e é abordado no tópico sobre a crítica a um modelo familiar combatido na obra bojunguiana.

2.5 Os adultos e a crítica à família estereotipada

A representação dos adultos, e seus papéis sociais, está relacionada a questões de gênero e ao modo como tal representação ajuda a enaltecer o valor das personagens crianças e jovens na obra.

A quantidade de personagens mais jovens (infância, adolescência, juventude) na posição de principais e secundárias é praticamente a mesma, tendo em vista a importância atribuída a elas. Já quando os números para essas mesmas posições indicam a participação de adultos e personagens mais maduras, há discrepância porque a maior parte delas participa em um plano secundário, interagindo com crianças e jovens e deixando a essas os motivos desencadeadores das tramas.

Idade	infância	adolescência	juventude	idade adulta	maturidade	velhice	múltiplas idades	sem indícios	TOTAL
Posição da personagem na trama									
protagonista	7	11	2	4	2	0	8	2	36
secundária	12	2	4	58	7	8	2	6	99
adjutora / auxiliadora	1	1	0	2	0	0	0	4	8
TOTAL	20	14	6	64	9	8	10	12	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Não temos muitos detalhes quanto aos papéis exercidos por personagens femininas adultas, nem de suas atividades, mas algumas delas trabalham formalmente e outras são donas de casa, outras, ainda, têm rápida passagem na narrativa e circulam pelo seio familiar.

Lenor, de *Seis vezes Lucas*, é professora de artes plásticas. Desde a primeira vez que Lucas a viu, ficou encantado e guardava sentimentos positivos em relação a ela. Sua afetuosidade, a sensibilidade diante da arte e a atenção dispensada levaram Lucas a apaixonar-se por ela. Em determinada aula, Lenor explicou o que era Arte, salientando que para ser uma obra artística "cada trabalho — uma pintura, um personagem de livro, uma música — tinha que ter vida, tinha que ter alma" (*Seis vezes Lucas*, p. 59). Em outro momento, ele pergunta se a máscara que produziu tem alma, conforme suas elucidações, e ela diz:

— Eu vou te confessar uma coisa, Lucas: às vezes eu fico tão desanimada de ser professora, de querer ensinar; tenho a impressão de que ninguém está prestando atenção no que eu digo, e que nada do que eu explico vai dar fruto. Nessas horas eu me sinto tão sozinha:

O Lucas então apertou um pouquinho a mão da Lenor. O olho dela riu pra ele.

— Mas, de repente, acontece um Lucas pra animar a gente! Um Lucas que estava todo atento ao que eu dizia e que é até capaz de repetir, palavra por palavra, o que eu falei. Maravilha! (*Seis vezes Lucas*, p. 65)

As dificuldades do ofício angustiam Lenor, mas um aluno como Lucas a leva a compreender vivamente o sentido daquilo que ensina ao colocar em seu rosto a máscara por ele elaborada:

A Lenor pegou a máscara com cuidado e grudou ela na cara. Foi se olhar no espelho que tinha em cima da pia. Ficou se olhando. Intrigada. Perturbada. Pensando, então as máscaras fazem mesmo isso com a gente? Se eu fico me olhando com essa cara, eu começo a me sentir feito essa cara? (*Seis vezes Lucas*, p. 67)

A mulher aqui representada não segue o estereótipo da professora como uma autoridade repressora, feia, brava ou antipática, comum em diversas narrativas que têm a figura da mestra. Ao contrário, é amável e não reforça a ideia de que os adultos chateiam os jovens, passando a ter conotação positiva para o garoto. Mas também se torna influenciável e ingênua ao cair nos galanteios do pai de Lucas, seguindo outra tendência de representação que está pautada na impotência. Tudo percebido pela perspectiva do Lucas e, conseqüentemente, do leitor, que se decepcionam com o modo de Lenor agir em face do machismo do pai.

Mariana, de *Nós três*, é escultora. Não se desloca para um outro espaço para trabalhar porque exerce sua função em casa:

— Ela é escultora. A mão dela é tão forte que você precisa ver. Quando eu disse pra minha mãe que *eu* não ia ter medo de trabalho pesado e que *eu* ia ser escultora também, ela falou, então vai passar umas férias com a Mariana pra ver de perto o que é trabalhar. E agora a Rafaela está mesmo vendo: a Mariana trabalha o dia todo, é pedra mole, é pedra dura, é bronze, é ferro, é madeira. Batendo, modelando, entalhando, cinzelando, fundindo. (*Nós três*, p. 29-30)

A artista isola-se em uma casa de praia, local bastante tranquilo onde consegue trabalhar. De acordo com a protagonista Rafaela:

— Eu gosto de ficar vendo a Mariana trabalhar. Mas depois de um tempo eu enjoô e vou brincar. De dia ela não me dá bola, é só pra de tardinha que a gente sai junta por aí. Ou a pé ou no barco dela, olha ele lá — apontou [...] (*Nós três*, p. 31)

Mariana apaixona-se por Davi, um homem que perambulava pela praia e que ficou um tempo em sua casa. O homem posa para ela fazer uma escultura dele em pedra e em diálogo com Rafaela demonstra estranhar o comportamento de Mariana:

— Sabe o que a Mariana me disse hoje? que não tá satisfeita com você.
 — ?
 — Quer dizer, com você lá na pedra. Ela disse que tá a fim de pegar outro pedrão daqueles e começar tudo de novo.
 — Ah, não! Agora só falta um resto de mim e eu não vou deixar ela começar tudo outro vez [...] Ontem eu pensei que ela tava me fazendo festa aqui, ó, mas ela estava era estudando a minha orelha pra comparar ela com a outra.
 — A tua orelha de pedra ficou mais bonita que a tua orelha de verdade.
 — Você acha?
 — Eu disse isso pra Mariana e sabe o que que ela falou? que a tua orelha de verdade é a de pedra.
 — O quê?!!
 [...]
 — Você disse que nunca curtiu ninguém feito você curte ela [...]
 — Mas é uma paixão assim... assim... dura, de pedra, sei lá! Só sei é que tá começando a me dar medo. Ah. Esquece. Deixa ela lá sozinha trabalhando na minha orelha. (*Nós três*, p. 51-53)

A obsessão de Mariana por arte é tão grande que ela chega a confundir a pessoa de Davi com a escultura de Davi, tornando este último mais importante. Como ela é uma criadora e não copiadora (p. 117) pode fazer a obra da forma como quiser. Sua reclusão para o trabalho revela-se ao longo da narrativa pelo fato de participar pouco dos diálogos com Rafaela e Davi, bem como por sabermos dela a partir da perspectiva da garota, sobretudo nos primeiros eventos narrativos. Mariana entrega-se ao seu trabalho de transformar matéria bruta em peça artística, compondo-se com um perfil introspectivo e quieto, portanto misterioso. Sua paixão assusta Davi porque alimenta um sentimento bastante forte pela obra de arte, que transcendeu o ser.

Tanto Mariana (*Nós três*) quanto Lenor (*Seis vezes Lucas*) desempenham suas funções profissionais, mas sem ganância por lucros. São mulheres que valorizam a criação artística proveniente de trabalho. Ambas percebem que a arte promove modificações na natureza humana: a máscara que parece dar nova vida e coragem a quem a veste (*Seis vezes Lucas*) e a escultura que Mariana faz de Davi (*Nós três*), chegando a confundir a criação com o ser. O debate sobre a arte também é condizente com a tendência da literatura contemporânea de autorreferenciar-se, abordando o próprio fazer literário ou o fazer de outras manifestações artísticas.

Ainda que as mulheres tenham conquistado espaço no mercado de trabalho nos últimos anos, atuando em diversas profissões, e ainda que as narrativas aqui analisadas se situem nos dias atuais, tudo indica que boa parte das personagens mulheres atue como dona de casa. Tal representação não é realizada de modo pejorativo, mas sim como uma forma de revelar a insatisfação de tais mulheres com um padrão de comportamento socialmente imposto. Além disso, torna importante abordar seu perfil pela relação que estabelecem na composição dos jovens que pertencem ao mesmo núcleo narrativo e que estão em primeiro plano.

Dona Matilde é esposa de Seu Gonçalves — que pertence ao núcleo narrativo inicial de *Sapato de salto*. Eles são os primeiros a receber Sabrina após sua saída do orfanato. A menina exercerá a função de babá dos filhos do casal: Betinho, de 4 anos, e Marilda, que ainda vai fazer 3 anos. Dona Matilde é mal humorada e demonstra desgostar do serviço da casa. Em discussão com Seu Gonçalves confirma sua impaciência com empregadas e mostra irritabilidade diante das ações de Sabrina, embora fossem bem aceitas pelo patrão devido ao trato com as crianças que também gostavam das brincadeiras inventadas pela babá. Para

dona Matilde, entretanto, a babá deveria ser mais velha. Além disso, incomoda-se com o fato de ter de dar comida, moradia e roupa a Sabrina, embora nada pagasse pelo serviço prestado pela menina. Dona Matilde também se mostra pouco afetuosa no trato com os filhos e impaciente porque dormia durante o dia e tinha sono bastante pesado à noite, por isso ordena à Sabrina deixar a porta do quarto aberta para ouvir o choro das crianças e atendê-las no que fosse necessário. Outras ações de dona Matilde, como chupar muitas balas, falar de boca cheia e comer rapidamente, exigir da menina mais do que o trabalho de babá, por exemplo atender ao telefone, ir à padaria e fazer serviços da casa, e incomodar-se com os elogios de Seu Gonçalves pelo desempenho da garota em suas tarefas, bem como pelo bom relacionamento vivenciado entre ela e as crianças, vão se somando para formar a natureza de uma mulher ansiosa, agitada, autoritária e ciumenta. Toda essa composição da personagem demonstra seu descontentamento com seu casamento e com a função de cuidar dos filhos. Além disso, pode revelar uma desconfiança acerca do que a presença da garota poderia ocasionar naquela casa perante o marido que, no desenrolar da história, demonstra seu caráter imoral ao trair a esposa e ao se aproveitar de uma menina.

Paloma, do segundo núcleo narrativo de *Sapato de salto*, é uma exímia dona de casa. É casada com Rodolfo, um homem bem sucedido profissionalmente e bastante autoritário; é mãe de Andrea Doria, um garoto apreciador da dança. Ela deixou de trabalhar para cuidar da família e dos afazeres da casa, como mostra seu ressentimento em discussão com o marido em ocasião da separação. De modo irônico, ele pergunta à mulher quem pagará as contas e ela, valentemente, responde:

Não se esqueça que o meu pai e a minha mãe me deram o maior legado que se pode dar a um filho: uma belíssima educação. É só eu tirar a poeira de tudo que eu cursei e aprendi antes do casamento pra estar apta a exercer uma profissão. (*Sapato de salto*, p. 246)

Paloma protege Andrea Doria contra o machismo e o preconceito do pai, que não aceita o fato de o filho ter afetividade por outro garoto.

Mais uma característica que insere Paloma no círculo familiar é saber cozinhar bem. Ela faz pratos para receber o irmão Leonardo e aproxima-se de Sabrina e sua avó D. Gracinha levando-lhes bolo, panqueca, broa.

Paloma e dona Matilde têm algumas características em comum: ambas têm como função zelar pelo bem da família e mostram-se submissas aos maridos, tanto pela opressão machista quanto pela dependência financeira. Paloma, entretanto, reage para mudar a situação após momentos de reflexão em busca de si mesma:

Paloma se enfiou dentro dela mesma. [...] meio que se assustava quando o Andrea Doria ou o Rodolfo chegavam. Prontamente se levantava e ia providenciar o almoço, o jantar, o lanche, pegar a toalha pro banho, a camisa lavada, a calça passada. Tudo mecanicamente, uma vez que o diálogo interior continuava: uma Paloma questionando, a outra aceitando; uma se enamorando do futuro, a outra querendo ficar no passado; uma se sentindo corajosa, a outra amedrontada demais. (*Sapato de salto*, p. 223)

Ela decide separar-se para não ter mais de agir conforme as determinações do esposo e, considerando que a casa é herança de família, quem sai é ele. Ao final, ainda, Paloma resolve adotar Sabrina e busca embargar uma obra no largo onde vivem para preservar a memória histórica do local, recolhendo assinaturas da comunidade para uma petição ao prefeito, projeto idealizado por seu irmão Leonardo.

Woodward (2007, p. 55) postula que a subjetividade possibilita explorar sentimentos envoltos no processo de produção da identidade. Paloma, em sua trajetória, revelou emoções que contribuíram para a compreensão de si mesma ao assumir-se como mãe e dona de casa, papéis plenamente aceitos pela sociedade, e ao admitir-se como cidadã politizada no momento da separação do marido, da luta pelo embargo da obra do largo e da decisão por cuidar de Sabrina. Percorrer este caminho expressa a resolução de conflitos interiores da personagem e indica que as identidades podem ir mudando ao longo do tempo; insinua também que os tempos são outros e que é admissível a identidade de uma mulher compor-se simultaneamente ao ser mãe e ao ser agente social com posição política determinada.

A mãe de Lucas também é dona de casa. É romântica e apaixonada pelo marido, a ponto de ter crises de ciúmes por causa de outras mulheres, mas aceita conviver com a desconfiança de ser traída. As discussões entre o casal passam a ser constantes e a esposa se diz cansada de ter de cuidar das "malditas camisas impecáveis" que para ele nunca estavam bem passadas (*Seis vezes Lucas*, p. 96).

Ela decide sair de casa levando Lucas e explica ao garoto que ficariam um tempo no sítio de tia Elisa, em Friburgo, isolados, sem telefone e televisão, para depois alugarem um apartamento.

O Lucas não dizia nada, só seguindo a Mãe com o olho, e mal podendo acreditar que ela ia mesmo se separar do Pai. Quantas vezes, nessas brigas que os dois tinham de noite, a Mãe dizia que ia embora, quantas vezes? mas no dia seguinte ninguém se lembrava mais da briga; será que agora ela ia mesmo? (*Seis vezes Lucas*, p. 101)

Passam-se apenas quinze dias e a mãe muda de ideia, decidindo voltar para casa. Após um recado do marido, a mãe expõe a Lucas:

— Pois é, então é isso, ele está arrependido, mandou um aviso pra eu telefonar urgente, eu telefonei (podia ter acontecido qualquer coisa com ele, não é?) e aí ele disse que assim não dá, a casa tá uma bagunça medonha, ele sente muita falta da gente e, sabe, Lucas, assim não dá, eu sinto uma falta incrível do teu pai; pra ser superfranca: eu não agüento viver sem ele. — E o olho da Mãe foi s'embora pra mata. (*Seis vezes Lucas*, p. 104)

A ênfase ao serviço doméstico demonstra a concepção de superioridade do pai e o que ele entende acerca do papel de sua esposa no casamento. A rigor, a submissão da mulher torna-se ainda maior porque todo o enredo é apresentado da perspectiva de Lucas, portanto a mesma ótica assumida pelo leitor, que fica inconformado com o comportamento passivo da mãe diante do machismo do pai, em uma concepção bastante atual de mudança de mentalidades com novas gerações:

E agora, como é que ia ser? Como é que era essa história de viver outra vez com o pai, se ele não gostava mais de gostar do pai, como é que ia ser?! todo dia de manhã, oi Lucas! oi, pai! e de noite, tudo bem, Lucas? tudo bem, pai. Era assim? (*Seis vezes Lucas*, p. 121)

Lucas não gostaria de conviver com a hipocrisia do pai e questiona o fato de ser deixado para segundo plano:

Era assim? Fingindo que tá tudo bem e pronto? E no outro dia a mesma coisa? e no outro, e no outro?
[...]
Então era assim? tudo que é briga que ela tinha brigado, tudo que é choro que ela tinha chorado agora virava beijo e risada? Tiravam ele

da escola, tiravam ele do curso de artes plásticas, tiravam ele do Rio... (*Seis vezes Lucas*, p. 121, 122)

A indignação de Lucas deve-se tanto pelo modo de agir da mãe quanto pelo fato de ter presenciado o pai abraçando sua professora de Artes, por quem tinha muito carinho. Pai e Mãe, egocentricamente, tomam decisões por eles mesmos, sem levar em conta os anseios e as emoções de Lucas.

Ao final da narrativa, a mãe não altera seu modo de agir e parece ainda mais resignada e passiva perante o comportamento machista do esposo. De certo modo, ela é acomodada e conivente, pois tem vestidos novos, frequenta festas e espaços sociais, apreciando a vida sem dificuldades financeiras.

A submissão da mãe de Lucas poderia ser interpretada como um sacrifício da mulher para manter a união da família em nome da felicidade de todos, sobretudo dos filhos, como ocorre em muitas situações reais, entretanto, como a narrativa é vista a partir da perspectiva do Lucas, uma leitura mais provável é a da subserviência inadmissível da mãe, pois ele próprio não se mostra feliz com a reconciliação, tendo em vista a postura assimétrica do pai e da mãe perante ele.

Está em jogo uma crítica ao entendimento de que o serviço doméstico seja natural da mulher. Por não ter fins lucrativos, não é considerado pelas personagens masculinas como um trabalho, mas como uma forma de subserviência, cujo modo de representação acaba enaltecendo a inteligência da criança, no caso o Lucas, que tem a percepção da gravidade do problema. A angústia vivida pelo menino e a posição inconformada diante dos fatos cotidianos revela seu amadurecimento ao longo da história e sua capacidade de lidar com os sentimentos que em nenhum momento são respeitados pelos genitores.

Uma personagem cujo comportamento diverge do esperado pela sociedade é a mãe de Rebeca ("Tchau", *Tchau*). Na trama, a mãe apaixonou-se por um estrangeiro e, mesmo aflita, abandona a família para buscar felicidade com ele. Rebeca presencia as discussões dos pais devido ao drama vivenciado naquela situação e descobre que o novo namorado não quer as crianças. O pai de Rebeca é irônico ao presenciar a esposa chorar, criticando sua decisão sobre a separação: "Não sou eu que tô abandonando a minha família, é você; não sou eu que tô deixando os meus filhos pra lá: é você!" ("Tchau", *Tchau*, p. 28).

Os sentimentos confundem a mulher, que revela fraqueza ao envolver-se pela paixão, mas também muita coragem por deixar casa, esposo e duas crianças para viver uma aventura amorosa. Vai também se mostrando obediente à paixão, uma vez que age da forma como o novo homem determina:

— Ele diz eu gosto do teu cabelo é solto, eu digo é justo como eu não gosto, e é só ir dizendo isso pr'eu já ir soltando o cabelo; ele diz às 5 horas eu te telefono, eu digo NÃO! eu não atendo, e já bem antes das 5 eu tô junto do telefone esperando; só de chegar perto dele eu fico toda suando, e cada vez que eu fico longe eu só quero é ir pra perto, Rebeca! Rebeca! ("Tchau", *Tchau*, p. 25)

— Por favor, Rebeca, me entende, me perdoa, me entende, eu tenho que ir, é mais forte que tudo. Mas eu já te prometi: eu volto.
— Diz pra ele que não! você não vai. ("Tchau", *Tchau*, p. 37)

A mulher demonstra atitude bastante controversa àquela promulgada pela sociedade acerca da maternidade que visa proteção e cuidado de seus entes queridos. A Mãe mostra-se carente de afeto devido a uma crise no casamento, bem como necessitada de atenção por causa da dedicação do esposo à profissão de músico, que "só vive às voltas com aquele violino! É só tocar, estudar, compor, ensaiar; ele me deixou sozinha demais" ("Tchau", *Tchau*, p. 22). Assim, ela busca a própria felicidade e passa a representar um papel social diferente daquele ditado pelas normas e considerado desviante ou estranho, sendo necessário assumir uma nova identidade diante dessa conjuntura complexa da vida moderna, qual seja, o divórcio (WOODWARD, 2007), mais uma consequência de novos padrões de vida doméstica.

Diante de comportamentos estabelecidos por uma sociedade patriarcal, podemos ver na obra duas categorias de mulheres que podem estar na composição dessas personagens a partir de um alicerce na crítica feminista (ZOLIN, 2003, p. 163): a mulher-objeto, que se define "pela submissão, pela resignação e pela falta de voz" e a mulher-sujeito, que é marcada "pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição". A visibilidade a esses dois grupos na obra difunde a heterogeneidade do mundo representado e mostra os dramas vividos por essas personagens, o que vai muito além do sexismo e de uma defesa panfletária do papel atual da mulher.

Essas personagens não trabalham fora, elas atuam como donas de casa e representam múltiplas mulheres reais: aquelas que ficam com filhos, mas não demonstram tanto amor; aquelas que se submetem às mordomias do casamento e aos caprichos do marido, pouco se importando com a criança; aquelas que abandonam os filhos para tentar nova vida enredada por uma paixão; e aquelas que se libertam das obrigações para poder defender filhos e elas mesmas.

Em todos os casos fica demarcada a voz da criança, pois as narrativas apresentam-se sob seu ponto de vista. Apresenta-se o lugar da criança nesse núcleo e o modo como ela lida com as situações provenientes da postura dessas mulheres, cujo matrimônio, em geral, não é vivido satisfatoriamente.

Essas mulheres anunciam necessidade de liberdade, mostram visões diferentes daquelas de tempos atrás e ensinam que mudanças ocorrem a partir delas mesmas. Mesmo quando não rompe o relacionamento com o marido, como decide a Mãe de Lucas, a situação pode transmitir suas frustrações e provocar juízo do leitor, que pode experimentar os mesmos problemas e se identificar.

Sendo assim, considerando a visão da criança que transpassa ao leitor, a narrativa leva a pensar na vida, a criticar a ação desses adultos em sinal de desaprovação, fugindo de uma visão idealista de família. Dona Matilde é amarga e não parece aceitar muito a vida atual; Paloma renuncia sua carreira profissional quando jovem, mas no final da história se modifica e se liberta das amarras que a faziam infeliz; a Mãe de Lucas não consegue superar seu desapontamento e se mantém acomodada; a Mãe de Rebeca, insatisfeita com o casamento, sai de casa e afasta-se da família. O que está em jogo é a inserção da criança nesse núcleo que, a partir desses conflitos, segue rumo ao amadurecimento pessoal.

As personagens masculinas mais maduras, por seu turno, são também representadas de um modo que faz emergir um questionamento da estrutura familiar prototípica.

Não é comum nos eventos narrados a atuação dos homens em seu ambiente de trabalho, mas indícios no enredo demonstram que eles têm emprego e que o sustento do lar em alguns casos depende deles. A construção dessas personagens manifesta as várias facetas da sociedade, composta por modos de pensar diversos, e perpassa pelas implicações da concepção patriarcal que é criticada ao longo dos enredos.

A família de Tobias (*A Cama*) tinha uma situação financeira razoável, mas era preciso buscar meios para complementar a renda. Zecão, pai de Tobias,

trabalhava numa cervejaria. Supervisionando caixa, lacrando caixa, carregando caixa pro caminhão. Um peso danado aquelas caixas de cerveja. [...] Tinha habilidade de mão, fazia biscate depois do jantar, consertando isso e aquilo pela vizinhança afora. Mulher e quatro filhos pra comer, morar, vestir, estudar, o dinheiro nunca dava, toca a biscatear. (*A Cama*, p. 26)

Rodolfo, de *Sapato de salto*, é dono do próprio empreendimento. Com herança da família, conseguiu comprar um posto de combustíveis e dali arcar com as despesas de casa. Seu trato com a mulher demonstra machismo por diversos motivos. Um deles é por culpá-la pela criação do filho Andrea Doria que diverge de seus princípios masculinos, afirmando, preconceituosamente, que o menino seja gay; outro motivo relacionado à maternidade diz respeito ao nascimento e à repentina morte de Betina. Devido a complicações no parto, a menina não sobrevive, por isso Rodolfo, inconformado, acusa a esposa de cometer um crime, responsabilizando-a por não terem a filha junto deles.

Além de depositar em Paloma toda obrigação de educar o filho, Rodolfo também espera dela que faça os serviços domésticos. Com a crise no casamento, Paloma passa bom tempo meditando, "entregue ao papo com ela mesma" (*Sapato de salto*, p. 225), para tentar decidir se conseguirá se desvencilhar do autoritarismo do marido e viver sem ele. Certa vez, Rodolfo chega em casa e a esposa está sentada em uma poltrona, ícone da conscientização da personagem em momento chave desencadeador de mudanças:

— Você não tá se sentindo bem?

— Tô sem fome. Mas tem comida que sobrou do almoço. E tem a sopa que eu fiz ontem e você gostou. É só aquecer. — Se estranhou: o Rodolfo não tinha a menor intimidade e, muito menos, afinidade com o fogão: tinha se habituado a ser sempre servido.

Rodolfo fica um momento digerindo a informação.

[...]

Ainda mais na hora de sentar pra ver o telejornal e saber que o jantar não está sendo preparado. (*Sapato de salto*, p. 235-237)

Nem mesmo a própria Paloma se reconhece diante da coragem pelas novas ações, afinal, até então vivia em função dele. Em diálogo com Rodolfo,

assume a culpa por ter sido tão submissa e por tê-lo deixado se habituar a sempre ter razão e a tomar as decisões a serem acatadas (*Sapato de salto*, p. 239). O que Paloma quer é afirmar que cada um tem um jeito de ser e que a individualidade deve ser respeitada.

Rodolfo também se mostra violento ao bater no filho com um chicote após receber uma resposta um tanto agressiva. Andrea Doria o chamou de "patriarca moralista e preconceituoso" (*Sapato de salto*, p. 225) para se defender das agressões morais feitas pelo pai. Naquele momento, Rodolfo chicoteia o filho para "deixar de ser um fresco" e para "aprender a ser homem" (p. 225).

O fato de Paloma romper com os serviços dedicados ao marido e o fato de Andrea Doria ter coragem de verbalizar o que pensava sobre o pai expressam a relação desarmoniosa entre os membros dessa família e um posicionamento de objeção à postura de Rodolfo.

Assim como Rodolfo, o Pai de Lucas também é "o homem da casa". É convencido e bastante vaidoso. Olha-se no espelho e arruma-se para sair, o que motiva o ciúme sentido pela mulher. Lucas vê o Pai, que

pegou a escova e passou ela devagar no cabelo; pegou o pente e penteou o bigode. Alisou o rosto, sentindo a palma da mão na barba bem feita; a mão foi e voltou, foi e voltou na pele lisinha. O Pai então endireitou mais o corpo; puxou o ombro pra trás, pegou a gravata que rodeava o pescoço e sem pressa nenhuma deu o nó. Enforcado assim de seda, ele ficou se olhando comprido. (*Seis vezes Lucas*, p. 9)

Essa imagem do Pai insinua uma sensualidade e indica a valorização que ele mesmo faz de sua aparência física. Estabelecendo um paralelo, o desenrolar da trama mostra que ele é pretensioso em suas relações com as pessoas e em seu emprego porque cobiça um cargo na empresa mais importante do que já tem. Assim, quer se manter como o chefe em casa ao agir de modo machista com a mulher e com o filho.

Aparecer está em primeiro plano para esta personagem que não quer fazer feio na frente do diretor. Prova disso é negar-se a levar Timorato, o cachorrinho vira-lata bastante querido por Lucas, para uma visita que fariam ao diretor em sua casa em Petrópolis, afinal, o homem era dono de dois gatos de raça. Para o Pai, são mais importantes os bens materiais e a exterioridade do que os

valores familiares e o respeito pela individualidade de seus membros, concepção totalmente divergente daquela revelada por Lucas. O discurso indireto livre expõe fragmentos de uma conversa entre Pai, Mãe e Lucas:

[...] O Lucas ia adorar! A casa era linda, tinha um gramado na frente e uma floresta atrás. Tinha floresta? Tinha, sim! E a Mãe também ia adorar, logo ela que gostava tanto de nadar: tinha uma piscina olímpica no gramado. Olímpica? É, sim! E o Pai então contou um segredo: andava um boato na companhia de que ele ia ser escolhido pra ser vice-diretor. Ah, que maravilha! era mesmo? Era! [...] (*Seis vezes Lucas*, p. 45)

Para impressionar o diretor e não decepcioná-lo, o Pai tira Timorato do carro e o abandona no meio do caminho, no meio da chuva, uma vez que não poderia chegar com um cachorro sem raça em sua casa, ainda que esta ação transgredisse qualquer consideração pelo filho e que o entristecesse demasiadamente. A mãe, com passividade, não tenta controlar a situação para minimizar o sofrimento de Lucas.

Para Zilberman (1998), a literatura para crianças e jovens pode ser considerada uma traição porque reproduz um conflito social em decorrência da assimetria etária entre o adulto que produz e a criança que recebe, vertendo oposições entre emissor e receptor, opressor e oprimido, escolhas adultas e emoções e prazeres infantis. Assim, a condição para a autonomia da produção voltada a esse público é a capacidade do autor de representar por meio da arte escrita aquilo que é universal, destreza reconhecível em Bojunga ao construir personagens com preceitos morais e personalidade que movem pensamentos e ações imanentes ao homem. Por isso, o conceito de dimensão estética apresentado por Zilberman aplica-se ao modo de criar de Bojunga porque

o valor literário tão-somente emergirá da renúncia ao normativo, o que implica o abandono do ponto de vista adulto, a ampliação do horizonte temático de representação e a incorporação de uma linguagem renovadora, atenta ao discurso da vanguarda, às modalidades da paródia, enfim, acompanhando a evolução da arte literária, que se dá sempre como ruptura e não como obediência. (ZILBERMAN, 1998, p. 40)

De feitio inverso a esse machismo, são apresentados homens frágeis e sensíveis, como o Pai de Carolina (*Retratos de Carolina*) e Pacífico (*Querida*). O Pai

de Carolina é compreensível e não a julga ou repreende, ainda que se sinta angustiado ao ver a filha passar por situações pouco convencionais e aceitáveis pela sociedade como o casamento com um homem mais velho e a realização de um aborto. Ele é introspectivo, gosta de ler e de escrever, e é um confidente da filha, capaz de ouvir suas preocupações e de apoiá-la, orientando-a com amor e respeito a não ser submissa, aconselhando-a também a estudar e trabalhar para ter autonomia pessoal e financeira. Pacífico é quieto, cuida de um orquidário e gosta de teatro. Declara em várias passagens que se isolou de todos para poder viver junto de Ella e para poder servi-la, tendo uma vida guiada pela paixão e pelo zelo ao outro. Assim, o Pai de Carolina e Pacífico demonstram-se serenos diante das situações da vida e bastante solitários, cuja representação se faz pela ruptura da repetição de valores patriarcais.

Em síntese, os textos denunciam um modelo pronto e estereotipado de família de tal forma que essas mulheres e esses homens sejam diferentes entre si, como vemos na realidade. Ainda que existam papéis delimitados entre os membros de uma família aparentemente tradicional, composta por pai, mãe e filhos, há na obra uma constante crítica a uma opressão por parte daqueles convencionalmente considerados mais fortes, no caso o adulto e o homem. Nesse jogo de forças, a perspectiva de personagens crianças e jovens inseridas nesse núcleo tem buscado um leitor implícito atuante, que reflita sobre os problemas apresentados na ficção e, como um desdobramento, que pense naquelas situações existentes em sua realidade empírica.

Para a obra, então, é verdadeira a afirmação de que a organização do texto é um "sistema perspectivístico" (ISER, 1996, p. 179), o qual combina visões diferentes de um objeto ou fato e aviva o "papel do leitor" (ISER, 1996, p. 75). Esse leitor vai seguindo as indicações da composição diegética e "ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte de sentido." (ISER, 1996, p. 75).

São livros sem maniqueísmos que revelam a complexidade do mundo retratado, sem simplificações, que mostram ângulos possíveis diante da vida. São exemplos bem ou mal sucedidos de personagens, com conflitos a resolver e em constante aprendizagem porque submetidas a construções ideológicas estruturadas

de modo diferente. Certamente, a história de cada uma das personagens auxiliará os leitores na projeção daquele adulto que deseja ser.

2.6 A constituição interior em destaque

A caracterização, procedimento que, segundo Reis e Lopes (2002, p. 51), consiste na atribuição de faculdades distintivas aos seres que compõem a história, pode se realizar de forma direta ou indireta. A caracterização direta consiste na descrição da personagem por meio de peculiaridades explicitamente expressas no texto, ao passo que a caracterização indireta ocorre de maneira implícita, identificável por meio de ações que resultam em particularidades de ordem psicológica. Na obra de Bojunga, de forma geral, a caracterização direta, principalmente no tocante a aspectos físicos das personagens, manifesta-se de modo mais escasso e sutil do que a indireta, a qual possibilita ao leitor inferir a composição da personalidade das personagens.

Não é feita menção à cor da pele das personagens. Alguns indícios em *Sapato de salto*, por exemplo, o cabelo claro de Andrea Doria (p. 57), o nome Giuliano (p. 68) para o citado avô de Paloma e o preparo de um minestrone para o jantar feito por ela (p. 179) sugerem descendência de imigrantes brancos. Entretanto, a quase total ausência de especificação indica pouca relevância atribuída a isso na obra:

Cor da personagem	Freq.	%
Branca	8	5,6%
negra	1	0,7%
amarela	0	0,0%
não pertinente	60	42,0%
não mencionado	73	51,0%
morena	1	0,7%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Dalcastagnè (2005a), Zappone (2013) e Ferreira (2008), no *corpus* por elas analisados, observaram uma consciência coletiva construída nos enredos pela normalidade da pele branca da personagem. Na pesquisa de Rosemberg (1984), personagens brancas também foram mais frequentes. Ela pontua que é possível realizar discriminação sem que o discurso seja latentemente preconceituoso, sobretudo pela escolha de uma vertente igualitária com relação à cor, na qual o narrador critica formas de preconceito, ou por veicular diferenças, demarcando-as (p. 80). Explica ainda que uma forma explícita de discriminação ao não-branco diz respeito à "negação de seu direito à existência humana" (p. 81), já que o branco representa a espécie e "é a condição normal e neutra da humanidade: os não-brancos constituem exceção." (p. 81). Com isso, "A normalidade da condição do ser branco, a sua neutralidade aparece claramente no texto pela não explicitação de sua cor." (p. 82), não sendo necessário ficar reiterando tais especificações.

Seguindo este raciocínio, poderíamos pensar em uma homogeneidade na representação étnica e racial na obra de Bojunga, marcando uma ideologia ao não mencionar a cor da personagem. Entretanto, alguns elementos levam-nos a fazer outra reflexão, porque, mais do que uma descrição da pele das personagens, é relevante pensar no modo como a narrativa constrói sua imagem no contexto em que vivem.

A falta de indícios referente à cor dos olhos ou cabelos, por exemplo, nas narrativas de Bojunga, torna vaga a caracterização e pode promover a universalidade das personagens, permitindo a leitores de diferentes lugares do mundo — por onde andam as traduções de seus livros — a identificação com as vidas ali representadas. A não especificação pode atrelar-se também ao projeto da autora de não escrever **para um** público em específico, mas para leitores de modo geral.

Conforme Hall (2006, p. 63), a raça configura-se como uma categoria discursiva e não biológica, porque

é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro. (grifo do autor)

As referidas marcas simbólicas podem estigmatizar, além de promover preconceitos e forças de poder, já que as nações modernas não são formadas por um único povo, mas por “híbridos culturais” (HALL, 2006, p. 62). O projeto de Bojunga, diferentemente, distancia-se de propósitos definidores de questões étnico-raciais, voltando-se mais para expressões culturais e para o modo de ser do homem contemporâneo. Assim sendo, depreende-se que a autora privilegia a construção de suas personagens pelo processo de caracterização indireta ao priorizar suas ações e sua composição psicológica e social ao mesmo tempo em que minimiza caracterizações físicas.

A fim de complementar informações relativas à caracterização da personagem, cabe mencionarmos grande incidência de falta de especificações. Do total de personagens, 72,1% não apresentam descrição física que possa retratá-las:

Atributos físicos	Freq.	%
bonita	29	20,3%
feia	2	1,4%
loira	1	0,7%
morena	2	1,4%
ruiva	3	2,1%
alta	4	2,8%
baixa	1	0,7%
deficiência física	1	0,7%
sem indícios	24	16,8%
não pertinente	21	14,7%
não mencionado	58	40,6%
magro, pequeno	4	2,8%
gordo, grande	3	2,1%
velho	4	2,8%
novo	0	0,0%
TOTAL OBS.	143	

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

A quantidade de citações é superior à quantidade de observações devido às respostas múltiplas (4 no máximo).

Outras personagens são apresentadas com detalhes. No livro *Sapato de salto*, tia Inês é vista minuciosamente por Sabrina, sua sobrinha, no momento em que a menina abre a porta da casa onde trabalha como babá:

Uma mulher na casa dos trinta esperava de braços cruzados. Primeiro, o olho da Sabrina se prendeu no olho da mulher; depois, subiu pro cabelo: ruivo, farto, uma mecha loura daqui, um encaracolado de lá; desceu pra orelha: argolona dourada na ponta; atravessou pra boca: o lábio era grosso, o batom bem vermelho; mergulhou no pescoço: conta de vidro dando três voltas, cada volta de uma cor; o olho ganhou velocidade, atravessou o decote ousado, meio que tropeçou na alça da bolsa e foi despencando pro cinto grosso (que cinturinha que ela tem!) e pro branco apertado da saia, e pra *perna morena* e forte, que descansava o pé num sapato de salto. Bem alto. Unha da mão pintada da mesma cor do batom. (*Sapato de salto*, p. 27-8, grifamos).

O trecho demonstra a escolha da posição adotada pelo narrador para contar a história: o ponto de vista de Sabrina, a protagonista. Vemos Inês pela primeira vez por meio do olhar da menina. A estratégia cumpre a função de uma câmera, pois recorta um momento da ação e detém o foco em uma personagem. Conforme vamos lendo, seguimos Sabrina, olhando da cabeça aos pés para a mulher, como se nos aproximássemos fisicamente dela.

O detalhamento faz-se necessário porque, com o desenrolar dos fatos, vamos saber que se trata de uma dançarina que viveu no mundo das drogas e da prostituição por anos. Suas ações e a linguagem utilizada também contribuem para a construção de seu perfil. A descrição da "perna morena e forte" de Inês converge para uma caracterização que valoriza a aparência e revela a sensualidade de seu corpo. Na fase em que se encontra posteriormente, ela pretende reconstituir sua família, indo buscar Sabrina da casa de Seu Gonçalves para viver junto dela e da avó, D. Gracinha.

A família chefiada por Inês completa-se com D. Gracinha e Sabrina. Segue padrões emergentes da vida moderna, não sendo nada convencional para os modelos esperados pela cidade interiorana onde vivem. Uma mulher que ganha a vida com o corpo, uma senhora "virada criança" (*Sapato de salto*, p. 53), bastante esquecida e que pendura no varal "as coisas que ela fica lembrando" (*Sapato de salto*, p. 54) e uma menina órfã incomodam os moradores por suas identidades consideradas "estranhas" ou "desviantes" (WOODWARD, 2007), gerando conflitos com relação a expectativas e normas sociais daquele grupo do qual elas estão próximas. D. Estefânia, a típica fofoqueira da vizinhança, lidera um abaixo assinado para encaminhar Sabrina a um orfanato e a avó a um asilo de loucos, a fim de

alterar a “situação moralmente inaceitável” (*Sapato de salto*, p. 228) conhecida pela cidade.

Das personagens que têm especificações, 20,3% são bonitas. Tais personagens encantam, seduzem, deixando aquelas com quem convivem deslumbradas e, muitas vezes, perdidas de tanta paixão. O critério de beleza, embora se assemelhe a algo explícito, também não deixa de ser subjetivo, pois vai mostrar na narrativa o modo como uma personagem vê a outra ou como é revelada ao leitor, sendo necessário construir essa imagem na leitura.

Em *Aula de inglês*, o Professor, durante a infância, apaixona-se pela tia Penny. Sua beleza era proveniente do cabelo avermelhado, com trança amarrada com fita amarela. Nesta fase, ele conheceu o amor revestido por dois fascínios, a mulher e a fotografia. Assim, registra fotos da tia Penny, amplia uma delas e entrega-lhe. Passados muitos anos e já adulto, eles se encontram e a fotografia guardada por ela o faz se lembrar da beleza que ocasionou aquele sentimento pueril.

Carolina, de *Retratos de Carolina*, aos vinte e um anos, vivia intensamente suas paixões por livros, filmes, lugares. Quando viu o Homem Certo, na faixa de quarenta anos, apegou-se cegamente por ele, descrevendo-o como um ser apaixonável, bonito, charmoso e envolvente (p. 101), qualificações bastante pessoais e não necessariamente que podem ser emitidas por outro personagem da mesma trama.

Sendo assim, a caracterização direta não prevalece na obra. Algumas indicações são apresentadas pelas próprias personagens que, de seu ponto de vista, veem e desenham as outras com quem se relacionam. O leitor, por seu turno, pode fazer inferências por meio de indícios do comportamento de cada uma delas, cujos indicativos tornam-se relevantes para auxiliar na construção do perfil e do caráter dos seres ficcionais. Ademais, a preocupação nas narrativas volta-se mais para manifestação de dramas interiores e conflitos internos que visam antes à construção de identidades/subjetividades do que a uma exposição uniformizadora de atributos físicos que delineiem a personagem por fora, deixando-a vazia por dentro ou tipificada.

É a própria fala das personagens que as apresenta nas narrativas, cuja composição se faz com poucos resumos do narrador, técnica utilizada por Bojunga desde a primeira publicação com *Os colegas*. A preferência à cena em detrimento

do sumário gera veracidade aos fatos narrados e agilidade ao enredo à medida que o narrador cede voz e autonomia às personagens. Quando a narrativa oferta ao leitor um mundo já pronto e interpretado, como um imperativo de acatar a voz do adulto, é "o próprio autor [quem] conta ao leitor como sua história deve ser entendida" (ISER, 1999, p. 16), mas o modo de compor de Bojunga dá acesso a pensamentos e sentimentos dos entes ficcionais sem comentários ou intermediações do narrador, por isso, a obra rompe com a assimetria que atravessa o gênero e concede ao leitor papel mais ativo na leitura.

E como os leitores constroem a imagem de uma personagem durante a leitura? Margolin (2005) explica que a personagem pode ser analisada a partir de uma abordagem cognitiva, proveniente de um tratamento mimético, o qual a considera como um ser semelhante ao humano, em contraste com um tratamento não-mimético, que a vê estritamente como uma entidade da composição textual. Compreender a personagem em face da teoria cognitiva é vê-la como um modelo mental construído por meio da interação entre as informações textuais, que dizem respeito às suas atribuições explícitas, e o conhecimento do leitor, o qual pode envolver experiências de vida, ou seja, conhecimento de mundo, e compreensão de gêneros e convenções literárias, isto é, conhecimento literário. Assim, o leitor de Bojunga vai seguindo as pistas do texto e formando uma imagem da personagem a partir de seus saberes, produzindo uma caracterização decorrente do modo de agir e de pensar das próprias personagens.

As citações de partes do corpo de humanos ou de animais também são escassas, sendo que a maior parte das personagens não é apresentada por meio de alguma descrição. Ocorre, por vezes, menção ao cabelo, ao trabalho com as mãos, ao encontro de olhares, sem que esses elementos sejam detalhados:

Partes do corpo	Freq.	%
nenhuma	102	71,3%
rosto	10	7,0%
nariz	3	2,1%
braços	7	4,9%
pernas	2	1,4%
dentes	2	1,4%
cabelos	26	18,2%
olhos	14	9,8%
boca	10	7,0%
mãos	15	10,5%
pés	5	3,5%
costas	0	0,0%
nádegas	0	0,0%
seios	1	0,7%
barriga	0	0,0%
genitálias	0	0,0%
pernas_	1	0,7%
cintura	1	0,7%
nuca	0	0,0%
bochecha	1	0,7%
queixo	0	0,0%
pele	1	0,7%
pescoço	2	1,4%
testa	0	0,0%
bigode	1	0,7%
ombro	1	0,7%
cabeça	2	1,4%
ouvido	1	0,7%
sobrancelha	1	0,7%
barba	4	2,8%
TOTAL OBS.	143	

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

A quantidade de citações é superior à quantidade de observações devido às respostas múltiplas (10 no máximo).

corpo animais	Freq.	%
rabo	5	3,5%
patas	2	1,4%
barriga	1	0,7%
bochecha	0	0,0%
focinho	1	0,7%
pernas	2	1,4%
asa	2	1,4%
tromba	1	0,7%
cintura	0	0,0%
olho	6	4,2%
figado	1	0,7%
costas	3	2,1%
garganta	2	1,4%
pele/penas/pelos	6	4,2%
orelha	1	0,7%
nenhuma	25	17,5%
não pertinente	100	69,9%
TOTAL OBS.	143	

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

A quantidade de citações é superior à quantidade de observações devido às respostas múltiplas (5 no máximo).

Ocorre, ainda, alusão a rostos desfigurados ou preenchidos por uma mancha. Em *O sofá estampado*, há uma Mulher sem rosto que ao mesmo tempo

amedronta e atrai Vítor, o tatu protagonista. O mistério que paira sobre a Mulher é enaltecido pelo semblante que causa estranhamento e é coerente com a simbologia da morte sugerida na narrativa, uma vez que não poderia ter um desenho nítido que a identificasse com qualquer ser. Por meio das sensações de Vítor e das situações vividas por ele, cada leitor pode imaginar como ela é fisicamente e o que ela conota como um todo ao aparecer em momentos angustiantes e ao mesmo tempo libertadores do protagonista, como o trecho em que ele atravessa o túnel e amadurece.

Outra Mulher sem rosto também é a representação da morte, agora em *O abraço*. Ela é personagem que vai encenar um conto no qual Cristina, a protagonista, também atuará. No final, entretanto, a Morte faz-se presente em um encontro de Cristina com o Palhaço, aquele quem tira a vida da garota.

O Pintor, de *O meu amigo pintor*, fazia em suas telas mulheres com uma mancha no rosto. O menino Claudio, o protagonista, questiona por que elas eram praticamente iguais e o artista demonstra o poder da obra sobre ele ao explicar que de tanto pensar em uma mulher por quem era apaixonado, a imagem já passava para a tela. Seu trabalho é dar vida aos quadros, mas como está bastante depressivo, as telas parecem não fazer sentido. A mancha no rosto pode simbolizar a angústia vivenciada pelo artista.

Tais indicações convergem para o debate metalinguístico comumente abordado por Bojunga em sua obra. Em *Fazendo Ana Paz*, a personagem-escritora vai edificando Ana Paz, demonstrando a ansiedade de "escrever uma vida pra ela morar" (p. 16) ao fazer questões a si mesma acerca de sua personalidade e de seu desenrolar na trama. Na sequência, visualiza outra personagem, com 18 anos a qual, como todas as suas criações, tinha uma mancha no rosto (p. 18), ou seja, a personagem ainda não tinha uma fisionomia própria, ou melhor, estava em processo de construção pelo artista e, conseqüentemente, em processo de edificação pelo leitor durante a leitura. Essa ideia relaciona-se com o alerta de Pacífico, do livro *Querida*, ao dizer que sua amada, a atriz Ella, usa máscaras que mudam de acordo com a forma como olham para ela.

Da maneira projetada por Bojunga, as personagens terão feitos vários quantos forem seus leitores, porque sua composição se faz predominantemente de modo indireto, privilegiando atributos psicológicos que permitem ao leitor criar e autonomamente imaginar o modo como se apresenta fisicamente. Ações, gestos e

atitudes ajudam a formar tais seres, esquivando-se de uma composição unívoca ou preconceituosa, por exemplo: o urso Voz de Cristal (*Os colegas*) é grande, mas emotivo e, embora tivesse medo de ficar sozinho e de ser abandonado, foi corajoso ao fugir do zoo porque ouviu dizer que o mundo era ótimo de se viver (p. 20); a Avó de Vítor (*O sofá estampado*) tem rugas que vão se aprofundando, mas não tem a apatia que muitos esperam de alguém nesse papel afetivo, porque é corajosa, extrovertida, destemida e aventureira como mostra ao fazer viagens buscando mudar realidades de desesperança.

Dalcastagnè (2005b) explica que as personagens contemporâneas perderam suas vestes e outras marcas de identidade, como já anunciara Rosenfeld (1969) acerca da perda do retrato humano e, por analogia, do desaparecimento do contorno da personagem perante a situação caótica do mundo. Em contrapartida, ganharam a palavra, por meio dos diálogos, do ponto de vista, dos monólogos, do fluxo de consciência e por isso mesmo obtiveram mais evidência na narrativa:

Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. (DALCASTAGNÈ, 2005b, p. 17)

No conjunto das personagens, há aquelas sem nome próprio, que se constituem pelo papel que desempenham, como Pai e Mãe de Lucas, (*Seis vezes Lucas*), de Rebeca ("Tchau", *Tchau*), de Vítor (*O sofá estampado*), de Carolina (*Retratos de Carolina*) ou pela função que exercem, como Homem que distribuía trabalho e Dono do restaurante (*Angélica*), Guarda da prisão (*Os colegas*), Velha da História (*Corda bamba*), Pintor (*O meu amigo pintor*). Ainda assim, vão se compondo no enredo pelo modo como vivem, pensam e se relacionam com as demais personagens. Algumas se formam de modo vai geral, portando toda a carga semântica de seu posto, como pai, mãe e outras se estabelecem com a subjetividade daqueles que as veem, como a importância do Pintor artista e amigo para o menino Claudio.

Assim, quando as esparsas caracterizações físicas fazem-se presentes, têm como função auxiliar o leitor na construção da identidade de cada personagem, tanto pelos dados que as definem quanto por aqueles que as diferenciam dos demais seres envolvidos na trama. A rigor, enquanto alguns autores seguem

modismos temáticos, integrando-se a debates de seu tempo e buscando uma função pragmática para transmissão de mensagens utilitárias, por vezes pela via de estigmas, Bojunga privilegia o simbólico e aborda de modo estético e implícito diversos assuntos porque “a linguagem da arte possui caminhos próprios que não se confundem com o da catequização” (PERROTTI, 1986, p. 30).

2.7 A visão contestadora da escola

O conjunto das personagens demonstra que 32,9% delas apresentam algum tipo de escolarização, contra 61,6% de não marcações:

Grau de escolaridade	Freq.	%
não escolarizado	8	5,6%
pouco escolarizado	4	2,8%
escolarizado	39	27,3%
altamente escolarizado	1	0,7%
formação artística	3	2,1%
não mencionado	65	45,5%
não pertinente	23	16,1%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Ocorre um equilíbrio no grau de escolarização no grupo de crianças e jovens e no de adultos. No que se refere ao primeiro grupo, notamos que as personagens são marcadas nas narrativas por alguma referência à escola, tornando legítima a alusão à frequência a esse espaço para fins de coerência e verossimilhança do enredo ao leitor em potencial que, aliás, muitas vezes tem acesso aos livros de Bojunga na escola:

Idade	infância	adolescência	juventude	idade adulta	maturidade	velhice	múltiplas idades	sem indícios	TOTAL
Grau de escolaridade									
não escolarizado	5	0	1	1	0	1	0	0	8
pouco escolarizado	2	1	0	1	0	0	0	0	4
escolarizado	1	12	2	13	1	0	9	1	39
altamente escolarizado	0	0	0	1	0	0	0	0	1
formação artística	0	0	0	3	0	0	0	0	3
não mencionado	12	1	3	32	8	6	1	2	65
não pertinente	0	0	0	13	0	1	0	9	23
TOTAL	20	14	6	64	9	8	10	12	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Além do mais, são escolarizados os protagonistas, em detrimento de maior incidência de falta de especificações para personagens menos importantes para a trama:

Posição da personagem na trama	protagonista	secundária	adiutora/auxiliadora	TOTAL
Grau de escolaridade				
não escolarizado	5	2	1	8
pouco escolarizado	3	1	0	4
escolarizado	20	16	3	39
altamente escolarizado	0	1	0	1
formação artística	0	3	0	3
não mencionado	6	57	2	65
não pertinente	2	19	2	23
TOTAL	36	99	8	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Entre os adultos, a escolarização é representada inclusive com formação artística, como é o caso de Lenor (*Seis vezes Lucas*), a professora de artes de Lucas, o Pai de Rebeca (conto "Tchau", *Tchau*), que é violinista profissional, e Jerônimos (*A Cama*), namorado de Rosa, um músico e compositor também profissional.

A temática da representação da escola é inserida naturalmente no enredo pelo fato de a escola fazer parte do cotidiano de alguma personagem, sendo presente em pelo menos 12 narrativas. Em alguns casos, é apenas mencionada, adquirindo pouco relevo, não sendo espaço central para o desenvolver da trama, por

exemplo, quando Claudio, de *O meu amigo pintor*, alude a um colega do colégio que lhe toma um desenho.

No trecho, Claudio desenha um coração marrom e disforme para expressar seu aborrecimento pela perda do amigo, o Pintor. Mas o companheiro da escola, que "não é amigo toda a vida" (p. 48) como era o Pintor, não compreendeu a metáfora elaborada por Claudio e, seguindo um paradigma, começa a alterar o formato e a cor do coração, tornando-o idêntico àqueles vermelhos que comumente indicam paixão. Depois, ainda o entrega para Denise, a menina de quem ele gostava. A imagem produzida por Claudio para expressar seu sofrimento por meio de um desenho que foge de convencionalismo, a sua maturidade para lidar com a morte, ainda que não aceitasse ficar sem o Pintor, e conseqüentemente a infantilidade do colega, levam o protagonista a afirmar que iria "custar muito tempo pra arranjar um amigo que saque também esse negócio de esborrachar e amarronzar coração." (p. 52). Além disso, ao fugir da cor vermelha para o coração e

Ao expandir a significação usual das cores, [...] Claudio vai conseguindo explicar e expressar seus sentimentos, pensamentos e observações sobre o mundo que o cerca. Confere, assim, de forma bastante empática, momentos de grande beleza ao texto em imagens que, com grande economia verbal, asseguram sua densidade. (CECCANTINI, 2008, p. 118)

Desse modo, a cena também demonstra que a citação da escola é um recurso de verossimilhança, uma vez que Claudio tem por volta de dez ou 11 anos, ou seja, está em fase escolar.

No livro *Sapato de salto*, Andrea Doria encontra apoio em seu tio Leonardo para conversar sobre seu conflito interno de estar apaixonado por outro garoto, o Joel, uma vez que desejava falar com alguém "que sacasse mais da vida" (p. 185). Seus colegas de escola, portanto, não ajudariam muito, porque também viviam dramas desta fase adolescente que são difíceis de entender.

Em *O Rio e eu*, a personagem-escritora, que simula ser a autora empírica, conta que, na infância, escrevia histórias e as encenava na escola, motivos que a levaram a fundar, junto com amigos anos mais tarde, o grupo teatral do Colégio de Aplicação da Escola de Filosofia (p. 61).

No enredo do livro *A Cama* é possível saber que Tobias frequenta escola porque a professora agenda para a turma uma visita ao Jardim Botânico e ele

aproveita para marcar com Petúnia. A escola cancela o passeio, mas o garoto vai ao encontro da garota para conversar e expor suas aflições relativas à necessidade de não decepcionar seu pai, resgatando a Cama para a família. Em outro trecho, Petúnia conta para a mãe um sonho que teve enquanto dormia durante o recreio da escola.

Os tatuzinhos Garcia, de *Os colegas*, foram para a escola rural aprender "a ler, escrever, fazer conta e fazer túnel" (p. 86).

Como percebemos, a referência à escola na narrativa ou à escolarização dessas personagens é bastante sutil, configurando-se como um recurso simples para estabelecer uma ligação harmônica entre o leitor que está diante do texto e aquilo que contribui para caracterizar a personagem do mundo narrado.

Já no livro *Seis vezes Lucas*, há referência a duas escolas. Uma delas é a convencional frequentada pelo garoto que, de acordo com o Pai, "custa uma fortuna!" (p. 96), informação importante para compreendermos o nível socioeconômico da família. Outras indicações de regularidade à escola são reveladas pela referência ao caderno de matemática de Lucas, do qual tira muitas folhas em diversas tentativas de escrever uma carta declarando seu amor para Lenor (p. 69), sua professora de artes. Os comentários dos pais de Lucas acerca da agitação do cachorrinho Timorato pela ausência de seu dono também mostram que ele estuda durante o dia:

E a Mãe reparou que era só o Lucas ir pra escola que o Timorato ficava agitado: farejava a porta a todo instante, rodava pela casa, gemia, tremia (era medo, era dor?); e cada semana que passava o Timorato ficava mais nervoso quando o Lucas se despedia. (*Seis vezes Lucas*, p. 43-4)

A personificação de Timorato o torna bastante sensível a tudo o que está ao seu redor. Ele parece compreender os problemas da família e a intransigência dos adultos, sentindo-se também desconfortável naquele ambiente nada amigável. Essa sensação é percebida pelo leitor em virtude de o narrador assumir o ponto de vista de Lucas, apresentando suas preocupações e seus sentimentos, os quais são compartilhados por Timorato.

A escola que recebe conotação positiva e maior relevância é a de artes plásticas. Nela, Lucas sente-se mais confortável e pode exprimir suas emoções, além de intuir mais segurança e confiança ao lado da professora querida: Lenor. É

nesse espaço amistoso que Lucas consegue fazer uma obra de arte com argila, uma máscara bastante elogiada pela docente.

Essa máscara funciona como "símbolo de identificação" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 598) porque Lucas se identifica com o que ela representa, ou seja, Lucas afeiçoa-se ao garoto que deseja ser e no qual a máscara o transforma quando em uso: um menino forte, seguro e corajoso. Essa experiência também é vivida por Lenor ao colocar no rosto a máscara feita pelo aluno:

— [...] Agora, quando você ficar desanimada, você não precisa mais se sentir sozinha, bota a cara na cara, vai pra frente do espelho e conversa com ela. Bota.

A Lenor pegou a máscara com cuidado e grudou ela na cara. Foi e olhar no espelho que tinha em cima da pia. Ficou se olhando. Intrigada. Perturbada. Pensando, então as máscaras fazem mesmo isso com a gente? Se eu fico me olhando com essa cara, eu começo a me sentir feito essa cara? (*Seis vezes Lucas*, p. 66)

Diferentemente dessas menções, a representação da escola embutidas nas primeiras publicações, a saber, *Angélica*, *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha*, *Corda bamba*, *O sofá estampado* e "O bife e a pipoca" (de 1975 até 1984) enveredam para a formulação de críticas negativas.

Porto, de *Angélica*, vai à escola e lá é debochado por colegas de classe, especificamente pela turma de macacos (p. 13), tanto pelo fato de ser um porco quanto por viver sozinho, diferentemente dos demais membros da turma que convivem juntos. Porto percebe a discriminação e começa "a sentir uma coisa esquisita e ruim que ele nunca tinha sentido antes. De repente viu o que era: era medo." (*Angélica*, p. 14). Entretanto, não desanimou diante da dificuldade e "começou a estudar sozinho o nome dele. Aprendeu as cinco letras, o cheiro, o som, a cara, o jeito delas [...]" (p. 18). Essa passagem, que revela o conflito de identidade que Porto estava vivendo, demonstra também uma crítica à escola, espaço no qual está presente a discriminação que anula a individualidade. Prova disso é o fato de Porto, fora da escola, escrever a ideia e dá-la de presente para Angélica que, posteriormente, transforma-a na peça de teatro que eles encenam. É afastado do espaço escolar, então, que Porto tem criatividade e liberdade para ser ele mesmo.

Em *A bolsa amarela* há uma referência rápida à escola, mas também de juízo negativo e que evidencia seu modo metódico de funcionar. Raquel explica que o motivo de a bolsa que carregava estar tão pesada se deve ao fato de a vontade de

escrever ter aumentado bastante após a solicitação da professora para realizar uma atividade de produção de texto. Ao invés de ficar aliviada com a escrita de que tanto gostava, Raquel fica ainda mais aflita, pois no ápice da composição toca o sinal e a professora recolhe o material. As frases curtas abaixo demonstram, sob o olhar da garota, a velocidade com que tudo ocorreu e sua agonia:

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 aguentava carregar a bolsa amarela. (*A bolsa amarela*, p. 46)

Quando reprimidos e não concretizados, os desejos de Raquel engordam, tornam-se ainda maiores e fazem a bolsa ficar mais pesada. Nesta situação, podemos observar uma crítica à escola por não cumprir seu papel de promotora de mudança e crescimento humano, limitando os alunos a apenas desempenharem uma atividade sem função para seu desenvolvimento, já que em geral há excessiva valorização no cumprimento de horários e regras em detrimento de ações significativas de aprendizagem. A situação vivida por Raquel sugere ao leitor que a escola é local de cerceamento da criatividade, assim, a criança inventiva não tem oportunidade, sendo bem quista apenas aquela que obedece, portanto, que segue normas porque é menos ameaçadora ao sistema. Como a narrativa se apresenta sob o ponto de vista da menina, o leitor identifica-se com ela, acompanha-a na superação das dificuldades, na concretização de seus desejos e tende a emancipar-se, compreendendo a crítica negativa à instituição.

Para Zilberman (1998, p. 20), "a escola participa do processo de manipulação da criança, conduzindo-a ao acatamento da norma vigente, que é também a da classe dominante [...]", além disso, "convertida em aluno, ela [a criança] se isola ainda mais da sociedade e introduz-se num meio sobre o qual igualmente não exerce nenhum poder." (p. 22). É justamente fazendo uma crítica a essa submissão que a ficção vem abordar o tradicionalismo da escola no livro *A casa da madrinha*.

O Pavão era cobiçado por muitas pessoas porque sua beleza era encantadora e causava inveja. Seus cinco donos tinham dificuldade de contê-lo em razão de ser inteligente e de saber o que não lhe fazia bem. Sendo assim, o único

jeito foi levá-lo até "uma escola feita de propósito pra atrasar o pensamento dos alunos." (*A casa da madrinha*, p. 34) chamada Osarta do Pensamento ou "Atraso" de trás para frente. Seu objetivo principal era controlar a mente dos discentes, por isso ofertava os cursos Papo, Linha e Filtro que desencadeavam medo de pensar (p. 36), repetição de falas por meio do pensamento costurado (p. 42) e limpeza de ideias com um filtro acompanhado de uma torneirinha (p. 44) para o "pensamento do Pavão pingar bem devagar e ir ficando cada vez mais atrasado." (p. 45). A menção ao curso Linha estabelece intertextualidade implícita com *A bolsa amarela*, livro anterior a este, no qual Terrível, um galo de briga, teve o pensamento costurado para conjecturar apenas em "ganhar de todo mundo" (*A bolsa amarela*, p. 56). Esse recurso intertextual de referir-se à própria obra já fora utilizado por Lobato, uma estratégia que dá autenticidade ao texto e o torna mais concreto, levando o leitor a acreditar que o fato mencionado efetivamente ocorreu e que a personagem realmente existe. É justamente por essa impressão de veracidade que os acontecimentos e os entes ficcionais têm capacidade de transitar de um livro para outro.

No livro *A casa da madrinha*, então, a escola tem conotação negativa porque investe na manutenção da subserviência, demonstra o autoritarismo dos adultos sobre o Pavão e tem como imagem os cursos que funcionam como uma metáfora de doutrinação e não de construção de novas ideias. O leitor, por sua vez, capta o sentido da crítica e acompanha a felicidade do Pavão no final do enredo quando seus amigos Vera e Alexandre tiram-lhe o filtro (p. 148) e ele passa a pensar normal, "igualzinho a tanta gente" (p. 151). Esse momento da narrativa, em que estão na casa da madrinha, atua como um rito de passagem, visto que o Pavão se alegra com as fantasias de carnaval que ganhara há bastante tempo e que o aguardavam em um baú (p. 149), além de todos irem à praia (p. 150) e contemplarem uma água bem clarinha (p. 150), expressando a tranquilidade do grupo.

O sistema educacional é mais uma vez questionado nessa história quando uma nova professora começa a ministrar aulas para a turma de Alexandre. Ela é bastante animada e sensível aos interesses das crianças, além disso, é portadora de uma maleta cheia de pacotes coloridos, cada qual com uma função e correspondente a um dia de aula (*A casa da madrinha*, p. 60). Eles inventavam brincadeiras, aprendiam a cozinhar, brincavam de esconder e achar, contavam

histórias, relatavam viagens, tudo muito proveitoso aos olhos da docente e dos alunos, mas fora do normal para os pais e para a diretora que "Não gostou da invenção" (p. 61) de uma das aulas de matemática que presenciou.

Em decorrência dessa prática, a docente é censurada e sua maleta desaparece. Como consequência da repressão vivenciada naquele momento, ela mal consegue responder as questões de Alexandre, tornando seu discurso fragmentado e lacônico, semelhante ao pensamento pingado do Pavão. Outro indicativo de mudança é a tristeza impressa no rosto da professora, molhado pelas lágrimas que surpreendem Alexandre assim que chegara à escola. O garoto também parece desacreditar na aparente passividade da professora, comportamento contrário daquela pessoa que ele conhecera, tamanha a coerção que estava sofrendo:

— A chuva molhou sua cara.
 A professora nem se mexeu. Ele perguntou:
 — Foi chuva?
 Ela fez que sim com a cabeça. Alexandre resolveu esperar mais um pouco [...]
 — Cadê a maleta?
 A professora olhou pra ele sem saber muito bem o que é que dizia [...]
 — Mas e agora? Como é que você vai dar aula sem a maleta?
 — Não sei.
 — Mas... escuta... você já procurou bem? — Ela fez que sim com a cabeça. — Botou anúncio no jornal? Diz que quando a gente bota anúncio quem acha dá pra gente. — ela ficou quieta. — Botou?
 — Botei.
 — Ninguém achou?
 — Não.
 [...] (*A casa da madrinha*, p. 63-64)

Como a postura da professora era diferente da tradicional, foi necessário repreendê-la, tirando-lhe sua autonomia e o instrumento valoroso de sua aula, a maleta, que simboliza toda a inventividade das crianças e o poder da fantasia.

Mas uma esperança aos leitores é ofertada ao final da narrativa, pois, embora aquele tipo de ensino tivesse sido suprimido, a maleta reaparece quando as personagens Alexandre, Vera e Pavão chegam até a casa da madrinha, cena que acontece ao mesmo tempo em que eles mesmos usam o saca-rolha para tirar o filtro da cabeça do Pavão. Portanto, a casa da madrinha é o local onde as personagens podem ser elas mesmas, onde é permitido brincar, usar a imaginação e ser feliz

porque havia "mistério que não acabava mais" para descobrirem (*A casa da madrinha*, p. 78).

Em "Conversa de orelhão", de *Corda bamba*, um dos trechos mais emblemáticos da trama, a menina Maria conversa com sua tia Barbuda e conta-lhe as aflições que tem vivido durante a aula particular de uma professora contratada pela avó Dona Maria Cecília. A garota é considerada atrasada para sua idade, pois ainda precisa aprender fatoração, múltiplos, divisores (p. 37) e cálculo do perímetro (p. 40), termos específicos da matemática que são reproduzidos por ela e geram ironia devido à ignorância da tia sobre o assunto:

- Mas, hein, Maria? Que negócio é esse que você falou?
 - O quê?
 - Fatoração não sei o quê.
 - Ah, não sei.
 - E precisa saber, é?
 - Diz que com dez anos precisa, sim. Então a minha avó chamou uma professora particular pra me dar aula.
 - Ah, é?
 - Todo dia.
 - Todo dia?!
 - É. A escola vai começar no mês que vem e elas falaram que na minha idade eu tenho que ir pra quarta série, mas eu não posso ir pra quarta série se eu não sei essas coisas todas que precisa saber.
 - Ué.
 - Você acha que precisa mesmo, Barbuda?
 - Bom, filhinha, se elas tão dizendo que precisa, vai ver precisa mesmo. Diz que esse pessoal de escola é muito entendido. [...]
- (*Corda bamba*, p. 38-39)

Na conversa, a valorização do saber escolar em detrimento daquilo que a criança já entende também é criticada. Barbuda ainda tenta ajudar Maria na argumentação, questionando-a se não fizera exposição de tudo o que conhecia, como ler, escrever, desenhar e equilibrar (p. 37), mas em vão, porque nesta etapa a menina já estava frequentando as aulas.

Em páginas seguintes, o leitor tem acesso ao momento da "Aula particular" mencionada por Maria naquela conversa com Barbuda. Um cachorro estimado pela professora fica embaixo da mesa, late e range os dentes por causa de ligeiros movimentos de Maria, gerando bastante desconforto na menina que presta atenção em tudo ao seu redor, menos na lição: ela vê a professora com pulseiras barulhentas, "Dedo cheio de anel." (p. 54), unha "pintada de vermelho escuro" (p. 54), passarinho na gaiola. Enquanto a mulher tenta ensinar conteúdos matemáticos,

Maria está dispersa, sem compreender a necessidade daqueles conhecimentos e bastante agoniada com a situação. O medo do cachorro e a desatenção, então, não permitem que a aula aconteça satisfatoriamente:

Maria fez força pra pensar. Dona Eunice levantou a mão, sacudiu o braço, e tudo quanto é pulseira foi pro cotovelo, uma esbarrando na outra. Quando Dona Eunice sacudia o braço daquele jeito é porque estava meio sem paciência, era melhor escrever logo uma coisa, mas o quê? Uma coisa qualquer, depressa, correndo. Escreveu. Vai ver estava tudo errado. Dona Eunice foi dizendo:

— Certo. Certo. Certo. Esse aqui tá errado!

Maria pegou o lápis.

— Não, não, não!

Que tanto não-não era aquele?

— Não risca, Maria! Eu já disse pra você que não se risca caderno.

[...] (*Corda bamba*, p. 56-7)

A angústia de Maria vai sendo sentida também pelo leitor com auxílio de alguns recursos da escrita bojuanguiana presentes no excerto acima, como o discurso indireto livre, o qual mescla a voz do narrador com um pensamento da menina: "era melhor escrever logo uma coisa, mas o quê?", bem como a descrição minuciosa de detalhes que acabam por tornar mais lenta a cena e, conseqüentemente, mais sofrido o momento narrado.

De acordo com Zilberman (1984a, p. 123), Dona Maria Eunice tende a levar à equilibrista um saber abstrato e incompatível com sua necessidade. Além disso, explica que o cachorro é uma metonímia da docente, que "corporifica o papel autoritário do ensino". Nesses termos, estamos diante de uma apreciação negativa da escola, uma vez que a instituição se preocupa com uma sequência de conteúdos, esquecendo-se daquilo que realmente é necessário proporcionar, bem como despreza aptidões que qualificam a individualidade do aluno, como se equilibrar com maestria, no caso da protagonista Maria.

A arte circense, nessa direção, é desvalorizada por alguns adultos. Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, a avó de Maria, mostra-se incomodada com a aparência de Barbuda e Foguinho logo que os dois chegam para deixar a menina após o acidente que levou à morte dos pais. No momento, havia muitas crianças na casa porque era festa de aniversário de cinco anos de Quico, neto de Pedro, um dos maridos de Dona Maria Cecília. As crianças estavam bem curiosas com o que viam

e ouviam a respeito do trabalho daquelas pessoas do circo, mas a avó é repressiva em vários momentos:

— A Maria trabalha com a gente lá no circo...

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo ia entrando na sala, e quando ouviu Barbuda falando, corrigiu logo:

— Agora ela não trabalha em mais nada, agora ela vai ficar morando aqui comigo e só vai estudar e brincar.

Quico não tinha entendido: trabalhava de que jeito? Barbuda então contou que Maria era equilibrista; fazia um número se equilibrando numa corda lá em cima do picadeiro; usava o arco pra ajudar. E mostrou:

— Segura ele assim, ó. Se o corpo ia pra cá, ela ia botando o arco pra lá; e o corpo...

Dona Maria Cecília interrompeu:

— Isso era antigamente, essa história da Maria trabalhar no circo já passou. Agora ela só vai usar o arco de flor pra brincar. (*Corda bamba*, p. 14)

Quico e toda a criançada pedem para Maria equilibrar-se na corda, mas Dona Maria Cecília ratifica: " — Não, não, não! A minha casa não é circo! E a Maria não é mais uma equilibrista!" (p. 15). A fala da avó é polissêmica, uma vez que remete à nova fase que Maria vai viver, devendo esquecer-se do passado, e ainda remete ao desejo de colocar ordem na situação, sentido aplicado de modo bastante pejorativo. Pedro chega nesse instante e quer saber o que ocorre, demonstrando-se sensível aos sentimentos de Maria ao perguntar se ela quer fazer a apresentação. A menina prepara-se e deixa todos muito apreensivos:

Maria subiu numa cadeira e pulou pra cima da corda. Um pulo tão rápido, que todo mundo fez hmm! achando que ela ia cair. Que cair que nada! Levantou o arco, num instantinho endireitou o corpo [...] Rodou o arco pra se firmar melhor; o corpo entortou ainda mais. Quis dar um passo; não deu. Quando viu todo mundo com cara de susto, riu com o olho, endireitou o corpo e saiu se equilibrando mais difícil ainda: andando de marcha à ré. (*Corda bamba*, p. 18)

É essa arte a responsável por mudar os ânimos dos convidados e por fazer Barbuda e Foguinho acreditarem que Maria poderia voltar a ser feliz, já que estava muito quieta ultimamente e nem andava na corda. Ademais, é essa arte que consegue dominar até mesmo os sentimentos da inflexível Dona Maria Cecília:

Ninguém mais se lembrou de nada, até Dona Maria Cecília esqueceu o nervoso: tudo de olho em Maria, vendo ela pulando, dançando

naquela corda tão fina que — como é que pode? — parecia um calçadão de tão fácil que Maria pisava nela. E teve criança que até gritou de alegria porque era bonito mesmo de olhar. (*Corda bamba*, p. 19)

Com isso, a arte circense revela-se como uma forma de liberação de sensações, da expressão de verdades e como um meio de voltar a ver graça na vida, valor um tanto diferente da forma como a escola é representada nessa narrativa.

Vítor, de *O sofá estampado*, é notadamente tímido e aflige-se por ter de se sentar na primeira fila da sala de aula. Com o passar dos dias, vai cada vez mais para o fundo da classe e praticamente é esquecido por todos. Entretanto, certa vez a professora o chamou para declamar uma poesia e uma tosse incontrolável começa, é socorrido pelos colegas, tudo em decorrência de sua insegurança e de sua resistência em dizer não (p. 38), ainda que discordasse de algo. O episódio marca mais a necessidade de mudança de Vítor do que enfatiza problemas acerca da forma como o ensino se processa. Entretanto, revela a exposição desmedida de alunos em situações repentinas e vexatórias dentro da escola, bem como toca na necessidade de resistência ao poder adulto por parte das personagens.

No conto "O bife e a pipoca" (*Tchau*) é levantado o tema do acesso à escola de qualidade. Tuca, um menino pobre, era o melhor aluno da turma e por isso ganhou uma bolsa para estudar em outra escola. Lá, conhece Rodrigo, o menino rico, e depara com demasiada diferença de conteúdos:

— Sabe que eu era o 1º da classe lá na minha escola?
 Outra vez o Rodrigo se espantou: naqueles primeiros dias de aula já tinha dado pra ver que o Tuca estava sempre por fora.
 — Foi por isso que eu ganhei a bolsa de estudo pra'aqui.
 O Rodrigo só disse: hmm.
 O Tuca meio que riu:
 — "Escola de rico" feito a gente diz. — Suspirou: o sanduíche tinha acabado. — Mas, sabe? Eu não sei como é que vai ser.
 — O quê?
 — Acho que não vou agüentar a barra: o estudo aqui é mais adiantado, é diferente, sei lá, eu só sei que não tá dando. E o pior é isso aqui — olhou pro caderno e espichou um queixo desanimado: a tal da matemática.
 — Você não fez o trabalho que a gente tem que fazer?
 — De que jeito? Eu não saco nada disso. (*Tchau*, "O bife e a pipoca", p. 49-50)

Semelhantemente ao que notamos na narrativa *O meu amigo pintor*, na qual a menção à instituição escolar serve como um expediente para gerar verossimilhança e aproximar as personagens do leitor em potencial, o conto situa a narrativa em um espaço conhecido e frequentado pelas crianças, porém deixa implícita uma associação negativa na medida em que Tuca está atrasado em relação àquilo que se aprende na “escola de rico”. Ademais, o fato dá ideia de que essa disparidade é deflagrada pela diferença social existente entre eles. Com o desenrolar dos fatos, o que cada personagem tem de melhor é enaltecido: Rodrigo ensina matemática para Tuca e descobre seu gosto para ser professor, Tuca, por conseguinte, ensina Rodrigo a pescar.

Ainda que as personagens supracitadas sejam escolarizadas, a maioria dos seres ficcionais da obra integra o grupo daqueles que não se menciona ou para os quais não é relevante delimitar o grau de instrução, ultrapassando mais da metade dos índices, com 61,6%. Por isso, notamos que não há pretensões de subjugar, diferenciar ou preterir escolarizados e não escolarizados, diferentemente do que revela a investigação de Dalcastagnè (2005a), cujos números expõem 41,3% de intelectuais como personagens do *corpus* sondado; se verificados dados socioeconômicos, a pesquisadora notou que 52% das personagens, além de instruídas, são favorecidas economicamente.

Em outros enredos de Lygia Bojunga, não há uma citação da escola em si, mas é possível depreender algum grau de escolaridade das personagens. Como exemplo, podemos citar Carolina, de *Retratos de Carolina*, que cursa arquitetura e realiza-se profissionalmente em virtude de seu interesse pela criação de projetos. Em *Aula de inglês*, Tia Penny, uma escocesa, ministra aulas de inglês para o Professor quando ele tinha apenas 11 anos e, depois de adulto, com mais de sessenta, é ele quem ensina o idioma para Teresa Cristina, de 19 anos. No livro, as personagens mostram grande prazer na aprendizagem da língua que, por seu turno, é um momento que promove aproximação sentimental, envolvendo ternura e troca de experiências de vida. Quando criança, o Professor adquiriu toda uma cultura durante as aulas, em meio às histórias que a Tia Penny contava e aos bolos que fazia, já quando adulto, fala para Teresa Cristina da importância do sonho para se viver (p. 14). Com isso, as aulas estavam envoltas por uma memória afetiva.

O modo como a escolaridade das personagens é retratada, então, não revela discriminação, e sim um modo de construção coerente do enredo. A inserção

da escola como um espaço social de convívio das personagens não é tratada de modo artificial, tampouco tem como preceito de empreender um discurso saudosista e moralizante no qual o estudo se constitua como o caminho para que um indivíduo escolarizado seja superior àquele que não tem acesso à instrução.

Por essas razões, podemos dizer que não há nos textos analisados uma perspectiva tradicional de letramento, na qual se associe classes sociais e econômicas favorecidas à alta escolarização e classes sociais e econômicas desfavorecidas ao analfabetismo ou à baixa escolarização, permitindo que o leitor compreenda que o acesso ao letramento e à cultura pode se dar de maneiras muito mais complexas e menos institucionais do que o modelo escolar apregoa e que a cultura, o saber, a inteligência não são atributos exclusivos de grupos favorecidos.

Na obra de Bojunga, enceta-se uma compreensão sobre a relação dos indivíduos com o saber, com a escola e com a cultura. Nas narrativas em que a escola é apenas mencionada para situar a ação enquanto um recurso para aproximação do universo infantil e naquelas em que tal instituição adquire sentido depreciativo, percebemos a ideia de que a aprendizagem acontece não apenas nesse espaço tradicional, mas em outros espaços sociais por onde circulam os entes ficcionais. Aliás, é fora da escola que se tem liberdade para desenvolver atividades criativas e se divertir, como é o caso da produção escrita de Raquel, da atividade na corda bamba de Maria, da elaboração da máscara por Lucas. Os conteúdos veiculados pela escola, por seu turno, parecem desapropriados às necessidades das personagens, posto que não as ajudam a resolver seus problemas interiores.

A crítica à escola, sobretudo nesses primeiros livros, parece imperativa devido ao contexto histórico em que a autora estava inserida. Como citamos em outro estudo a respeito especificamente do livro *Os colegas* (FEBA, 2005), o país atravessava o regime militar (1964 até 1985) e qualquer manifestação contra o pensamento dominante consistia em uma ameaça. Logo, os artistas passaram a fazer uso de suas habilidades para assinalar de modo implícito e metafórico os problemas sociais da época. Como diz Machado (2011, p. 114), os autores foram obrigados a escrever de modo sutil e denso porque estavam "preocupados em estimular comportamentos subversivos e rebeldes", embora a perseguição não fosse contra seus livros, como explica, talvez pelo fato de os militares não lerem para seus filhos e netos e de não darem importância à criança.

Percebemos, assim, que impor balizas na escola, censurar ações, limitar a inventividade são situações criticadas na ficção bojunguiana como um todo e que bem representam uma visão contestadora acerca da realidade à medida que refletem os anseios de mudança que, perceptivelmente, podem levar à reflexão sobre o modo como se estabelecem as relações da sociedade brasileira com o saber, com a escola, temas caros e bastante explorados por Bojunga.

2.8 Arte e formação do ser

Podemos observar a frequência de aptidões artísticas que caracterizam os entes ficcionais de Lygia Bojunga. Pintura, escultura, fotografia, dança, música, teatro, literatura são algumas das formas de expressar a criatividade das personagens e de preencher sua essência, como notamos no quadro abaixo:

Aptidão artística	Freq.	%
escrita / literatura	15	10,5%
interpretação / teatro	16	11,2%
pintura	4	2,8%
escultura	3	2,1%
fotografia	1	0,7%
dança	6	4,2%
toca instrumento musical / música	9	6,3%
canto	2	1,4%
desenho	4	2,8%
atividade circense - palhaço, malabarista	6	4,2%
nenhuma aptidão	67	46,9%
não mencionado	2	1,4%
não pertinente	27	18,9%
contador(a) de história	3	2,1%
arquitetura	1	0,7%
TOTAL OBS.	143	

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

A quantidade de citações é superior à quantidade de observações devido às respostas múltiplas (4 no máximo).

Destacamos desse quadro a variedade de vertentes artísticas que caracterizam as personagens de Bojunga. Em seu conjunto, os livros têm personagens que gostam de desenhar, que têm a escrita como prática fundamental para a vida, que vivem profissionalmente da música. Ainda, há aquelas que visitam museus, citam artistas importantes, valorizam a cultura popular e debatem sobre a essência da representação artística. Nesse sentido, as vozes das personagens e do narrador revelam a importância que Bojunga atribui à arte como um todo.

Monteiro Lobato (1882-1948) é um autor a quem Bojunga é frequentemente comparada porque, assim como a escritora gaúcha, ele é precursor de tendências inovadoras na produção literária. Luiz (2009) defende que Lobato enaltece a arte em sua obra, a qual deflagra um pensamento estético. Em sua pesquisa, analisou concepções de arte, literatura, leitura e literatura infantojuvenil mediante depoimentos, comentários e confissões do criador do Sítio do Picapau Amarelo em um *corpus* de quarenta e três livros, composto por cartas, ensaios e produção ficcional. A leitura criteriosa do pesquisador demonstra o ponto de vista de Lobato acerca de questões do campo cultural, sendo a arte conceituada como uma manifestação

voltada à captação da realidade física e humana do país, assinalando a natureza brasileira, o homem interiorano. Caracterizava-se por estabelecer com o real não uma relação de cópia e nem de transfiguração absoluta, mas de *representação*, em que o objeto é filtrado por meio do 'temperamento' do artista. (LUIZ, 2009, p. 93; grifo do autor)

Com relação ao papel do artista, Luiz (2009, p. 40) explica que, na concepção de Lobato, o que atesta a dimensão artística de um objeto é seu poder de ter o que dizer ao público.

No tocante a isso, percebemos que Bojunga também tem uma concepção ampla de arte, valorizando diversas manifestações que são capazes de transformar as personagens. Além disso, como uma criadora, tem produzido uma obra que cumpre a função de se comunicar com leitores de diferentes épocas e lugares. Essa comunicação entre texto e leitor é chamada por Jauss (2002a, 2002b) de *katharsis*, sendo

capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social — isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação —, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar. (JAUSS, 2002b, p. 101-102)

A representação da arte vai adquirindo esse caráter interativo na construção das personagens de Bojunga, sendo que 16 delas têm a interpretação e o teatro como aptidões. A presença mais marcante da encenação se deve à paixão da autora pelo teatro, sentimento declarado em entrevistas e em seus textos:

Tudo que é assunto começa e acaba em teatro; tudo que é pensamento não se completa sem teatro; não tem noite nem dia que não seja ditado pelo teatro. (*Feito à mão*, p. 107)

Desconfortável com o emprego em um escritório por achar a função muito mecânica (*Feito à mão*, p. 105) e chatíssima (*O Rio e eu*, p. 55), Bojunga motiva-se com um anúncio lido no jornal acerca de um teste para seleção de atores que encenariam uma peça em ocasião da inauguração do Teatro Duse, do Rio de Janeiro (RJ). Ela faz o teste e pleiteia o primeiro lugar (*O Rio e eu*, p. 60), estrelando no elenco de *João sem Terra*¹⁹.

Após essa fase, a encenação sempre esteve presente em seus projetos mesmo depois de abraçar a função de escritora como atividade profissional. Fez o monólogo *Livro*, apresentando-o em diversas partes do Brasil e fora dele (*Livro - um encontro*) em um projeto que chamou de *As Mambembadas* (*Livro - um encontro; Feito à mão*). Declara que nessas diversas apresentações criou um Alguém (*Feito à mão*) a partir dos comentários dos espectadores, ou seja, fantasiou um ser com quem objetiva se sintonizar que, na verdade, é uma pessoa comum que escolheu estar ali no teatro ao deixar seu cotidiano tumultuado e se acomodar em uma poltrona para apreciar arte. Em um dos depoimentos, uma mulher disse que encontra no palco uma "coisa legal" (*Feito à mão*, p. 129), que não se consegue na vida real. Mimetizando a autora empírica, a narradora ainda frisa:

¹⁹ Mais informações sobre o Teatro e a peça podem ser obtidas em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397536/joao-sem-terra>

É bom quando esse encontro ocorre com uma porção de Alguéns. Mas, se um encontro assim tão especial acontece com um Alguém-só, pra mim já é o bastante: prova que eu estou em sintonia com a vida. (*Feito à mão*, p. 130)

A arte, que nem sempre é possível de ser explicada, é vivenciada por meio de sua contemplação. Nesse trecho, Bojunga aborda uma das funções da arte, qual seja, a de permitir o diálogo com seu espectador e gerar nele a sensação de preenchimento, possibilitando-lhe pensar e organizar o mundo com sensibilidade. É o que deixa a ficcionista tão confortável ao mencionar que está "em sintonia com a vida", ou seja, cumprindo o papel como artista de expressar a existência humana, de falar acerca do que é inerente ao homem.

O que esses espectadores vivenciam é o "prazer estético" (JAUSS, 2002b, p. 98) que se realiza na interação entre a "contemplação desinteressada" diante da peça e a "participação experimentadora" (p. 98) decorrente do contato com o espetáculo. Vê-se a si mesmo na possibilidade de ser outro quando o ator dá vida a uma personagem, primeiramente porque é o outro que age, sofre, se alegra e em segundo lugar porque se tem certeza de que se trata de ficção. Sendo assim, "o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes." (JAUSS, 2002b, p. 99)

Bojunga, nessa ordem de ideias, expressa aos leitores, por meio de sua atuação nos palcos e da escrita dos livros, aquilo que sente, suas inquietações existenciais, a forma como pensa a respeito da sociedade em que vive, o modo como vê a realidade. Para ela, arte é vida.

No que se refere à presença do teatro nas narrativas, 7 livros inserem alguma forma de interpretação cênica na composição das personagens. No livro *Angélica*, a encenação teatral é uma forma de libertar as personagens de alguma opressão. Porto presenteia a cegonha Angélica com a ideia de fazer um teatro contando sua história:

A idéia
que Porto deu pra Angélica era assim:
"Você não disse que queria trabalhar numa coisa que você achasse bacana?"

Você não disse que um dia queria contar tua história pra mais gente ouvir?
 Então? Mistura as duas coisas, Angélica!
 Pega tudo que você me contou no restaurante,
 faz um teatrinho com a tua história
 e sai mostrando por aí.
 Pronto: fim da idéia." (*Angélica*, p. 64)

Os dois dedicam-se à elaboração da peça e a narrativa principal é interrompida no capítulo VIII pela reprodução do texto dramático a ser encenado pelas personagens mais adiante no capítulo XI.

O desejo de Angélica de dizer a verdade sobre a origem dos bebês a deixa em conflito, pois tal fato iria contra toda a história de sua espécie, conforme expõe o Explicador da peça, entretanto, a necessidade de mudança suplanta suas dúvidas:

Explicador: Foi nessa hora que Angélica viu que tinha se enrolado toda: se continuasse fingindo, ia viver infeliz; se espalhasse a verdade, ia fazer a família infeliz — e isso ela também não queria de jeito nenhum. Coitada da Angélica. Daí pra frente não sossegou mais: vivia pela casa toda procurando uma solução. Olha só como ela procura. Mas não encontrou nada. O tempo passou, ela cresceu, continuou tendo que fingir, foi ficando cada vez mais triste, vivia pensando. [...] (*Angélica*, p. 94-95)

Na peça, Angélica sai de casa, deixando a família para ir ao Brasil, local onde não existem cegonhas, portanto, possível de viver sem fingir (p. 100), sendo essa a representação da vida de Angélica, contada para Porto. Na despedida, ganha do Vô um botão para "abotoar as idéias" (p. 107):

Angélica: Botão bacana! Pra que que serve?
 Vô: Pra abotoar as idéias. Abotoa muito bem abotoado.
 Angélica: Que legal! Então a gente usa na cabeça, não é?
 Vô: É. Posso pregar?
 [...]
 Vô: Pronto. Você vai viver sozinha, Angélica: não pode andar com as idéias desabotoadas senão a sua vida vai ser muito difícil.
 Angélica: Ih, mas que botão gostoso da gente alisar. Por que que vocês nunca quiseram usar?
 Vô: é que... bem, Angélica, quer dizer... é a tal história: pra gente abotoar as idéias bem abotoadas a gente tem que ter coragem e deixar de fingir o que não é.
 Angélica: Hmm... E vocês vão continuar fingindo que trazem bebês?
 Vô: Nós... bem... nós... vamos, sim...
 Angélica: Mas, por quê?

Vô: Ah, minha filha, é mais fácil: a gente não precisa mudar.

Pai: Mudar dá muito trabalho.

Mãe: E precisa tanta coragem!

Angélica: Sei... Bom, muito obrigada pelo botão. Adorei. Eu adoro vocês todos, vou sentir um bocado de saudades. Quando chegar um tempo de férias eu venho aqui. Tchau. (*Angélica*, p. 107-108)

Com a peça pronta, Angélica e Porto buscam atores e é por meio da arte dramática que as personagens se livram de situações coercitivas. A Mulher-do-Jota, por exemplo, é submissa ao marido, o Jota Crocodilo (p. 112); ela é quieta, ele é nervoso, autoritário e machista, pois acredita que "[...] Lugar de mulher é dentro de casa cuidando dos filhos [...]" (p. 117). Uma expressão típica do Jota é "pronto, acabou-se", demonstrando sua pretensão de superioridade diante de todos à sua volta, a fim de ter domínio sobre os sujeitos e ter sua opinião imperando.

Durante o ensaio da peça, no entanto, a Mulher-do-Jota transforma-se, desacatando as imposições do esposo:

[...] dessa vez a Mulher-do-Jota não se conformou e foi inventando uma porção de coisas lá dentro da cabeça dela. Inventou uma roupa pra usar na peça que era da gente morrer de rir, inventou um jeito engraçadíssimo de ficar numa perna só (que nem as cegonhas ficam) balançando o corpo de um lado pra outro como se fosse cair a qualquer momento, inventou um cacoete de dar umas sacudidelas de cabeça quando menos se esperava; e depois começou a ensaiar as bolações. A turma foi vendo, foi rindo, e quando o Jota percebeu já estavam todos batendo palmas pras invenções da mulher dele. A moda de inventar pegou. Todo dia inventavam coisas novas pra botar na peça. [...] (*Angélica*, p. 132 - 133)

Nesse trecho fica clara a mudança das personagens gerada pela arte. Assim, a criação, a criatividade, a fuga das convenções, a necessidade de exposição de opinião própria são inerentes ao texto. É a arte que transforma as personagens.

Ao final, após a apresentação do teatro, enquanto todos jantavam, a Mulher-do-Jota queria falar "uma coisinha pequena mas muito importante" (p. 152). Jota não aceitou porque já deixara a mulher trabalhar no teatro, a bolar, sendo uma insolência deixá-la até discursar. Mas ela o interrompe:

— Um momentinho, Jota. Um momentinho só. Deixa eu acabar o que e estava falando. É o seguinte: eu queria dizer pra vocês que eu tenho um nome [...] E queria pedir a todos os presentes pra não me

chamarem mais de Mulher-do-Jota. Daqui pra frente todo mundo me chama de Jandira, está bem? — Suspirou. Aliviada e satisfeita. — Pronto, era só isso. — Sentou. (*Angélica*, p. 153)

Jandira assume um posicionamento, sofrendo mudanças do início ao fim da narrativa por vias da arte teatral que a fez criar e inventar, a viver uma personagem, tomando coragem para ser quem ela realmente era, emancipando-se, deixando de curvar-se perante os mandos do marido, prova disso é assumir sua identidade e seu nome, não sendo mais reconhecida apenas pelo seu papel afetivo de esposa, à sombra do Jota Crocodilo.

No livro *Querida*, o teatro tem como função preencher o vazio emocional da personagem, devolvendo-lhe o sentido para a vida. Ella era uma atriz muito famosa, mas o casamento mal sucedido com um italiano, quem a dirigia no teatro, levou-a ao sofrimento, agravado por uma tentativa de suicídio que deixaram cicatrizes por causa de cirurgias reparadoras. Para se refugiar da mídia, vai viver na região serrana do Rio com Pacífico, um *chef* de cozinha que conheceu e simpatizara quando frequentava o restaurante.

A paixão da moça era o teatro (p. 163) e a representação continuou fazendo parte de sua vida, mesmo estando distante dos palcos (p. 158). Ela atua nos gramados da casa para Pacífico e para as estrelas (p. 158), fazendo uso de diferentes máscaras que são escolhidas a partir do enredo, podendo ficar linda ou monstruosa.

Ella é vista por Pollux, sobrinho de Pacífico, em uma noite, enquanto falava e gesticulava sozinha em um banco do jardim (*Querida*, p. 65). Em conversa com Pacífico, Pollux compreende quem é essa mulher que encenava e perambulava à luz da lua. Em outro momento, Ella representa uma peça no jardim que aborda o ciúme, sensibilizando Pollux de uma forma que o garoto se vê projetado no enredo, sentindo repulsa e dor. É como se existissem dois Pollux, o que todos veem e aquele que somente ele mesmo reconhece pela percepção de sentimentos e pela identificação com os conflitos internos vividos no momento (p. 125) em que assiste à dramatização, quais sejam, o ciúme ocasionado pelo novo relacionamento amoroso da mãe e a necessidade de atenção. Com a força da arte, Ella transformava-se totalmente, passando de uma bela garota, de voz aveludada, fascinante, com menos de quinze anos (p. 114), para uma "velha-velhíssima, coberta de rugas e deformada por cicatrizes, manchas e feridas" (p. 123), envolvendo a todos. Entretanto, a

dramatização é ainda mais estonteante para Pollux, pois o horror que sente diante da Ella (p. 146) é uma representação do que o machuca internamente, o ciúmes, e a percepção da necessidade de mudança de um comportamento infantilizado para uma postura compreensiva.

Um terceiro momento e decisivo para a compreensão da importância do teatro na vida de Ella ocorre depois de vinte anos, quando Pollux faz nova visita a Pacífico. Conversam sobre diversos assuntos e o tio explica que os traumas afetaram Ella mentalmente, mas que o gosto pela criação e o apreço pelas personagens teatrais fizeram bem para a companheira (*Querida*, p. 229) e, por conseguinte, a ele também, pois pode tê-la ao lado, nutrindo sua paixão subserviente.

Lottermann (2006) pontua que questionamentos a respeito da relevância da arte e sua relação com a vida estão intimamente ligados com o tema da morte na obra de Bojunga. Podemos auferir essa concepção também quando pensamos na arte aproximada da composição das personagens do livro *O abraço*.

Cristina foi convidada pelo amigo Jorge para ir a uma festa:

Era uma festa diferente: cada grupo de convidados se vestia de acordo com os personagens de um conto da literatura brasileira. A dona da festa é uma mulher que tem mania de difundir as artes, e tudo que é festa que ela dá tem um lance desse tipo. E aí cada grupo que chegava na festa representava ou simplesmente contava pros outros convidados o conto que eles tinham escolhido. (*O abraço*, p. 10)

Ela explicou ao amigo que "era pior-que-péssima pra essas coisas" (p. 10), mas aceitou, recebendo o papel de Samambaia "que fica vendo lá do pátio o que acontece na casa" (p. 11) e declara que gostou de inventar um figurino para sua personagem.

Enquanto *contavam* "O abraço", a dona da festa disse que faltava a personagem principal, a Morte, e juntou-se ao grupo para fazê-la. Sua "máscara branca muito estranha, aquele chapéu preto de três pontas, o véu de renda" (p. 12) que compunham sua fantasia, detalhadamente observados por Cristina, serviram bem para o papel porque, como a mulher afirma, o guarda-roupa da Morte é diversificado e disfarça tudo o que a imaginação pode inventar (p. 13):

E foi aí que tudo começou, quer dizer, foi na hora que ela fez a cena da Morte (o nosso grupo se limitou a *contar* as cenas, mas ela, não: ela *fez*), foi nessa hora que eu comecei a me sentir completamente fascinada pela Mulher. (*O abraço*, p. 13)

A atração estranha que Cristina sente pela Mulher mascarada a leva à morte ao final da narrativa. A Mulher telefona e a convida para outra festa nos mesmos moldes da anterior, mas agora encenando contos da literatura universal, do qual participam uma mulher mascarada e outras duas personagens. Cristina aceita ser uma delas. Para Ando (2006), esse chamamento da Mulher para Cristina de representar um conto é um sinistro convite que conduz a garota à morte. Realmente, porque o texto que seria encenado efetivamente ocorre, levando Cristina ao estrangulamento realizado pelo Palhaço, a terceira personagem, homem por quem a garota sentia atração, mesmo tendo sido abusada sexualmente por ele durante a infância.

Na primeira peça, o papel de uma simples samambaia, o qual tinha apenas a função de olhar a casa de fora, passa para um outro bastante importante. O que Cristina não percebeu foi que a Mulher era a própria morte e que, se ela *fez* a cena naquela primeira festa, agora também seria da mesma maneira, concretizando o que estava prescrito no conto. Com isso, Cristina envolve-se de tal forma com o texto no ato da representação teatral que passa a ser vítima de uma situação trágica, não percebendo que sua ligação é tão grande a ponto de não lhe permitir outra saída se não morrer.

Além do teatro, as personagens fazem uso do desenho em diversas situações, resultando em expressividades distintas, mas sempre revelando subjetividade. Petúnia, de *A Cama*, faz desenhos pelo simples prazer em realizá-los e demonstra seu apreço pelas artes. Quando encontra Tobias pela primeira vez, ambos em busca do móvel na casa de Maria Rita, seu caderninho de notas e o lápis ajudam-na a se livrar dos questionamentos da mãe e a manter o contato com o garoto, por quem já estava sentindo atração:

- Tem telefone?
- Ele fez que não. [...]
- Mas eu tenho. Quer tomar nota?
- Eu não tenho papel.
- Mas eu tenho.
- Eu não tenho caneta.

— Não faz mal, eu tenho lápis. [...] Esse lápis é bom pra desenhar, sabe, é macio. Foi feito mesmo pra desenhar, é lápis de artista. Deu um tempo pra ele perguntar se ela desenhava. Ele não perguntou. [...]

— Eu gosto de desenhar, sabe — ela falou [...]

— [...] às vezes eu penso que... eu vou se arquiteta... ou... vou pras artes plásticas... sei lá... uma profissão assim... que... desenhe...

— Petúnia!!

A voz de Elvira derrubou a distração dos dois [...]

— O que você tá fazendo aí, menina?

— Desenhando essa vista linda! — E *desenhou* no caderninho nome, endereço e telefone. (*A Cama*, p. 55-56, grifo da autora)

A situação vivida pelas personagens torna-se bem humorada porque a resposta da garota gera sentido ambíguo que, por sua vez, é compartilhado pelo narrador e pelo leitor. A "vista linda" pode ser entendida como a visão que Petúnia tem da cidade lá de cima do morro, resposta que convence e despista sua mãe, Elvira. Entretanto, pode significar a beleza de Tobias inspecionada (p. 52) por ela mesma logo que deparou com ele, lacuna preenchida pelo leitor porque compreende os sentimentos dos dois jovens. Mais do que isso, o destaque do vocábulo *desenhou*, na voz do narrador, demonstra que ele se compromete com os eventos narrados e se alinha à perspectiva das personagens. Complementando, o uso do itálico está relacionado à performance gráfica (ANDO, 2011) que em geral difunde emotividade da personagem, como um:

modo de concretizar a ênfase necessária conferida pelo narrador ou pelas personagens ao próprio dizer, mimetizando a amplificação do tom de voz ou a urgência do dizer que se apodera das figuras que transitam pelo espaço diegético. (ANDO, 2011, p. 64)

Nesse caso, o verbo 'desenhar' é polissêmico porque indica 'escrever', 'anotar', sentido apreendido pelo leitor, pelas personagens jovens, mas não pelos adultos que participavam da mesma cena.

Porto, de *Angélica*, faz uso do desenho para registrar a peça de teatro que ele e sua amiga cegonha estavam inventando:

[...] ia desenhando no chão tudo que inventava. Desenhou um cenário que era a frente da casa da Angélica, com porta, janela, flor nascendo no jardim, avião passando no céu.

[...] Conforme iam imaginando, Angélica ia escrevendo. Quando [...] ficou pronto, corrigiram, riscaram, escreveram de novo, corrigiram outra vez, até acharem que estava bom.

[...]

Passou um bocado de tempo até a peça ficar pronta, mas, no dia que ficou, Porto e Angélica quase estouraram de contentes: eles não sabiam que era tão bom fazer uma coisa difícil e ir até o fim sem desanimar. (*Angélica*, p. 65-67)

A persistência é um dos temas levantados pela situação vivida pela dupla que, mesmo diante das dificuldades para registrar o que imaginavam, não desistiram. O desenho, aqui, expressa o pensamento das personagens, valorizando sua criatividade e imaginação.

Uma marca metalinguística pode ser conferida em *Paisagem*, assim como deflagrada em *Angélica*. Nessa narrativa, Porto e a cegonha desenham a peça que irão encenar. *Paisagem*, por seu turno, desencadeia uma produção narrativa que vai sendo elaborada por uma articulação entre linguagens (AIRES, 2003, p. 37), ou seja, leitura, escrita e desenho.

Lourenço é leitor da personagem-escritora que narra a história. Ele remete-lhe correspondências e em uma delas relata um sonho no qual via uma paisagem que tinha sido escrita por ela, descrevendo o lugar com detalhes. A personagem-escritora fica muito perplexa porque estava diante de uma paisagem exatamente igual àquela que compunha o conto chamado "Paisagem" que estava escrevendo, portanto inconcluso. Ela "estava achando difícil acreditar que a carta não era filha da [...] [sua] imaginação." (*Paisagem*, p. 11), já que Lourenço morava no Rio de Janeiro e sua paisagem estava registrada em um caderno que ficara em Londres (p. 16) dentro de uma gaveta.

A personagem-escritora agenda com Lourenço uma visita e é lá que conhece a Menina do Lado. A garota mostra-lhe um desenho:

Estava tudo lá: os grupos de pedras, o tom rosado, a pedra oval, a casa, o azul intenso do céu no campo de flor (mas cinzento no mar), o verde-folha do barco, da porta, da janela, era tudo exatamente como eu tinha imaginado. Eu estava tão perturbada, que eu mal consegui olhar pra Menina.

[...] Quando o Lourenço descreveu a minha paisagem usando letras eu já tinha ficado muito tonta, imagina agora, olhando pro desenho que mostrava cada detalhe, cada cor que eu tinha imaginado! (*Paisagem*, p. 64-65)

Assim, diferentes linguagens interligam-se e expõem sensações da personagem-escritora. Em seu estudo, Aires (2003) observa que diversos elementos

ajudam a compor o livro *Paisagem*. Em convergência com essa ideia, verificamos que essa fusão de manifestações artísticas ocorre em toda a obra porque os livros têm personagens com aptidões diversas que ajudam a compor sua personalidade.

No livro *Sapato de salto*, a produção de um desenho delimita a diferença etária entre Seu Gonçalves e Sabrina. Aos dez anos, ela vai trabalhar como babá e é agradada por ele com uma caixa de lápis de cor. Em certo momento, faz um desenho de uma flor e entrega-o de presente para o patrão em uma demonstração de agradecimento por tê-la acolhido. Como toda criança, Sabrina faz uma imagem que representa aquilo que está à sua volta e que simbolicamente revela fraternidade e ingenuidade, ao mesmo tempo em que a coloca em situação de fragilidade diante do homem bem mais velho e de intenções nada paternas.

O desenho ajuda também a compor o símbolo da feminilidade, da jovialidade, em detrimento da experiência de Seu Gonçalves revelada pela idade e pela malícia voltada para a menina. Sabrina considerava-o respeitosamente como um pai até o momento em que nunca mais fizera qualquer desenho (p. 21), simbolizando a mudança, a passagem de uma etapa, ou seja, o rompimento brusco da infância para a fase adulta devido à violência sexual imposta por Seu Gonçalves. Ele abusa sexualmente da menina agravando os traumas já provenientes do abandono, esfacelando ainda mais sua dignidade. A mudança também é confirmada pelo uso que Sabrina passa a fazer de saia curta, sapato de salto alto e batom, transformação percebida por todos à sua volta.

Outra aptidão artística presente na obra de Bojunga é a contação de histórias, que é desempenhada por personagens mais maduras, seguindo a tradição da arte da oralidade em que um adulto geralmente possibilita o primeiro acesso da criança à cultura da qual faz parte, o que a ajuda a identificar-se com o grupo.

A Velha da História, de *Corda bamba*, por exemplo, foi comprada por Dona Maria Cecília Mendonça de Melo como um presente de aniversário para a neta Maria. A Velha conta para a menina uma anedota, depois fala de sua vida sofrida e, na sequência, menciona como a avó se casara com os quatro maridos cujos retratos estavam afixados na parede. Essas últimas histórias ajudam Maria a conhecer sua família, sobretudo o egoísmo e a ganância de sua avó, além de suprirem sua carência afetiva porque naquele momento, ainda que fosse somente na hora do aniversário, teve a companhia de alguém por quem verteu sentimento de compaixão.

Dona Maria da Anunciação, de *O Rio e eu*, é uma passadeira que, enquanto desempenhava sua função, contava histórias e cantarolava para alegria da protagonista:

Foi só pegar a primeira peça de roupa pra engomar e a Maria da Anunciação começou a cantar. A voz grave, meio rouca, e às vezes ficava um bom tempo só no lalalalá. [...] E cantava um pedacinho da *Cidade Maravilhosa*. Às vezes, uma frase só: ... *coração do meu Brasil...*

A atração que eu senti pela Maria da Anunciação foi tão grande, que, desde o primeiro dia, onde ela ia, eu ia atrás. [...] (*O Rio e eu*, p. 12)

O fascínio da protagonista, na época uma criança de 6 anos, por Maria da Anunciação deve-se a um conjunto: sua aparência física forte, a mão grande e habilidosa com o ferro, a cantoria, a risada, o humor, o nome, e sobretudo as histórias sobre o Rio que deram origem ao "caso de amor" (p. 9) dessa menina com a cidade. Carioca, Maria da Anunciação estava em Pelotas (RS), cidade onde a protagonista residia, por causa de um homem por quem se apaixonara. E foi a mulher quem apresentou o Rio para a menina:

— Por que que a senhora se chama Maria da Anunciação?

— O que que tem?

— Eu já vi muita Maria, mas nunca da Anunciação.

— Tá vendo agora.

[...]

— Diz: o que que a senhora anuncia?

— Depende...

— De quê?

— Do dia [...] Por exemplo: são quatro horas: tá na hora de anunciar o Cristo.

— O Cristo do Menino Jesus?

— Não: o Redentor. Ele não tem mais nada de menino, é homem feito. E foi morar lá no Rio. Num morro altíssimo, que o pessoal chama de Corcovado. Ele tá sempre lá parado, olhando a cidade.

— Por quê?

— É que o Rio é bonito demais, o Redentor gosta de olhar. E olha sempre assim, ó, de braço aberto.

[...]

— Mas como é que a gente chega lá no alto do morro?

— Pega um trezinho, que vai subindo toda a vida no meio do arvoredo; quanto mais ele sobe, mais Rio a gente vai vendo; e quando chega lá na casa do Redentor a gente tem até que respirar fundo, assim, ó, pra se acalmar do susto de ver tanto Rio lá embaixo. É casa, é lagoa, é montanha, é praia, é mar, é floresta, é navio, carro, avião, é prédio tão alto que arranha o céu, tem até cemitério pra, querendo, a gente olhar onde é que vai se enterrar.

— Mas a gente vê tudo isso de uma vez só?

— Pois eu tô dizendo. [...]
 [...]
 — E lá em cima do morro?
 — Que que tem?
 — O que que essa porção de gente vai fazer lá?
 — Olhar pro Rio.
 — Olhar só?
 — Só? Vai lá olhar pra ver se é só. — Arrumou a camisa nas costas da cadeira: — Feito! — Pegou outra peça de roupa. Sabe como é que chamam o Rio? Cidade Maravilhosa. — E cantarolou: — Cheia de encantos mil... — Suspirou: — Maravilhosa mesmo. Mas de tudo que eu tenho saudades de lá, o que sempre me dá mais saudade é a praia: adoro sentar na areia e ficar olhando pro mar. (*O Rio e eu*, p. 16 - 20)

Ouvir histórias envolventes sobre o Rio despertou a imaginação da protagonista, levando-a a criar uma imagem do local. Percebemos a força que a narração feita pela passadeira tem sobre a garota, história que as envolve mutuamente em uma troca de sensações, a primeira pela lembrança e a segunda pela idealização:

O Rio começou a germinar dentro de mim.
 [...]
 A minha imaginação trabalhava e trabalhava, fabricando na cabeça o Rio.
 [...]
 A chegada da Maria da Anunciação na minha vida foi uma verdadeira revelação: não só ela me apresentou o Rio, mas me apresentou também um jeito novo de contar história. (*O Rio e eu*, p. 21, p. 22, p. 26)

A vinda de dona Maria da Anunciação na vida da menina relaciona-se com o prazer de ouvir histórias e de ser apresentada ao Rio. Nessa ação, a passadeira está demonstrando para a garota seu contentamento em relação à sua origem e partilhando com ela aquilo que não viveram juntas.

A perfeição desse território era tanta que a narradora até duvidava de sua existência, um sentimento acompanhado de medo, pois sinceramente gostaria que fosse verdade para poder conhecê-lo. Um jornal comprado pelo pai (p. 24) certa vez veio acompanhado de um encarte especial sobre a cidade, retirando qualquer dúvida, ajudando-a a conceber mentalmente a paisagem.

Depois, aos oito anos, muda-se com a família para a cidade maravilhosa e, quando adulta, vai para Londres. Nessas idas e vindas, percebe as mutações negativas do Rio (*O Rio e eu*, p. 40, 41), achando a cidade violenta, perigosa, com

desequilíbrio econômico e social (p. 40), mas ainda assim generosa e única na beleza (p. 40). "Que tanta bobeira a minha, não é? Como se fosse possível a pobreza, a poluição e a violência não desfigurarem qualquer um. Mesmo você." (p. 41). Até o Rio, que parece perfeito, está sofrendo com as mudanças do mundo porque essa imagem bela fora formada pelo encantamento e compôs a memória afetiva da personagem na fase da infância, entretanto, quando passa a viver no local, nota hábitos diferentes das pessoas, como o recorrente uso de grades nas casas e a selvageria do trânsito.

Para ela, o Rio estava perdendo seu "rastro atrás" (p. 67) e estava se compondo de "novidade, modernidade e barulhidade" (p. 65), por isso vai para o bairro de Santa Teresa, que guarda sua história e tradição, o que também observa em Londres e lhe causa admiração.

Assim, ouvir as histórias de Maria da Anunciação fez a personagem criar um vínculo com o local onde foi morar, inicialmente a pedido da família e quando adulta, após relatar suas memórias, porque o escolheu para viver. O conceito que tinha do Rio fora formado pelas palavras de Maria da Anunciação, agora ela própria pode tirar suas conclusões ao conhecer o espaço pessoalmente. De fato, a paixão por ouvir histórias leva à paixão pelo Rio. No final da narrativa, afirma:

[...] eu agora te amo de um jeito novo, diferente; de um modo mais meditativo; fingindo, às vezes, que nem vejo nem sinto as tuas neuras (aprendi que fingir cegueira vez por outra é necessário: a gente ganha tempo pra pensar mais fundo e mais positivo). (*O Rio e eu*, p. 82)

Com o passar do tempo, altera seu modo de pensar porque a cidade já não é mais a mesma, assim como a personagem também não.

Histórias também são uma forma de rememorar o passado em *Aula de inglês*. O Professor conversa com sua aluna Teresa Cristina durante uma aula e relata emocionadamente que tia Penny, sua professora durante a infância, cozinhava bem e contava muitas histórias, mas o castigava se falasse com ela em língua portuguesa durante a aula:

[...] — Mas a tia Penny também batia manteiga em casa pra gente comer com uns *scones* sen-sa-ci-o-nais que ela fabricava; e fora disso, ela fazia um pão que eu nunca mais comi igual. E o cheiro

tomava conta da casa quando a tia Penny ia pra cozinha produzir aquelas maravilhas! [...] (*Aula de inglês*, p. 16)

[...] o talento da tia Penny não era só pro fogão: ela era também uma contadora maravilhosa das histórias aprendidas na Escócia: monstros que moravam nos lagos; reis e rainhas que disputavam poder; feiticeiras que apareciam quando o nevoeiro baixava nos campos... Então, se eu falava com ela em português (depois de ter limpado a mesa do chá), ela dobrava o castigo: passava uma semana sem contar as histórias que eu adorava ouvir. (*Aula de inglês*, p. 17)

Quase sessenta anos depois, o Professor vai para Londres e busca a casa da tia Penny. Ela estava se "comovendo com as ondas de lembrança que batiam na memória" (p. 171). Juntos foram colocando a mesa (p. 172), lembrando-se das aulas e das histórias:

Mas as histórias que a tia Penny contou depois, durante o chá, não tinham mais a ver com reis e rainhas, nem com monstros que moravam, em lagos, e muito menos com feiticeiras e tesouros encontrados em ilhas desertas. Foram histórias dela mesma [...] (*Aula de inglês*, p. 172)

Nesse momento, ela segue contando o que viveu, tentando preencher as lacunas do tempo até chegar naquele instante em que os dois se encontravam novamente. A recordação presentifica "a lembrança do Rio, do céu azul, da praia, do chão tão lindo de onde tinha brotado o grande amor da vida dela..." (p. 188). E ela conclui "— Então é isso, Aluno: uma vida." (p. 190), ou seja, a vida é uma história. As narrativas ficcionais compartilhadas em uma fase, neste momento, cedem lugar para a narrativa da vida, e todas elas aproximam as personagens. A cozinha e seus utensílios, os biscoitos, os sabores e os aromas, associados às histórias e ao contato da tia Penny com seu Aluno aguçam a memória sensorial e afetiva, provocando uma combinação sinestésica, capaz de gerar maiores percepções sobre a vida. De acordo com Cruvinel (2009, p. 117), o fato de o Professor contar sua história de vida para Teresa Cristina durante as lições de inglês e o de tia Penny contar histórias para seu Aluno transformam as aulas em momentos de mútuo aprendizado devido à troca de experiências vivenciais.

Essa proximidade das personagens que tinham pouco contato até então porque separadas pelo tempo, também é ocasionada pelos relatos de vida

existentes na relação entre Pollux e Pacífico, de *Querida*. O menino construiu uma imagem do tio pelo que ouvira sua família falar: um homem quieto e que gostava da companhia da mãe e das flores. Mas o fato de desejar ser ator pode ter sido a chave para o garoto querer conhecê-lo: "Foi aí que eu comecei a achar que a gente era parecido: você e eu." (*Querida*, p. 22). A fuga de Pollux para a casa do tio leva-o a rememorar o passado, pois o menino levou consigo uma carta guardada pelo avô. Foi este o momento de muita estranheza, afinal eram membros de uma mesma família e "pela primeira vez, em dez anos, o passado se intrometia fisicamente no isolamento que eles [Pacífico e sua amada Ella] tinham escolhido pra viver" (p. 25).

A narrativa segue com exposições feitas de Pacífico para Pollux, pois estavam se conhecendo. Ao final, Pollux já tem trinta anos e em visita ao tio narra sua vida, mostrando-lhe o caminho percorrido, que o transformou em um escritor. Também escuta sobre a morte de Ella. Nesse diálogo íntimo, ambos têm o que ensinar sobre a vida e, com isso, o leitor vai tendo acesso ao enredo e vai preenchendo os vazios provenientes dos lapsos temporais.

A técnica de construção narrativa de *Querida*, última publicação de Bojunga, privilegia a cena (REIS; LOPES, 2002, p. 55-57), como todas as narrativas anteriores, porém recorre ao sumário (REIS; LOPES, 2002, p. 397-399) em determinados trechos para ligar episódios e expressar a sequência cronológica dos fatos, por exemplo, ao incluir os capítulos "O intervalo" e "O sonho" entre a história inicial e seu desfecho, ou seja, entre "O primeiro encontro" e "O segundo encontro" de Pollux e Pacífico. As oito páginas desses capítulos intermediários narram de modo bastante econômico vinte anos da vida de Pollux, agora um escritor conhecido, mas sem muita sorte no amor. Assim, a própria construção narrativa contribui para a fluência da contação de histórias.

A aptidão para a escrita literária também recebe espaço privilegiado na obra bojungiã, pois 11 narrativas abordam a temática, computando 15 personagens registradas em cenas que envolvem tal escrita, sendo a segunda maior aptidão mencionada. É significativo também que a escrita esteja presente na vida de personagens que ocupam posições importantes como protagonistas e narradoras, mas também como auxiliares. Ademais, é uma inclinação que acompanha todas as fases das personagens, estando registrada na fase da infância até a velhice, sendo expressiva na vida das personagens que têm múltiplas idades.

Os livros *Fazendo Ana Paz*, *Paisagem*, *Feito à mão*, *Retratos de Carolina* e *O abraço* trazem o fazer metalinguístico como motivo narrativo e têm uma personagem-escritora que fala de prazeres e dificuldades da escrita, da elaboração de personagem, do diálogo com o leitor, mas apenas os três primeiros têm uma narradora do início ao fim. *Retratos de Carolina* e *O abraço* são compostos por um narrador que apresenta os fatos, mas no final uma personagem-escritora toma a palavra para expor um encontro e uma conversa com a protagonista, debatendo seus rumos:

— Carolina, vê se entende, filha: a tua história chegou ao fim. Com esse teu retrato aos vinte e nove anos eu quis deslanchar a tua profissão, a tua criatividade, a tua independência econômica e, acima de tudo, a tua confiança nessa tua mão aí. O resto, Carolina, inclusive essa tal história de amor que você tanto quer viver, isso... e o mais... virão como consequência, pode ter certeza. (*Retratos de Carolina*, p. 230)

Carolina quer decidir sobre seu desfecho e sobre a continuidade de sua vida, colocando em risco o domínio da escritora sobre sua própria produção. A personagem-escritora expõe sua decisão e ainda expressa o poder da vida criada, uma vez que terá continuidade após o término do texto.

Em *O abraço*, a entrada da personagem-escritora também serve para dialogar com sua criatura, porém ganha mais uma função, porque, com a morte da protagonista narradora, não haveria outra forma de contar os lances finais se não fosse por alguém que soubesse do ocorrido:

Chegamos no tal endereço. Uma casa bonita [...] [...] Fiquei espiando. Quem abriu a porta foi uma figura em preto e branco, mascarada [...] As duas trocaram umas palavras, a figura sumiu dentro de casa e a Cristina voltou correndo pro carro. Estava nervosa, emocionada, mal podendo falar [...] (*O abraço*, p. 75)

Outros livros vão levantar a temática da escrita como uma forma de constituição da personagem. *O sofá estampado*, por exemplo, faz ligeira menção ao diário de viagem da Vó de Vítor. Em *Angélica*, a cegonha e o porco escrevem a peça de teatro que encenam com o objetivo de dizer uma verdade importante, esclarecendo de onde vêm os bebês. O conto "A troca e a tarefa" (*Tchau*) apresenta

uma protagonista que precisa da escrita para sobreviver e para se sentir realizada, uma vez que consegue transformar (p. 100) angústias e sentimentos em texto:

Quando um dia eu cheguei no fim da história, a *troca* tinha acontecido de novo: no lugar do Ciúme eu agora tinha um livro. Um livro que eu chamei "A gaiola".

Achei tão bom poder transformar o que eu sentia em história, que eu resolvi que era assim que eu queria viver: transformando. Foi por isso que eu me virei em escritora. ("A troca e a tarefa", *Tchau*, p. 99-100, grifo da autora)

As tribulações de Raquel (*A bolsa amarela*) eram fruto de três vontades que ela escondia na bolsa amarela: a de ser menino, de crescer e de ser escritora. O fato de não saber lidar com elas desencadeava aumento de tamanho e peso, logo, momentos de mais aflição para a menina. A vontade de escrever, por seu turno, era controlada com a produção de bilhetes a André, seu amigo imaginário, e com a elaboração de personagens. Em sua trajetória, vive um processo de amadurecimento e no final da narrativa solta as vontades em suas pipas, porque agora são desnecessárias para viver, deixando apenas a escrita:

— [...] Elas viram que eu tava perdendo a vontade delas, então perguntaram se podiam ir embora. Eu falei que sim. [...]

— E a tua vontade de escrever?

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

Raquel compreende quem ela é e sabe que continuar a escrever é manter-se feliz.

Já personagens que atuam como escritores profissionais estão presentes em *Aula de inglês* e *Querida*. No primeiro, Octavio Ignacio estava elaborando uma história sobre a aproximação de uma leitora com um escritor. Esse escritor, por sua vez, escrevera um livro que fez essa leitora se sentir como uma de suas personagens.

Pollux, de *Querida*, é, para seu tio Pacífico, um menino cheio de invenções (p. 142) porque tinha certa tendência para aumentar as histórias que contava, por isso mesmo, deveria empenhar-se para ser escritor. De fato, quando adulto, Pollux ganha muitos prêmios literários, vendendo livros sobre viagens, os quais têm sucesso e são traduzidos para vários idiomas. Em conversa com o tio,

Pollux expõe seu modo de pensar a respeito da indústria do livro, deixando transparecer uma crítica a ações que rotulam escritores em dados gêneros, que pressionam novos lançamentos, que alertam para não frustrar leitores e que tornam epidêmica a realização de entrevistas e sessões de autógrafos (*Querida*, p. 195-197). Considerando que se trata do último livro de Bojunga publicado até o momento, podemos especular que ela tenha encontrado uma solução narrativa para indicar seus pensamentos por meio da representação de Pollux.

Vale ressaltar ainda a respeito de Pollux que, em diálogo com a importância da escrita para a vida da personagem de "A troca e a tarefa" (*Tchau*) e para Raquel, de *A bolsa amarela*, ser escritor foi uma escolha de vida (*Querida*, p. 187) e que lhe dá muito prazer:

Ofício que, além de pagar as contas, dava a ele um instrumento que era negado à maioria das pessoas: ser capaz de dramatizar na escrita os próprios problemas e emoções negativas e, assim, exorcizá-los. (*Querida*, p. 188)

Assim, o tema da representação da escrita na obra é construído de modo a caracterizar uma forma de se conseguir felicidade e liberdade, funcionando praticamente como uma catarse, já que é possível transformar sentimentos ruins em histórias, bem como é possível "fixar por escrito" (*Querida*, p. 177) aquela personagem que vai surgindo e se intrometendo na vida do escritor, em ambos os casos, é satisfatório livrar-se do tormento interior.

Para Candido (1995), uma das faces da função da literatura diz respeito ao modo como um texto está construído, sugerindo um tipo de ordem para o mundo que se vai representar. O autor seleciona o que vai dar forma, ou seja, sugere "um modelo de superação do caos" (p. 245) e é "o arranjo especial das palavras" (p. 246) que encaminha os leitores para a constituição do sentido. Com isso,

o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 1995, p. 245)

De fato, essa função literária atua nos leitores, mas também nos seus autores porque promove uma comunicação à medida que igualmente os ajuda a transformar em palavra o que originariamente é uma desordem.

Para finalizar, torna-se oportuno ainda exprimir que tanto os protagonistas quanto as personagens secundárias são marcados por uma ou mais aptidões artísticas em sua constituição — 35 ocorrências de protagonistas, de um total de 47, excluindo-se 12 que não têm aptidão; e 30 ocorrências de personagens menos importantes que demonstram envolvimento com a arte, excluindo-se 79 sem qualquer especificação. Assim, podemos afirmar que a arte é valorizada e perpassa toda a obra, sem privilegiar um grupo exclusivo de entes ficcionais. Além disso, os protagonistas estão diretamente ligados aos demais seres que auxiliam na formação do enredo:

Posição da personagem na trama	protagonista	secundária	adjutora / auxiliadora	TOTAL
Aptidão artística				
escrita / literatura	9	5	1	15
interpretação / teatro	9	5	2	16
pintura	1	2	1	4
escultura	2	1	0	3
fotografia	1	0	0	1
dança	2	4	0	6
toca instrumento musical / música	5	4	0	9
canto	1	1	0	2
desenho	2	1	1	4
atividade circense - palhaço, malabarista	2	4	0	6
nenhuma aptidão	10	54	3	67
não mencionado	1	1	0	2
não pertinente	1	23	3	27
contador(a) de história	0	3	0	3
arquitetura	1	0	0	1
TOTAL	47	108	11	166

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Esse equilíbrio também pode ser observado quando cruzamos dados que dizem respeito à idade da personagem e seu gosto pela arte. São 28 incidências sobre as fases da infância até a juventude (de 53 no total, descontando-se novamente 25 personagens com ausência de menções) e 32 indicações da presença de expressões artísticas na vida das personagens adultas até a velhice (de

um total de 87, descontando-se 55 personagens sem aptidões ou com dados não mencionados):

Aptidão artística	Idade	infância	adolescência	juventude	idade adulta	maturidade	velhice	múltiplas idades	sem indícios	TOTAL
escrita / literatura		2	2	1	6	0	1	3	0	15
interpretação / teatro		6	0	1	4	0	1	2	2	16
pintura		1	1	0	2	0	0	0	0	4
escultura		0	1	0	1	1	0	0	0	3
fotografia		0	0	0	0	0	0	1	0	1
dança		1	2	0	2	1	0	0	0	6
toca instrumento musical / música		4	0	0	4	0	1	0	0	9
canto		1	0	0	1	0	0	0	0	2
desenho		2	2	0	0	0	0	0	0	4
atividade circense - palhaço, malabarista		1	0	0	5	0	0	0	0	6
nenhuma aptidão		11	8	3	26	7	4	2	6	67
não mencionado		0	1	1	0	0	0	0	0	2
não pertinente		0	1	0	18	0	0	0	8	27
contador(a) de história		0	0	0	1	0	1	1	0	3
arquitetura		0	0	0	0	0	0	1	0	1
TOTAL		29	18	6	70	9	8	10	16	166

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Além disso, como observamos anteriormente, algumas personagens passam da infância para a fase adulta e continuam escrevendo ou atuando em palcos.

Como podemos perceber pela análise, a arte na obra de Bojunga integra-se à vivência de suas personagens, contribuindo para que, por meio dela (seja a escrita, a pintura, a contação de histórias, a música), suas personagens se construam e se reconstruam no turbilhão de suas vivências, ou seja, trata-se da arte como uma das formas de construção da identidade de cada uma das personagens que dela se valem na difícil tarefa que todos temos, a de existir.

De uma forma geral, portanto, Bojunga discute questões relacionadas à representação, uma vez que o teatro, o desenho, a contação de histórias enquanto aptidões das personagens revelam formas de representar o mundo, os sentimentos, a necessidade de criação das personagens e o anseio de liberdade. Ademais, apresenta uma narrativa sensível aos valores artísticos e culturais, tais como confirmam os elementos recorrentes em seus textos.

2.9 A configuração múltipla do espaço

A personagem na obra de Bojunga é genuinamente brasileira, chegando a 84,6% do total das representações:

Nacionalidade	Freq.	%
brasileira	121	84,6%
estrangeira	14	9,8%
sem indícios	8	5,6%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Esse grupo ocupa a cidade, mais especificamente e em sua maior parte, o Rio de Janeiro. Outras personagens têm vaga caracterização, impossibilitando, mesmo que por meio de inferências, definir exatamente sua nacionalidade, mas sem que isto seja prejuízo em sua composição. Já outro grupo de personagem tem origem estrangeira, porém escolheu o Brasil para fazer sua morada ou demonstra grande admiração e afeição em sua passagem por ele. Angélica (*Angélica*) elege o Brasil para ser feliz e colocar suas ideias em prática; Tia Penny (*Aula de inglês*), uma escocesa, veio para o Brasil e guardou boas lembranças, inclusive da beleza da língua portuguesa.

Com relação à ambientação de narrativas no Brasil, o caso de Monteiro Lobato fornece luzes para que se reflita sobre as relações entre escrita ficcional e realidade social. Em um contexto cuja economia se voltava para a produção agrícola (anos 1920-1940), Lobato escolhe o espaço rural para inserir suas personagens, representar brasilidade e, de modo metafórico, fazer do Sítio do Picapau Amarelo ponto de entrada para as aventuras da boneca Emília e sua turma. O sítio não se configura como um mero cenário, mas sim representa "uma concepção a respeito do mundo e da sociedade, bem como uma tomada de posição a propósito da criação de obras para a infância." (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p. 56).

Anos mais tarde (1940-1960), as narrativas mostram que "o deslocamento para o campo é temporário, e o espaço rural passa a se confundir com lugar de

lazer” (ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 127), como ocorre na obra de Dupré. A autora utiliza a natureza como um cenário onde a ação pode transcorrer, mas com conotação de mistério e perigo para as personagens infantis, atraindo-as pela oportunidade de desobedecer aos adultos repressivos de seu convívio. No sítio, elas passam férias, porém não fazem parte daquele meio, temática que reflete a própria falência da sobrevida no campo e a situação precária que o trabalhador rural passou a ter. A industrialização do país foi, aos poucos, tornando distante a abordagem ficcional da vida no campo.

Um traço marcante no *corpus* analisado é que a cidade se configura como espaço privilegiado das narrativas. Nenhuma das histórias situa-se em local exclusivamente rural. Um e outro podem estar combinados, sem negar a atuação de personagens em sítios, florestas, locais bucólicos, bem como cidades pequenas e interioranas, mas há a priorização do ambiente urbano. A representatividade dessa urbanização é coerente com a transição da população brasileira do campo para a cidade, pois, conforme dados do IBGE, 36% da população viviam em cidades em 1950, aumentando para 84% no censo de 2010²⁰.

A predominância do espaço urbano na obra de Bojunga publicada a partir de 1972, assim, segue a tendência da modernização desejada pelo país devido ao desenvolvimento industrial. As narrativas focalizam crises próprias das cidades, tematizando problemas como a diferença social, a miséria, a fome e o sofrimento infantil, configurando-se como símbolo da diversidade.

Em consonância com esse contexto está a localização temporal das narrativas. Na obra, a época em que as narrativas da autora transcorrem coincide com o momento de sua produção, ou seja, as histórias estão situadas no contexto contemporâneo. Essa estratégia ajuda o leitor a aproximar-se do mundo narrado e a compreender-se, porque ações, expectativas e vivências das personagens podem ser muito semelhantes àquelas as quais atravessam em seu cotidiano. A repressão da ditadura (*Os colegas*), o desmatamento na Amazônia (*O sofá estampado*), a extinção da memória da cidade pela destruição de prédios antigos ao se construírem novos (*Fazendo Ana Paz*), o atraso escolar decorrente da necessidade de trabalho para ajudar a família (“O bife e a pipoca”, de *Tchau*) são alguns dos temas presentes na obra, que expõem mazelas sociais tão comuns aos olhos do mundo atual.

²⁰ <http://censo2010.ibge.gov.br/> / <http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao>

Problemas familiares, como a incompreensão por parte dos adultos das aflições sentimentais dos adolescentes (vivas por Andrea Doria, de *Sapato de salto*), a desvalorização de habilidades e de gostos da criança (vivas por Raquel, de *A bolsa amarela*) também ambientam as narrativas em uma conjuntura atual e bastante verossímil à medida que, seguindo Iser (2002), a seleção e a combinação dos elementos ficcionais transformam o mundo social e a vida interior do ser em um "como se".

Em seu conjunto, não são feitas descrições detalhadas do espaço físico onde se situa a história. A cidade é vagamente anunciada em algumas narrativas: *Os colegas*, *Angélica*, *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha*, *Corda bamba*, nos contos de *Tchau*, *O meu amigo pintor*, *Seis vezes Lucas*. Praia, porto, favela, a serra, o bairro de Santa Teresa, cidades próximas, como Petrópolis, são áreas por onde andam as personagens e que funcionam como indícios geográficos dos característicos espaços da cidade e do estado do Rio, compondo-se como ligeiros pontos de referência para provocar a imaginação do leitor. Sendo assim, exige-se dele maior participação interpretativa, permitindo-lhe reportar-se a locais que fazem parte de seu conhecimento de mundo por ouvir dizer ou por efetivamente ter visitado. Esse espaço estético é símbolo da sociabilidade humana, do encontro entre vidas comuns, e remete-nos ao local onde moramos, trabalhamos, enfim, espaço que se volta para a representação de grupos sociais dos quais pertencemos e que nos formam como pessoas. Por isso,

Basta, pela sugestão vaga de um ou outro índice, a ideia de que a ação se passa na cidade grande, podendo-se inferir uma certa aspiração à criação de um ambiente urbano globalizado. Ou seja, nesse tipo de representação, a ação poderia estar ocorrendo indiferentemente em qualquer grande cidade do planeta. (CECCANTINI, 2000, p. 324)

A grande cidade evidencia assimetrias sociais vinculadas principalmente a diferenças de classe e a literatura não as naturaliza, adversamente, problematiza formas de combate a isto. "O bife e a pipoca", segundo conto de *Tchau*, por exemplo, é construído pelo emprego de antíteses ao revelar espaços e padrões de vida dicotômicos. Como uma câmera, o olhar das personagens vai conduzindo-nos para a visualização de uma grande diferença: Tuca, o menino pobre, de muitos irmãos e morador da favela vai até a casa de seu amigo Rodrigo. Sob o olhar

daquele, vemos o luxo e o imenso espaço ocupado por poucos membros, com cozinha grande, cozinheira de uniforme, geladeira cheia de alimento, um quarto só para Rodrigo e cheio de armário ("O bife e a pipoca", *Tchau*, p. 56). Rodrigo, o menino rico, filho único e morador de um edifício bonito, também fica admirado ao olhar a casa de Tuca, hesitando diante do que presencia: dois cômodos pequenos para abrigar uma família numerosa, composta pela mãe, o Tuca e mais dez irmãos.

Os comentários que Rodrigo ouvira sobre a beleza da favela, cujas luzes acesas se assemelhavam a estrelas (p. 69), evaporam-se diante da realidade chocante. Rodrigo fica espantado ao verificar que é negado a Tuca e às demais crianças que habitam aquele local o que parece tão essencial para se viver:

E o Rodrigo ia olhando cada barraco, cada criança, cada bicho, vira-lata, porco, rato, olhando tudo que se passava: bonito? estrela? cadê?!

[...]

Será que criança nenhuma tinha sapato?

E aquele cheiro de lata de lixo? não ia passar não?

E toca a querer assobiar pra disfarçar o susto de ver tanta gente assim vivendo tão feito bicho. ("O bife e a pipoca", *Tchau*, p. 69)

A imagem das casas conota a hierarquização do espaço urbano à medida que diferencia os estratos sociais e problematiza essa situação. Sendo assim, questões da contemporaneidade são debatidas através da construção do texto e da visão das personagens.

Woodward (2007) explica que a ordem social é mantida por meio de oposições binárias. A sujeira, como exemplo, está relacionada com a higiene e com convenções sociais, por isso ela provoca uma espécie de afronta à ordem. É justamente essa impressão que Rodrigo tem ao chegar à favela onde o amigo mora, porque parece não compreender como aquela situação pode fazer parte da vida das pessoas. O momento desconfortante também atinge Tuca pelo fato de se sentir preterido pela sociedade e humilhado diante do novo colega, o que se comprova com a ação de jogar Rodrigo na lama para que ficassem iguais, ambos cheirando a lixo, uma vez que o cheiro de talco (p. 74), ou seja, a diferença social, inviabilizaria a amizade.

Levando em consideração que limpo e não-limpo são produtos de sistemas culturais de classificação, cujo intuito é instaurar uma ordem (WOODWARD, 2007, p. 47), a ideia que fazemos da favela apresentada na história

nos ajuda a formar a identidade de Tuca. De um lado, temos a sujeira, o cheiro desagradável de lixo e a pipoca jogada no chão no dia do encontro na casa de Tuca, elementos que sugerem a pobreza; de outro, temos a limpeza, o cheiro bom do talco e o bife servido no almoço da casa de Rodrigo que, metaforicamente, indicam a riqueza. São, portanto, fronteiras simbólicas entre os excluídos das margens e os incluídos do centro que marcam diferenças de identidade — sem maniqueísmo doutrinário — e que promovem reflexão, já que Tuca e Rodrigo não se separam no decurso da narrativa como seria suposto em decorrência do desentendimento, ao contrário, eles se aproximam pela amizade.

O contato entre diferentes estratos sociais não é transitório, mas uma temática norteadora da narrativa. Nessa perspectiva, Tuca e Rodrigo deslocam-se de seus lugares para outros que não parecem lhes pertencer, a fim de estreitarem a amizade e se conhecerem. Seria uma forma bastante clichetisca de representação literária se Tuca sofresse chacota na escola de rico que passou a frequentar quando ganhou a bolsa de estudo, mas, diversamente, em conflito interno por perceber tanta desigualdade e diferença entre eles, acaba atingindo Rodrigo fisicamente com o empurrão no lameiro. Os espaços de que Tuca e Rodrigo fazem parte e que frequentam são, portanto, fundamentais para entender a construção de sua subjetividade ora representada na narrativa, porque compreender como o espaço está configurado é também compreender como as personagens são construídas.

Para além de breves indicações geográficas, o efeito de realidade provocado pela familiaridade com a qual o leitor consegue reconhecer o espaço da trama também pode ocorrer por meio da verbalização clara da cidade por onde circulam as personagens. No caso, o Rio de Janeiro é local explícito de outra parte das narrativas de Bojunga, localização que faz referência também a um dado biográfico, uma vez que a autora, embora tenha nascido em Pelotas (RS), vive no Rio desde seus 8 anos de idade e se identifica com o lugar porque o considera seu "chão verdadeiro" (*Paisagem*, p. 34). Esse desdobramento da cidade carioca reverbera-se de memória afetiva pelo fato de Bojunga desejar dividir o mesmo espaço físico de sua casa editorial com suas personagens, como se tais seres realmente existissem e pudessem morar com ela.

Londres, da Inglaterra, também é cenário para episódios de algumas narrativas. Teresa Cristina, de *Aula de inglês*, confunde seus sentimentos quando, da admiração por uma história lida em um romance, apaixona-se por Octavio

Ignacio, o autor. Em contato com ele e sabendo da próxima personagem em elaboração passa a acreditar que se trate dela mesma, aquela que ocuparia os pensamentos do ficcionista. Apaixonada e ingênua, a garota aceita fazer uma viagem que levaria seis meses, com parada em Londres, para enviar-lhe registros que o ajudariam a compor a personagem. O Professor, por sua vez, emocionalmente envolvido com sua aluna Teresa Cristina e confuso tal qual um garoto, vai até Londres na tentativa de despedir-se dela, expor seus sentimentos e fazê-la refletir sobre a empreitada que seguiria. Eles se veem e ela é irredutível: pede que o Professor se afaste e a esqueça.

O clima gelado de Londres contribui para formar a ambientação, logo, a sensação de derrota e solidão toma conta do Professor que agora percebia a inutilidade de sua viagem e a necessidade de nova tomada de rumos (p. 155). Os momentos pensativos que se seguiram fizeram-no se lembrar da tia Penny e buscar sua casa.

No reencontro nostálgico e sereno, eles divertem-se recordando "passagens da temporada que ela ficou morando com a família dele no Rio" (*Aula de inglês*, p. 197), lembrando-se dos bons momentos vividos há quase sessenta anos. Ele conta de seu fascínio por ela durante a infância e relata a frustração de não ter conseguido chegar a tempo no aeroporto para abraçá-la (p. 196), já que tia Penny se casaria e voltaria para a Grã-Bretanha. A narrativa termina com um terno abraço dos dois, que conota a finalização de um ciclo, tanto pelo fato de se ter concretizado um desejo guardado há tempos quanto pela ideia de fechamento da vida, considerando a idade de ambos e o retorno do Professor para o Brasil, cena que inspira certa referência à leveza interior de Raquel (*A bolsa amarela*) quando supera suas dificuldades.

Assim, é no espaço londrino que o Professor, sujeito bastante ensimesmado, consegue expor o que sente e consegue preencher o vazio que o incomoda, primeiramente conversando com Teresa Cristina e depois com tia Penny. Lidar com essas frustrações fez com que o Professor pensasse em si mesmo e tivesse consciência de que o tempo transfigurou seu sentimento por elas e o seu próprio interior.

A referência a Londres nas narrativas evoca momentos de satisfação das personagens, aliás, a cidade faz-se presente em livros cuja personagem principal, não nomeada, é uma escritora, em uma inquestionável aproximação com dados

biográficos de Bojunga, a citar: *Paisagem*, *Feito à mão* e *O Rio e eu*. Outros como *Fazendo Ana Paz* e o conto "A troca e a tarefa" (*Tchau*), os quais também têm uma personagem que escreve, não se passam em Londres, mas são de sua essência abordar a temática da necessidade da escrita para conservar a própria existência e da vontade de criar personagens, levando o leitor a reconhecer indícios de um retrato de Bojunga. Podemos citar um trecho de "A troca e a tarefa" no qual a personagem apresenta seu ritual para o momento da produção:

Não sei transformar com máquina, só sei virar à mão: apagando, riscando, sentindo o cheiro do lápis (na hora de fazer ponta, então!). ("A troca e a tarefa", *Tchau*, p. 102)

Em *Livro - um encontro*, Bojunga denomina-se "artesã da escrita" (p. 59), pelo contentamento com seu ofício e pelo fato de se deleitar desenhando cada letra e de se esquivar da máquina escrever:

Um dia [...] enfiei a máquina bem fundo lá dentro do armário, saí e comprei borracha e apontador novo, uma porção de lápis e três cadernos. Escolhendo na calma a cara de cada um. Foi tão bom!
Varia o feitio do caderno; varia a cor do lápis. Não variou nunca mais a minha fidelidade aos dois. (*Livro - um encontro*, p. 85)

Em *Paisagem*, Londres é o lugar onde a personagem-escritora tem seu estúdio para escrever um conto, cuja história é sobre o encontro de um homem com uma mulher em dada paisagem, mas que parece nunca ter se concretizado, gerando certa obsessão do casal para a resolução do fato. Essa personagem-escritora viaja de Londres para o Brasil, a fim de conversar com seu leitor, Lourenço, porque um acontecimento a intrigou. Em uma das cartas trocadas com Lourenço, ela vê com nitidez de detalhes o cenário existente naquele conto sobre a frustração dos amantes, cenário que aparecera em um sonho do rapaz.

Feito à mão também apresenta o deslocamento da personagem-escritora entre o Rio e Londres por meio de histórias que se parecem memórias da autora empírica à medida que muito se assemelham ao pouco que os leitores em geral conseguem saber sobre a vida de Bojunga. O livro é dividido em partes intituladas, sendo cada uma delas formada por um núcleo semântico, o que permite sua leitura isolada.

Uma das histórias é "Crow's Nest", que se refere ao seu estúdio de produção literária em Londres. A descrição do espaço permite ao leitor visualizar uma gradação do arranjo e de restaurações empreendidas pela personagem no ambiente físico, como pintura e até aquelas bastante artesanais, como a confecção de almofadas e cortinas. Essa mudança no espaço gera uma gradação de sentimentos da personagem que a ligaram ao novo lar e ao "gosto de criar/recriar" (p. 64). Por isso, afirma que, estando no Brasil, não vai se lembrar do Crow's Nest assinalado por dias frios e cinzentos, mas marcado pela cor do verde que vê de sua janela e do brilho do sol. A metáfora, assim, potencializa a ideia de que a escritora tem um espaço propício para a elaboração de suas personagens, justamente pelo isolamento clamado pela escrita (p. 59), espaço de intimidade e refúgio que faz um convite para a imaginação e, por que não, para voltar-se a si mesma.

A estratégia de Bojunga de recorrer à metalinguagem inserindo personagens escritoras que relatam o próprio escrever e localizá-las em espaços por onde ela mesma circula é uma forma de imprimir verossimilhança ao que se narra, assim como é uma maneira de elucidar sua própria disposição geográfica no mundo.

Propondo-se analisar o estatuto da personagem em textos biográficos, Santana (2006) esclarece que personagens referenciais podem dividir o mesmo espaço com outras, mas todas têm o mesmo fundamento, são, portanto, ficcionais. Explica que personagens históricas são factíveis, porque recursos como os nomes próprios, a indicação de lugares, a focalização interna do narrador desencadeiam no leitor uma identificação imediata com o mundo real, porém, desde que inseridas em um texto, passam a ser fictícias.

O manejo da linguagem bojunguiana joga constantemente com a relação entre a realidade e a ficção, afinal, especialmente as personagens-escritoras são facilmente reconhecíveis a partir de indicativos biográficos. Assim, a afirmação abaixo aplica-se àquilo que temos notado na obra de Bojunga, porque a cada participação em um enredo,

a personagem renasce como tal [...], mantendo com a memória cultural uma relação activa — mais ou menos mimética, mais ou menos conflitual, às vezes irónica, nunca transparente. Mesmo que fale na primeira pessoa, será sempre 'ele', 'um', o outro, o que não somos nós. O herói do texto biográfico é uma construção textual, ainda que pré-determinada; e no entanto todo o interesse que desperta provém duma espécie de verdade — aquela que sustenta o

desejo, ou o equívoco, em que imaginamos (re) conhecê-lo. (SANTANA, 2006, p. 152)

Muito semelhante a uma biografia é *O Rio e eu*, no qual a personagem deixa explícita sua paixão pelo Rio de Janeiro, concedendo à cidade até mesmo *status* de personagem. É como se a personagem-escritora estivesse conversando com o Rio ao se dirigir a ele, o que é comum entre seres de uma história:

[...] o nosso caso de amor começou pela imaginação. De te imaginar, eu te criei; de te criar, eu te amei; de te amar, eu me acostumei, eu me sentia sempre *perto* de você; e tudo isso aconteceu lá longe, bem no Extremo Sul do Brasil, sem nunca ter te visto nem nada. (*O Rio e eu*, p. 32, grifo da autora)

Sua paixão começa quando, ainda criança e moradora de uma cidade riograndense, ouve histórias da passadeira Maria da Anunciação. Após isso, muda-se para o Rio com a família e constrói sua própria imagem do local.

Outra explicação para a configuração do Rio como personagem relaciona-se à forte ligação afetiva que a protagonista estabelece. Ao longo do enredo, a narradora demonstra-se inconformada com a incapacidade da Cidade Maravilhosa de não poder reverter as mudanças sofridas em decorrência das ações humanas, como a violência, a agitação das pessoas, o barulho dos carros, a demolição da arquitetura antiga, a padronização das construções modernas:

Lembra só o Leblon que você era naquele tempo? Edifício baixinho, casa, jardim, e só de vez em quando um prédio mais alto. Não passava muito carro nem ônibus, mas tinha tanta árvore espiando do fundo de cada quintal. [...] (*O Rio e eu*, p. 33)

[...] eu andava pelas tuas calçadas numa boa, sempre achando que a tua companhia me bastava. (*O Rio e eu*, p. 37)

Alguns dos teus traços fisionômicos que eu sempre amei demais agora espantavam o meu olho, de tanto que me pareciam alterados, degradados. [...] (*O Rio e eu*, p. 40)

Nessa fase de decepção, e negando a aceitar seus "desmandos" (*O Rio e eu*, p. 42), intercala sua vida em outro local também amado, Londres, que a ajuda na percepção de que era uma "condição de vida" (*O Rio e eu*, p. 43) viver no Rio, já que

pensava nele e tudo era motivo para falar a respeito dele, do mesmo modo como já fazia Maria da Anunciação.

Com o passar do tempo, começa a lidar com a situação em franco processo de amadurecimento interior:

E porque eu não sou mais a menina [...], nem a adolescente que viveu tanto namoro exaltado contigo, nem a mulher que se enciumava, se irritava, reclamava, a mulher que vivia contestando tudo que é desmando teu — eu agora te amo de um jeito novo, diferente; de um modo mais meditativo [...]
 Mas, de um jeito ou de outro, você tem sido tão parte de mim, da minha vida [...]
 Se tive dúvidas, já não tenho mais: sem você, eu sou bem menos eu.
 (*O Rio e eu*, p. 82-83)

Assim, a protagonista e o espaço contemplam-se e transparecem as mudanças vivenciadas. É coerente para esta narrativa o que Hall (2006) afirma acerca da formação de uma identidade nacional que não está pronta, pois se compõe por meio de seus traços culturais no interior de uma representação. A protagonista vai se conhecendo à medida que se vincula ao Rio, processo iniciado pelo encantamento gerado ao ouvir as histórias contadas por Maria da Anunciação durante a infância. Depois, vai se vinculando à tradição e se sentindo parte daquele espaço, em crescente elaboração de seu senso de pertencimento. Desse modo, estar intimamente ligada àquilo que representa o Rio — os bairros, as ruas, a praia, a chuvinha miúda, o teatro, a cadência da fala — leva a personagem a se tornar parte de uma nação, de uma "comunidade simbólica" (HALL, 2006, p. 48) que a define e colabora para a formação de seu modo de ser.

Conforme Schüler (2000, p. 71), "Importa que o espaço se faça textual. Isso acontece quando nomes de lugares e de objetos se desprendem dos referentes e se constituem significantes no universo romanesco." Em *Bojunga*, a localização espacial não é redutora de significação, ainda que exista uma referência ao mundo ao qual pertencemos e que, conseqüentemente, vá definindo uma identidade nacional. Antes, indica

o caminho pelo qual a imaginação conserva distância crítica frente à realidade imediata e mantém aberto o caminho com outros homens e outras culturas, condição indispensável à renovação salutar. O que se espera do romancista é a organização do espaço textual em livre

articulação com os horizontes espaciais e textuais que o cercam. (SCHÜLER, 2000, p. 72)

Podemos verificar que as personagens circulam principalmente pelo espaço doméstico, em proporção bem mais eminente do que os demais espaços frequentados, indicando uma preferência para uma representação que corresponda ao mundo do leitor implícito, criança ou jovem. Além disso, tal ambiente configura-se como um princípio de integração psicológica (BACHELARD, 2003), capaz de imprimir o íntimo da personagem e de levá-la a conhecer a si mesma:

Espaço	Freq.	%
Não resposta	1	0,7%
espaço doméstico	116	81,1%
local de trabalho	24	16,8%
escola/universidade	20	14,0%
ruas/praças	35	24,5%
praia	27	18,9%
bar/restaurante/lanchonete	14	9,8%
teatro/cinema / circo	21	14,7%
comércio	3	2,1%
igreja	0	0,0%
mata/campo/floresta	8	5,6%
espaço imaginário	13	9,1%
estradas	5	3,5%
outros	48	33,6%
TOTAL OBS.	143	

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

A quantidade de citações é superior à quantidade de observações devido às respostas múltiplas (6 no máximo).

O espaço doméstico geralmente é associado a um lugar de aconchego e proteção, possibilitando à personagem a sensação de segurança, efeito análogo ao que pode provocar no leitor.

Entretanto, nem sempre as personagens conseguem viver bem nesse ambiente pelo fato de serem incompreendidas, como ocorre com Raquel (*A bolsa amarela*). A menina tem um irmão, dez anos mais velho, e duas irmãs. Ela acha que já nasceu sobrando, drama semelhante àquele vivido por Angélica (*Angélica*), que se considera diferente de todos. Os membros da família importunam Raquel, são autoritários, fazem-na passar vergonha, dirigem-se a ela subestimando sua inteligência e desaprovam suas criações ficcionais. Um fato preponderante que

propicia mudanças em Raquel é a visita à Casa dos Concertos porque ela percebe diferenças no convívio entre a menina Lorelai, o pai, a mãe e o avô quando os compara ao convívio familiar de seu lar. Havia livros pelas paredes, música boa de se ouvir do relógio, riso, afetividade e cooperação entre os seres que trocam de função, porque o Avô, após fazer diversos reparos em um mesmo dia, começa a estudar no lugar da menina Lorelai, o Pai vai cozinhar e a Mãe inicia a solda de uma panela em uma nítida supressão de divisão estanque entre papéis de adultos e crianças ou de homens e mulheres. Essa configuração sugere uma atmosfera bastante positiva para o local.

Esse ambiente gera identificação de Raquel e nos leva a inferir que a personagem passará por mudanças. Além disso, a crítica à família que não compreende a criança é constante, já que toda a narrativa é apresentada do ponto de vista da protagonista que desaprova aquela postura inflexível da qual faz parte.

Algumas narrativas existentes no mercado editorial retratam uma família que privilegia o poder do adulto sobre a criança. Aquele, regula a vida familiar e dita as regras a serem seguidas. Esta, por sua vez, submete-se às determinações. Por vezes, a criança busca romper com esse laço ao sair de casa para viver alguma aventura em sinal de liberdade, no entanto, sempre retorna ao lar porque é incapaz de resolver suas angústias, tamanha a dependência de seus genitores. Prevalece nesse modelo de família a euforia (ZILBERMAN, 1998), a sensação de bem estar ao confortar-se nos braços dos adultos.

Diferentemente deste padrão narrativo infantojuvenil, as histórias que analisamos neste *corpus* apresentam um modelo emancipatório (ZILBERMAN, 1998) de representação da família. As relações bipartidas de sujeição da criança sob o poderio adulto são suprimidas e a saída do ambiente doméstico promove um crescimento, no que se refere ao conhecimento da realidade. Portanto, deflagra trajetórias vivenciadas pelas crianças ou adolescentes, propiciando mudança interior.

O desejo de insubordinação também pode mover a personagem para fora da casa, levando-a à emancipação. Vítor (*O sofá estampado*), um tatu, morava em uma floresta com sua família, embora fosse repreendido, sobretudo pelo pai, que gostaria que o filho fosse vendedor de carapaças de plástico. O fato de fabricar e vender carapaças é uma forte crítica ao mundo moderno, consumista e alheio à preservação do meio ambiente, compartilhado por Vítor e sua Avó, uma militante

que vai para a Amazônia lutar contra a destruição do local. Viver nesta casa é sinal de coerção para Vítor, mas, conhecedor de seus preceitos, é estimulado a mudar a partir do dia em que assiste a um filme, no qual o mar se movimentava sozinho, alçando uma metáfora na qual o eu pode mover-se por sua própria força, o que confere à personagem a coragem para buscar a liberdade desejada.

Ao se formar, o pai dá dois presentes para Vítor: uma maleta profissional para vender carapaças e uma viagem. Embora tivesse decidido não seguir os caminhos do pai, tenta ser convencido do contrário a todo momento, pois os negócios eram rentáveis e era inadmissível o único filho não dar continuidade ao trabalho da indústria. De tanta aflição, Vítor aperta a maleta e a carapaça quebra, mais um símbolo de rompimento com a família. Na sequência, o pai vai buscar outra carapaça, mas Vítor cria coragem e aproveita a oportunidade para sair a caminho do Rio de Janeiro.

Nesse processo de emancipação de Vítor, notamos um ponto consonante com Raquel (*A bolsa amarela*) e Angélica (*Angélica*). Todos eles têm problemas de relacionamento com a família, em constante conflito entre as gerações, e vivem em ambientes que não condizem com sua essência: Raquel quer ser notada e compreendida sem a falsidade dos adultos, Angélica não quer dar continuidade a uma mentira que, ironicamente, é toda a história de sua família, e Vítor também não deseja seguir os passos do pai. Com isso, a busca pela verdade vai constituindo a essência da personagem e defender seus ideais pode deflagrar o abandono do lar. Nesses conflitos, as personagens percebem que a mudança deve partir delas, portanto, é interna, o que as leva ao amadurecimento.

Assim, notamos que a presença constante de espaços domésticos na narrativa de Bojunga não é um traço aleatório, uma vez que, em suas narrativas, tal espaço é característico das relações mais profícuas do ser humano e, portanto, podem ser por meio dele problematizadas. Por isso mesmo, a representação desse espaço nas narrativas suscita reflexão e debate acerca dos princípios que norteiam as relações entre adultos e crianças, especialmente da busca da emancipação da personagem e, conseqüentemente, do leitor, cuja proposta suprime o autoritarismo e cede lugar e voz aos menores.

Outros espaços estão voltados para expressões artísticas e também podem contribuir para a emancipação das personagens. Um exemplo é o teatro

onde ocorrem o ensaio e a apresentação da peça escrita por Angélica e Porto (*Angélica*).

A dupla convidou atores para atuarem. Aos poucos, com os ensaios, as personagens foram sofrendo mudanças. Jota Crocodillo era nervoso e bastante autoritário com a esposa, a Mulher-do-Jota, por sua vez, era tão quieta que nunca dissera seu nome. Ademais, de tanto viver na submissão espirrava quando ficava nervosa (p. 113), da mesma forma como ocorre com Vítor (*O sofá estampado*), ao cavar. Mas Jota ficou bastante feliz com o convite: "— Você tá mesmo me oferecendo emprego? E de artista ainda por cima? Não é engano, não?" (p. 115). Só não permitia que a mulher fosse: "— Ah, o quê? Lugar de mulher é dentro de casa cuidando dos filhos, pronto, acabou-se! Não é, Canarinho?" (p. 117). A típica expressão do Jota "pronto, acabou-se" demonstra sua pretensão de superioridade e de autoritarismo perante os demais. Quer ter a sua opinião prevalecendo, além de tentar dominar a esposa. Porto, bem firme, argumenta com ele, dizendo que "esse negócio de mulher não poder trabalhar já era." (p. 119); "essa história de você poder ir trabalhar na peça e sua mulher, que tá louca pra trabalhar também, ter que ficar trancada dentro de casa cuidando de panela o dia todo é uma história um bocado furada." (p. 118)

Em certa passagem, a Mulher-do-Jota vai aos ensaios e diverte todos:

Jota então fechou a cara: já tinha deixado a mulher trabalhar; mas bolar ele não ia deixar; de jeito nenhum!

— Quem bola é marido: deixa que eu bolo — resmungou. E começou a bolar o que é que ia bolar.

Mas dessa vez a Mulher-do-Jota não se conformou e foi inventando uma porção de coisas lá dentro da cabeça dela. Inventou uma roupa pra usar na peça que era da gente morrer de rir, inventou um jeito engraçadíssimo de ficar numa perna só (que nem as cegonhas ficam) balançando o corpo de um lado pra outro como se fosse cair a qualquer momento, inventou um cacoete de dar umas sacudidelas de cabeça quando menos se esperava... (*Angélica*, p. 132 - 133)

Nesse momento, a Mulher-do-Jota mostra sua posição e revela que não deseja mais ser repreendida e dependente. Até mesmo Jota Crocodilo ri da situação e os demais atores sentem-se motivados para inventar e acrescentar cenas (p. 133). Assim, a criação, a mudança e a fuga de convenções são temas frequentes no texto, uma vez que a criatividade é valorizada por meio da arte. É mediante essa criação que as personagens se tornam felizes e autônomas. A arte, portanto, modifica e

emancipa as personagens, conforme salientamos no tópico "Arte e formação do ser".

Outra metáfora para a libertação está no ato de Porto rasgar seu disfarce de porco, sob o qual se escondia. Ao perceber que não precisa mais de disfarces e que pode assumir-se enquanto indivíduo, renuncia ao disfarce (p. 134):

Porto suspirou satisfeito: o disfarce que ele tinha inventado quando era pequeno estava todo jogado fora. Ele sabia muito bem que a vida de porco é um bocado difícil, mas de repente tinha dado um estalo de coragem dentro dele e ele tinha resolvido fazer que nem Angélica: parar de fingir uma coisa que ele não era. Só no nome é que ele não mexeu: achou que podia ser um porco chamado Porto. (*Angélica*, p. 134)

Por fim, o cartaz da peça estava sendo elaborado e a Mulher-do-Jota esqueceu-se de pegar os espirros dentro da gaveta (p. 138), em sinal de mudança. Mais do que isso, a partir desse momento, exigiu ser chamada de Jandira (*Angélica*, p. 153). Ao final da narrativa, as personagens demonstram mudança interior, superação de dificuldades e emancipação. Assim, o espaço que emana arte pode ajudar a aliviar as tensões, como uma catarse, passando a compreender melhor o que as circundam e, conseqüentemente, a si mesmas.

De modo geral, a composição dos espaços narrativos na obra ajuda a caracterizar as personagens porque podemos compreender seu modo de agir e pensar diante das situações. Podemos conhecer um pouco de sua personalidade a partir da configuração dos lugares por onde passa e a partir da relação que estabelece com outros habitantes. Somam-se a isso a nacionalidade brasileira das personagens e a sua circulação pelo espaço urbano, incluindo-se aqui aquelas cidades onde a autora fez ou faz morada. A função do espaço é, então, múltipla na obra: ajudar a compor a identidade das personagens, denunciar uma dura realidade social, problematizar conflitos familiares, auxiliando o leitor em seu processo de emancipação e ainda descrever com maestria o que é verossímil da vida.

2.10 A sexualidade e suas diversas formas

Alguns temas são escamoteados da literatura em geral, sobretudo quando falamos da produção voltada para crianças e jovens. Na tentativa de

proteger os leitores, muitos assuntos delicados como morte, doença, separação dos pais, abandono, violência, sexualidade, entre outros, são excluídos dos livros.

Essa postura pode ser resquício do surgimento da própria concepção de infância, enquanto faixa etária e fase da vida, que particularizou a criança como um ser especial, dotado de determinadas características, como fragilidade física e imaturidade intelectual e emocional. Até então, a criança participava de eventos sociais junto dos adultos e vestia-se como eles, pois não havia uma delimitação clara para essa fase dos *não-adultos*.

Diversos estudiosos (ARIÈS, 1981; ZILBERMAN, 1984b; LAJOLO, 1993; DEL PRIORE, 2010) explicam que é a partir do século XVIII que o conceito de infância vai sendo construído devido à ascensão da classe burguesa, responsável por promover novas formas de compreender a organização da família e da escola. Assim, a infância, agora sendo o centro das atenções, passou a ser uma categoria social, composta por papéis que ajudaram a formar essa identidade. Um desses papéis, então, é o de aprendiz.

Como construções sociais, salienta Lajolo (1993), infância, adolescência ou juventude agenciam comportamentos, atitudes, sentimentos próprios que, por sua vez, formam a imagem da criança, do jovem. Quanto à literatura,

Em movimento de ajustes sutis e constantes, [...] tanto gera comportamentos, sentimentos e atitudes, quanto, prevendo-os, dirige-os, reforça-os, matiza-os, atenua-os; pode revertê-los, alterá-los. É, pois, por atuar na construção, difusão e alteração de sensibilidades, de representações e do imaginário coletivo, que a literatura torna-se fator importante na imagem que socialmente circula, por exemplo, de criança e de jovem. (LAJOLO, 1993, p. 26-7)

Fragilidade, desproteção e dependência (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p. 17) foram características atribuídas à criança por parte da família; “controle do desenvolvimento intelectual da criança e a manipulação de suas emoções” (ZILBERMAN, 1998, p. 13) couberam à escola. Ambas as instituições trabalhavam juntas em prol da formação da sociedade nesta fase de ascensão da classe burguesa.

Os textos voltados para as crianças eram altamente educativos, uma vez que inicialmente eram escritos por pedagogos com claros objetivos de educá-las. Ademais, as histórias que circulavam entre os adultos eram coletadas e adaptadas

para os menores, tomando, portanto, nova destinação, mas agora sofrendo cortes, censuras e propagando conceitos morais que caracterizam o modo de pensar da época.

Muad (2010) explica que no século XIX os termos infância e adolescência já estavam até dicionarizados. O período da adolescência ia de 14 a 25 anos e acompanhava a conquista da maturidade. Já a definição de infância era menos clara porque envolvia diferenciação entre sua capacidade física e intelectual. Nesse período, delimitava-se a infância pela ausência da fala, que ia de zero a três anos, depois a fase puerícia, até 12 anos, ligada a atributos físicos, mudança de dentição e desenvolvimento da fala. Delimitada a distinção com o adulto, a criança estava surgindo como consumidora efetiva, como aquela que frequentaria lojas especializadas de brinquedos, bem como leitora assídua de alguns títulos.

Hoje em dia, esse vínculo com a pedagogia ainda pode ser notado em muitas publicações existentes no mercado que sobrepõem o utilitário sobre o estético, posicionando em primeiro plano o assunto polêmico quase sempre em voga no momento — o que geralmente garante a venda numerosa dos títulos —, esquecendo-se do trabalho com a linguagem. A forma como o tema é abordado é que vai fazer diferença na qualidade do texto, de modo a não veicular preconceitos, mas propiciar uma reflexão acerca do desenvolvimento do mundo e das contradições vividas pelo leitor.

A sexualidade, nesse sentido, é um dos temas tabus presentes na vida do homem e, portanto, nem sempre debatido na literatura. Bojunga, em uma perspectiva atual, não exclui de sua obra o pensar sobre este ponto.

Na maior parte da obra (90,3%), a prática sexual não faz parte da vida da personagem, por isso não aludida no enredo (inexistente, não pertinente ou não mencionado). Por outro lado, quando mencionada eventual ou frequentemente (9,8%), é caracterizada como experiência natural, própria do desenvolvimento humano ou como uma agressão, de modo a denunciar uma forma de violência.

Frequência da prática sexual	Freq.	%
inexistente	50	35,0%
eventual	9	6,3%
frequente	5	3,5%
imaginária	0	0,0%
não pertinente	68	47,6%
não mencionado	11	7,7%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

O tema do despertar para a sexualidade surge abordado na vivência de personagens na adolescência, como é o caso de Petúnia e Tobias, de *A Cama*. Petúnia apaixona-se por Tobias. Eles se conhecem quando, por motivos diferentes, vão tentar resgatar a Cama que está em posse de Maria Rita, tia de Tobias, e moradora do morro do Rato Molhado. Devido a muitas dificuldades financeiras, Maria Rita coloca a Cama à venda para desespero de Zecão, pai de Tobias.

Petúnia acompanha sua mãe Elvira, uma admiradora de antiguidades, que deseja a Cama para presentear a filha Rosa que se casará em breve. Tobias, diferentemente, deve tentar pegar a Cama, não permitindo sua venda e trazendo-a para seu pai, pois, como rege a tradição, o móvel deveria ficar na família para que a fartura estivesse presente. Caso contrário, a bisavó amaldiçoaria aquele que violasse a recomendação.

Coincidentemente, Petúnia e Tobias conhecem-se ao irem ao morro ver a Cama. Elvira examina a Cama de modo fascinado, enquanto Petúnia volta seu olhar com tamanho deslumbramento para o garoto:

Petúnia entrou no barraco, olhou pra cama e não sentiu o mais leve interesse. Mas quando viu Tobias, e quando ele olhou pra ela, Petúnia, pra dizer o mínimo, balançou.

Elvira logo se controlou: disfarçou o fascínio pela cama.

Petúnia não se controlou: se tirar mais o olho do Tobias, começou a estudar ele de alto a baixo. (*A Cama*, p. 50-51)

[...]

Nada escapou da inspeção da Petúnia. Do cabelo encaracolado ao pé na sandália, Petúnia estudou Tobias tão bem estudado, que aprendeu ele de cor. Deu nota dez pra ele. E de ter aprendido ele assim tão depressa, deu dez pra ela também. E de tanto vir

pensando há tanto tempo que coisa mais linda era a tal da paixão à primeira vista, foi só Elvira acabar a inspeção e dizer que ficava com a cama, que Petúnia também: deu a inspeção por concluída e se apaixonou pela primeira vez. À primeira vista. (*A Cama*, p. 52-53)

Petúnia já fora atraída pelo relacionamento a dois observando um casal de namorados alguns momentos antes ao percorrer o morro para encontrar o barraco onde vivia Maria Rita:

O casal não viu Petúnia, mesmo porque não estava interessado em ver ninguém: o casal estava se namorando. E Petúnia, fascinada, estudava o jeito que um abraçava o outro, o caminho que a mão da moça fazia pelo corpo do rapaz, o beijo que o rapaz ia reproduzindo no pescoço e na cara da moça. O olho da Petúnia agora tinha dado pra isso: o que ele mais queria era ver gente se namorar. [...] os namorados tinham tirado o sapato, e a Petúnia estava descobrindo quanto afago pode fazer um pé. (*A Cama*, p. 38-39)

O interesse de Petúnia pelo assunto vai aumentando, a ponto de tentar explicar à irmã Rosa os motivos que levaram o noivo Jerônimos a perder o interesse por ela. A relação ficou em crise devido ao repúdio dele pela Cama no espaço em que estavam vivendo. Para Petúnia era inibição o que o móvel gerava "na hora H" (p. 100), informações que obteve ao ver um filme e em conversas com amigas da escola.

O sentimento entre Petúnia e Tobias vai aumentando. Ela espera ansiosamente por cartas e telefonemas, até que marcam um encontro no Jardim Botânico, dia em que ele visitaria o local em atividade escolar. Ele "só estava pensando como é que ia se desligar da classe e ficar sozinho com a Petúnia." (*A Cama*, p. 132). Ela "Nunca se preparou tanto para uma prova, uma festa, um exame. Planejou a roupa que ia usar, o sapato que ia calçar, as coisas que ia contar" (p. 132-133). O encontro, entretanto, não foi como pensaram porque Tobias estava tão aflito com a necessidade de ter a Cama de volta para sua família que desabafou com Petúnia e ela, para fazê-lo feliz, prometeu resgatar o objeto (p. 138). Abraçaram-se. No final surge outro abraço no momento em que a garota entrega a Cama a Tobias, em sinal de carinho entre eles e de efetivação de sua promessa. Na sequência, diz que o ama e afirma que a Cama é a primeira filha deles (p. 217-218), marca textual que sugere a continuidade de um relacionamento, agora mais sério.

No desenvolvimento do enredo, podemos perceber o envolvimento dos adolescentes, principalmente o aumento da curiosidade de Petúnia com o despertar da sexualidade. A Cama passa a ser desejada por ela como uma estratégia para conquistar Tobias, portanto, o objeto torna-se uma forma de gerar um vínculo entre eles, ao que se acrescenta o fato de a Cama ser também um objeto metafórico, que faz referência ao espaço da consumação sexual.

Teresa Cristina (*Aula de inglês*), completando 19 anos, apaixona-se cegamente por Octavio Ignacio, de 43, autor do livro *A prisioneira*, que está lendo. Primeiramente, a garota verte sentimentos pelo escritor ao identificar-se intensamente com a personagem Penélope, chegando a confundir-se com ela. Depois, é atraída pelo homem.

Em uma entrevista para a televisão, o autor afirma que estava com dificuldade para continuar a narrativa que se referia a uma leitora que se envolvia com um escritor. É nesse momento que Teresa Cristina fica obcecada por conhecê-lo. A relação amorosa entre eles estreita-se de modo que se encontram pessoalmente, culminando em um pacto de sangue. Ela relata ao professor de inglês:

— Será que o senhor não sacou até que ponto eu tô apaixonada por ele? Até que ponto eu tô vivendo no céu e não na terra desde que a gente começou essa relação? O senhor, por acaso, não sabe o que que é a gente se dar inteirinha pra outra pessoa? [...] Ele começou a escrever ela de novo. À minha imagem e semelhança, feito ele diz rindo. (*Aula de inglês*, p. 96-97)

Na casa de Octavio Ignacio, ela sela seu compromisso, como se o relacionamento fosse eterno. A mistura do sangue também pode simbolizar a união, como se fossem um único corpo:

E agora ele está diante da pia do banheiro fazendo a barba na frente do espelho. A porta está aberta e o espelho mostra Teresa Cristina entrando. Ela pára atrás dele. O olhar dos dois se encontra no espelho e se perde num namoro ardente.

De repente, a dor arranca ele do namoro.

— Ai! - larga na pia a navalha com que toda a vida se barbeou.

— Que foi?!

E já um fio de sangue escorre do corte junto ao lábio de Octavio Ignacio. Num movimento instintivo Teresa Cristina pega a navalha e dá um talho no próprio lábio; se abraça com Octavio Ignacio e beija ele com sofreguidão:

— Pacto de sangue! [...]
 Octavio Iagnacio puxa Teresa Cristina.
 — Vem cá, minha Penélope. — Se abraçam. — Quantas surpresas
 você me reservou pro dia de hoje... — Deixam as mãos passearem à
 vontade pelo corpo um do outro. — Começaram lá... — faz um gesto
 de cabeça pro quarto — as tuas surpresas.
 — E pensa que já acabaram?
 — Ah, não?
 — Pois se só tão começando... (*Aula de inglês*, p. 100-103)

Ambos parecem não conhecer mais nenhuma Teresa Cristina, apenas Penélope, que deve fazer tudo o que o autor determina. Assim como uma personagem vai sendo guiada por seu autor, a garota estava sendo dominada pela paixão desmedida e irracional sentida por Octavio Iagnacio:

Ele me chama todo dia: "Vem posar pra mim, minha Penélope." E eu vou voando pra lá." [...] Isso foi indo e foi indo, e quando, um dia, ele leu pra mim uma cena que tinha escrito, eu falei: mas eu não sou assim. "Ah, mas vai ser", ele disse. (*Aula de inglês*, p. 96-97)

O poder sobre Teresa Cristina é ainda sobressaltado quando o escritor decide que ela iria viajar para "combater a miséria do povo na área rural de Moçambique" (p. 105) e enviar a ele tudo o que escrevesse. Fortemente influenciável, a garota acata os pedidos, já que paixão, para ela, não quer dizer cegueira, mas sim vida (p. 115). Em *Aula de inglês*, então, as personagens vivem uma relação afetiva, na qual o sentimento da paixão deixa Teresa Cristina tão transtornada que a impede de perceber seu próprio apagamento a partir do controle exercido sobre ela. Aqui, a emoção sobrepõe-se à razão.

Assim, o tema do despertar para a sexualidade como algo intrínseco ao desenvolvimento humano é abordado com sensibilidade, apresentando descobertas, sensações, inseguranças, medos e conflitos internos próprios da idade que, embora presentes na caracterização de poucas personagens, porque são múltiplas as abordagens de seu amadurecimento psicológico, ajudam o leitor a pensar em si mesmo, por meio da identificação afetiva com tais seres integrantes das situações narradas.

Carolina (*Retratos de Carolina*) também experimenta uma paixão cega, anulando-se para poder agradar ao Homem Certo. Em conversa com o pai, confessa:

— Puxa, pai [...] Você sabe, não é, pai, você sabe melhor que ninguém: eu nunca mudei de idéia. Todo mundo que eu conheço quer ser uma coisa, ora quer ser outra, mas eu não! você sabe, eu sempre quis criar espaços, eu sempre... ah, deixa pra lá.

[...]

— *Deixar pra lá??*

— Pelo menos por enquanto.

— Mas você já largou a faculdade?

— Já, já! Você sabe que eu detesto essa história de ficar brigando, discutindo, e a gente agora estava sempre brigando e discutindo por causa do meu interesse pelo estudo. Ele cismou que eu não preciso estudar [...] (*Retratos de Carolina*, p. 106, grifos do original)

As consequências desse relacionamento opressor trazem angústia para a personagem e podem gerar um debate acerca da sociedade real de modo aprofundado porque Carolina realiza um aborto. Homem Certo usava Carolina para se lembrar de Eduarda (p. 122), um amor antigo. Ao notar isto, Carolina cessa de realizar os caprichos solicitados por ele e é agredida ao ser estuprada (p. 125), decidindo acabar com o relacionamento. A partir daí passa a experimentar um dilema, porque dentro dela estava se formando um ser, uma Vida (p. 128), mas não planejado (p. 127) e fruto de uma violência (p. 128):

— [...] A idéia de me emaranhar numa maternidade que eu não queria, e continuar num casamento que eu não queria mais, me sufocou: resolvi abortar. [...] (*Retratos de Carolina*, p. 128)

— Até que... até que, lá pelas tantas, eu não agüentei mais aquela aflição: fui e fiz. [...] (*Retratos de Carolina*, p. 129)

A sexualidade aqui representada deixa de expor um encontro feliz para revelar o autoritarismo de um homem e o desespero de uma mulher, trazendo para a narrativa diversas temáticas. Em conversa com o pai, Carolina tem aprovação pelo ato realizado:

— Você não condena o que eu fiz? Não acha que foi covardia?

— O aborto?

— É.

— É um direito teu. Você escolheu ter filhos quando, ou se, achar que está preparada pra essa tarefa. Só você vai saber fazer essa hora; ninguém, mais.

— Quer dizer que você... me entende?

— Mais, Carolina: eu te dou razão: a hora que você está vivendo, em relação ao teu casamento, é o tipo da hora adversa para a criação de um novo ser [...] (*Retratos de Carolina*, p. 131)

A aceitação do pai para a realização do aborto coloca em xeque as posições conservadoras da sociedade envolvidas por questões religiosas, éticas, sociais. Para a mãe de Carolina e para o Homem Certo, diferentemente, a atitude é um crime porque ela mata uma criança (p. 129, 144), ademais, sendo casada, não se trata de um abuso. Assim, o texto põe em discussão polêmicas, como estupro e aborto, raramente presentes na literatura, e pode gerar senso crítico no leitor jovem em fase de formação pessoal a partir da divergência de posicionamentos das personagens e das concepções que regem o meio em que vive. Enfim, a obra de Bojunga não evita os temas conflituosos que acercam a vivência da sexualidade e nem faz deles assuntos tabus que não possam ser representados para adolescentes. Ao contrário, permite ao leitor a reflexão sobre eles a partir dos diferentes posicionamentos adotados pelas personagens.

É por essa razão que outras questões, como a orientação sexual vêm à tona com a leitura de *Sapato de salto*, no qual se apresenta o relacionamento entre homossexuais:

Orientação sexual	Freq.	%
heterossexual	87	60,8%
homossexual	2	1,4%
bissexual	0	0,0%
não mencionado	4	2,8%
não pertinente	50	35,0%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Andrea Doria, de 13 anos, mantém um romance com Joel, cinco ou seis anos mais velho (*Sapato de salto*, p. 67). O primeiro aprecia a dança, é delicado em seus gestos e no andar (p. 76), mas também "nos sentimentos e nas reações" (p. 191), sendo frequentemente humilhado pelo segundo, que é tido como um intelectual já que é leitor de literatura universal (p. 189), bastante culto e questionador de problemas sociais.

O conflito interno de Andrea Doria ocorre porque se incomoda com o fato de fazer tudo o que Joel deseja (p. 190), sentindo-se "meio escravo" (p. 193) dessa paixão arrebatadora. Sente-se atraído pelos elogios em seu ouvido (p. 191), mas magoa-se com algumas atitudes. Joel o deixa esperando nos encontros, é insensível ao falar sobre a morte da irmãzinha de Andrea, afirmando que ela não sofreria com o sistema, bem como não seria mais um membro na superpopulação do mundo (p. 190), por isso não parece corresponder tanto aos sentimentos de Andrea Doria.

A margem do rio era o espaço escolhido para encontrarem-se:

O encontro tinha sido marcado pras nove horas, na beira do rio, depois da curva, de onde não se avista mais a cidade; onde mataria e capinzal se aproximam das margens; e com tanta largueza de terra abandonada e de tanta moita de capim assim alto, esconderijos ideais se formam pra casais que não têm medo de deitar no mato. (*Sapato de salto*, p. 156)

Rodolfo, o pai de Andrea Doria, afirma já ter visto os dois (p. 67, 224) nesse mesmo local. Em conversa com seu irmão Leonardo, Paloma relata os problemas pelos quais estava passando e conta o que vinha incomodando o marido ultimamente:

— Tá fazendo uns três meses que o Rodolfo chegou em casa feito louco: disse que tinha passado lá pelos lados da estação e viu [...] os dois se beijando. Na boca. E o Rodolfo ficou olhando pra mim, feito pedindo uma explicação. Aí eu falei, pois é, o Andrea Doria agora anda empolgado pelo Joel; e não deu tempo de dizer mais nada: o Rodolfo começou a me acusar de ter criado o filho dele pra ser gay. [...] (*Sapato de salto*, p. 66-67)

O tema é colocado em debate não só pela inserção do relacionamento homoafetivo na trama, mas também pelo modo de pensar discordante dos adultos. O pai é autoritário e acusa Andre Doria de ser uma vergonha na cidade (p. 225); já a mãe, Paloma, compreende os sentimentos do filho e Leonardo, tio dele, escuta pacientemente o que o sobrinho tem a dizer acerca do relacionamento que já durava seis meses. Ele confia ao tio seus problemas, a repressão do pai, a perda da irmãzinha, a paixão por Joel. Neste momento, Andrea "estava se sentindo sozinho, confuso, infeliz" (p. 188), como todo adolescente, e tenta se compreender:

— Ano passado eu andei brigando com uns garotos lá na escola. Eles me chamaram de *gay*. — Meio que encolheu o ombro. — Eu sei lá se eu sou *gay* ou sou o quê. Vai ver eu sou: eu nunca gostei de nenhuma menina... Eu não curto jogar bola... eu só gosto de dançar... — E se virando pro Leonardo: — Mas a mãe disse que você também nunca curtiu futebol; e você não é *gay*, não é? (*Sapato de salto*, p. 191)

Comparando-se com o tio e pensando na dualidade do que seriam as características do feminino e do masculino, como dançar e jogar bola, Andrea Doria vai lidando com seu conflito interior e aceitando sua homossexualidade. Auxilia nesse processo o amparo de Paloma e Leonardo que acolhem sua afeição por outro garoto.

Mais uma vez, notamos que uma das características da escrita de Bojunga, presente também neste livro, é construir personagens que lidam bem com as diferenças e que compreendem o outro. Constatamos que a autora privilegia a construção de personagens com pontos de vista diversos, o que patrocina uma percepção plural por parte do leitor e na qual um determinado posicionamento não se torna predominante. Durante a leitura, o leitor pode identificar-se com as personagens, compreendendo a si mesmo e aos outros, porque pode resolver seus conflitos pela empatia com a homossexualidade ou por impasses comuns da vida, como as preocupações com o primeiro amor, a perda de um irmão, os problemas familiares, a superação da insegurança, o desejo de não ser submetido aos caprichos da paixão. Ao representar a subjetividade humana em suas diversas e plurais facetas, a literatura pode ajudar o leitor a esclarecer o real por vias da vivência das personagens, encetadas no ficcional.

Aquele mesmo cenário isolado da cidade onde Andrea Doria aguardava Joel é onde Sabrina, aos dez anos de idade, prostitui-se pela primeira vez. Andrea Doria a viu "num sapato abotinado de salto bem alto" (p. 161), "sainha muito curta" (p. 160) e "se surpreendeu: achou que, de repente, a Sabrina tinha crescido." (p. 160). Ele tentava reconhecer o homem que a acompanhava, quando se lembrou do "avental branco respingado de sangue" (p. 162) e de sua falta de honestidade ao roubar no peso da carne no açougue. A repugnância de Andrea Doria pelo açougueiro é a mesma que o leitor vai sentindo à medida que a situação do abuso vai tomando forma. O narrador expõe o pensamento de Andre Doria e seus questionamentos são os mesmos que fazemos durante a leitura:

Mas... o que que a Sabrina tava fazendo ali com o açougueiro? Se levantou num impulso pra ver. E se... Será?... Não, não pode ser... Mas... se for? [...] Como é que ela, tão criança, vai poder... Ela e o açougueiro... será? Mas ele também não ia pra lá com o Joel? Puxa! uma coisa não tinha nada a ver com a outra, ele tava apaixonado pelo Joel, e a Sabrina era criança demais, não podia estar apaixonada por ninguém, muito menos por um cara que se respingava todo de sangue cortando carne pr'aqui e pra lá [...] (*Sapato de salto*, p. 162, 163)

A imagem que vamos criando por meio da focalização de Andrea Doria acerca do açougueiro Orlando (ou Landinho) não é fortuita, ao contrário, vai gerando estranhamento, pois é aquele que tem a função de retalhar e vender carnes, cujo avental usado, coberto de sangue, desvela falta de higiene. Na narrativa, o açougueiro também não tratava bem os clientes, demonstrando-se desonesto ao viciar a balança. Todas essas características vão compondo a personagem que é asquerosa pela aparência física, assim como pela atitude violenta diante da menina. Ademais, é ainda incorreto ao pagar menos do que prometido a ela (*Sapato de salto*, p. 169).

Sabrina já sofrera violência anteriormente quando viveu na casa de Seu Gonçalves para atuar como babá de duas crianças. Carente, ela o considerava como pai e, inocentemente, aceitava seus presentes, sem perceber que eles representavam um agrado malicioso que levaria o homem a abusar dela:

Entrou uma noite no quarto dela e se instalou na cama com jeito de quem está inventando uma nova brincadeira. Quando a Sabrina foi gritar de susto, ele tapou o grito com um beijo. E depois cochichou:
— Esse vai ser o nosso maior segredo, viu? — e foi brincando de roçar o bigode na cara dela.
Sabrina sentiu o coração disparado.
[...]
— Que que há, seu Gonçalves? não faz isso, pelo amor de deus!
[...]
Fez.
[...]
E o grande segredo dos dois passou a animar a vida dele, a botar sombra nos dias dela [...] (*Sapato de salto*, p. 19-21)

Como notamos, Sabrina é vítima de uma realidade brutal. É-lhe negada a infância, primeiramente pelo defloramento, depois pela prostituição a que foi acometida após a morte de sua Tia Inês. Por tudo isso, sua integridade é ameaçada

e qualquer imagem comum e idealizada da criança pura e frágil é desconstruída para dar lugar a uma infância conturbada e da qual a criança se vê despojada. Em um mesmo livro, portanto, Bojunga problematiza diversos tabus, como homossexualidade, pedofilia, estupro e prostituição. Como citamos, a vertente é da ruptura no tratamento dado aos temas espinhosos para o jovem leitor e praticamente nulos em parte significativa da literatura geral. Essa reflexão que empreendemos acerca da obra de Bojunga converge com a posição de Zilberman (1984a) ao defender que a literatura se consolida como arte quando rompe com autoritarismo e com as normas já instituídas porque é nesse tipo de criação que

os papéis ficcionais não estão previamente distribuídos e fixos para sempre. Daí a presença, no relato, dos pontos de indeterminação que se oferecem ao preenchimento do leitor, implicando conformação de uma realidade a ser decifrada e numa tomada de posição. Concretiza-se a aspiração da literatura à novidade e permanência, assim como a rejeição a um sistema vigente, culminando na obtenção de um efeito junto ao recebedor: a reflexão sobre a norma consagrada e a posse do conhecimento. (ZILBERMAN, 1984a, p. 85)

O estupro também é tópico de outro livro: *O abraço*. Cristina estava passando alguns dias de feriado com seus pais em uma fazenda em Minas quando tinha oito anos de idade. Em uma tarde, enquanto os adultos descansavam, ela foi a um lago, molhou os pés, depois se deitou no chão observando tudo (p. 24 - 25). Teve a sensação de ser vigiada. Olhou e viu refletido na água um homem ajoelhado ao seu lado, aparentando uns 30 anos, "olhando com força" (p. 25) para ela e de modo "muito atraente" (p. 25). Usava terno azul marinho, gravata cinzenta e camisa de colarinho, tudo bem surrado e velho (p. 25) e, embora fosse uma vestimenta normal para homens, era bastante incomum para aquele local. Ele tinha cabelos pretos e encaracolados, "A cara era muito branca, e uma barba-uma-porção-de-dias-sem-fazer." (p. 25). A descrição do homem conota um semblante fantasmagórico, confirmado pela agressão sobre a protagonista.

A sequência narrativa vai deixando o leitor apreensivo acerca do que pode acontecer e gera um estranhamento pela aproximação de um homem a uma menina em um espaço isolado como aquele e as consequências que essa aproximação pode trazer. Entretanto, Bojunga consegue trazer para a narrativa um aspecto pouco considerado, qual seja, a representação da sexualidade infantil, já

que retrata a atração sexual sentida por uma criança de apenas oito anos, que estava seduzida por um homem mais velho do que ela.

Em seguida, o Homem da Água leva-a para dentro da mata:

Me deu medo. Quis fincar no chão. Ele me arrastou. E mais que depressa ele tapou a minha boca. Mordi a mão dele. Ele se ajoelhou, me puxou. E me mordeu também. Na boca.
Foi susto? Foi dor? Fiquei paralisada. Ele me forçou pro chão; montou em mim; desmanchou o nó da gravata cinzenta e deu um puxão nela (vai me matar?); passou a gravata pela minha boca, volteou ela uma vez, deu o nó, mas, quando foi apertar, me olhou, parou, e aí aconteceu uma coisa esquisita: o olho dele riu pra mim. (O abraço, p. 27-28)

Ele levantou-a e levou-a até um "barraco de pau a pique, teto de sapê" (p. 29) abandonado. "O medo cresceu, virou pânico" (p. 30). O local escuro conota a opressão e a violência vividas por Cristina:

Agora eu só via o escuro.
[...]
Pedi pra ele abrir a janela.
— Aqui não tem janela.
[...]
— Tá escuro! — Eu não sabia se era cheiro de pão que eu estava sentindo. Mas tinha cheiro de terra, isso eu sabia. Eu estava sem sapato e o meu pé sentia a umidade do chão de terra. — Tá escuro!
— eu disse de novo, e fui dizendo mais alto, tá escuro, tá escuro, tá escuro. A mão dele tapou a minha boca; a voz veio chegando pra perto do meu ouvido; fechei o olho com força, feito coisa que, não vendo o escuro, não ia mais ter escuro nenhum. (O abraço, p. 30-31)

A elipse da cena do ato brutal vivido por Cristina é percebida pelo leitor por meio do contexto e da aflição da personagem. Além disso, a *performance* gráfica (ANDO, 2011) também contribui para gerar esse sentido, já que a esse texto se segue um espaço em branco na página que sugere passagem de tempo até Cristina despertar da situação um tanto confusa, com vagas lembranças e sensações olfativas do momento angustiante que vivera naquela casa abandonada. Cabe ao leitor, então, completar mais essas lacunas.

Quando acorda, já está sozinha e a claridade a conduz para a casa da fazenda, como se simbolicamente o medo, iconizado pelo escuro, fosse agora eliminado. A preocupação da mãe é revelada ao manter os olhos na filha, tentando

descobrir o que ocorrera em sua ausência, mas a garota tenta se livrar das imagens de sua memória comendo jabuticabas, como qualquer outra criança, sem muita compreensão da gravidade da situação vivida há pouco.

Esse episódio traumático da infância é lembrado no momento em que Cristina, já aos dezenove anos, vê um palhaço em um circo durante um passeio com seus amigos. Estava bastante perturbada com o que estava vendo:

Meu coração não parava de correr de susto; o que que tinha na pintura daquela cara pra me trazer assim de volta o episódio que eu tinha esquecido? (*O abraço*, p. 49)

Já em sua casa, foi se lembrando, "tintim por tintim de tudo" (p. 50) o que ocorrera em Minas. Empreende-se para encontrar o homem e consegue confirmar o que estava pressentindo: o Palhaço e o Homem da Água eram a mesma pessoa.

Em *O abraço*, assim, o estupro e notadamente a pedofilia também são temas apresentados na trama de modo bastante realista e atroz, como nas narrativas expostas anteriormente que retratam experiências sexuais entre as personagens. Aqui, no entanto, há o agravante de a protagonista sentir-se apaixonada e obcecada pelo homem que a violentara, situação bastante inquietante para o leitor porque se trata de um abraço de não-perdão (p. 64), ou seja, um ato irreparável e inesquecível, cujo crime fere a dignidade humana. Ademais, a personagem não sobrevive ao final da história, pois é estuprada novamente e asfixiada com a gravata do assassino. Para Ando (2006, p. 150),

Nas obras de caráter mais realista, a fantasia não é abolida, mas a transfiguração do real adquire contornos mais nítidos, o que significa que as tintas utilizadas pela autora para pintar a realidade revelam-se mais carregadas, sem as sutilezas propiciadas pela proliferação de construções metafóricas.

O tema em torno da sexualidade e seus desdobramentos podem ser vislumbrados em algumas narrativas de Bojunga, ora como um despertar natural da puberdade e do desenvolvimento humano, como uma forma de superar conflitos internos e familiares, ora levados a sofrimento extremo, permeados pela violência física e psicológica. Com isso, a autora desloca para o mundo infantil e juvenil as inquietações que a princípio pertenciam ao universo adulto.

A esse respeito, Colomer (2003) elucida que temas considerados impróprios para a infância foram sendo incluídos a partir de recursos de graduação de angústia. O humor, o final esperançoso e a adoção da perspectiva infantil são as estratégias encontradas pelas narrativas para abordar as temáticas. O grau mais alto da dor pode ser experienciado nessa última, uma vez que as personagens nem sempre conseguem explicar os conflitos ou analisá-los. O leitor, então, é convidado a "experimentar a desproteção do personagem, e é ele mesmo, em grande parte, quem deve esclarecer o problema a partir da descrição do que ocorre e do que o protagonista sente." (COLOMER, 2003, p. 267).

Além da angústia, a inserção de temáticas inadequadas pode estar relacionada a situações de agressão e violência, sobretudo para gerar "impacto emocional que promova uma consciência social ativa por parte dos leitores" (COLOMER, 2003, p. 268), em geral com narrativas de finais negativos para produzir efeito reflexivo na leitura. Com a leitura de *O abraço*, certamente, o leitor ficará marcado pelas experiências vividas por Cristina, que sofre com os abusos e, persistentemente, deseja aproximar-se do estuprador.

O terceiro ponto prevê a "ruptura de um tabu social" (COLOMER, 2003, p. 268), à medida que discute o amor e a sexualidade da infância e da adolescência. De acordo com Colomer (2003), algumas narrativas em circulação ainda têm moralismos, cenas sexuais estereotipadas ou interpretadas por personagens mais velhas. Em nossa análise, vimos que na obra de Bojunga não há restrições na abordagem da iniciação à sexualidade por adolescentes, tampouco na menção eventual ou frequente das práticas sexuais das personagens, ainda que somadas a experimentos traumáticos e violentos.

Diferentemente, o caráter repressivo das narrativas produzidas na década de 1980 e analisadas por Rosenberg (1984) pode ser percebido pela supressão do tema sexual, porque nelas

A expressão das emoções é morna: prazeres e pesares profundos são raros. A única emoção forte, que se manifesta intensamente, é o medo. Medo do castigo, explícito ou implícito, impingido pela divindade, pelo adulto ou pela natureza, justiceiros implacáveis que punem com a própria morte. (ROSEMBERG, 1984, p. 66)

Assim, as paixões estão reprimidas, por isso ausentes dos textos. É o que a pesquisadora chama de "pedagogia do terror" porque o tema pode ser usado para

didatização moral do leitor. Como decorrência do sexo, a personagem pode ser reprimida e sofrer punições. De maneira oposta, Bojunga prima pela vivência ardente de sensações de suas personagens, levando as paixões a consequências extremas. Em seu último livro, *Querida*, Pacífico descreve a paixão como uma servidão (*Querida*, p. 84), mais um dos sentidos desse sentimento dominador que percorre toda a produção da autora.

Sem prejuízo estético e isento de pretensões didáticas, o tratamento dado à temática da sexualidade, então, é mais uma das formas de manter o leitor em contato com a inusitada e multiforme vivência humana, seja ela agradável, entusiasmante, repulsiva, comovente, torturante. Além disso, a presença do tema da sexualidade não é utilizada na obra da autora como mote para prescrever comportamentos de modo utilitário, mas como uma forma de contextualizar preocupações comuns do desenvolvimento juvenil. Trata-se de uma opção por não ocultar a dor na literatura.

Na literatura produzida por Bojunga vamos encontrar introdução de temas com pouca ou nenhuma tradição na ficção voltada para crianças e jovens. Vamos verificar, segundo Machado (1999), o desnudamento da vida tal como se nos apresenta, percebendo

alguma forma de subversão, expressando idéias e emoções que geralmente não se aprovam, fazendo troça de figuras honradas e pretensões sociais, desafiando os poderes estabelecidos, desobedecendo às autoridades — ou apenas mostrando, de modo claro, que as roupas novas do imperador simplesmente não existem. (MACHADO, 1999, p. 52)

Trata-se de uma literatura comprometida com mudanças no modo de pensar e de ver a realidade. É o que Iser (1999) chama de negação (p. 170), ou seja, a leitura provoca uma problematização das normas cristalizadas (p. 173) e leva o leitor a adotar atitudes (p. 178), transformando o texto em experiência própria:

Perceber as normas do nosso próprio mundo social enquanto tais abre a possibilidade de adquirir consciência daquilo em que estamos envolvidos. A consciência será maior quando a validade das normas selecionadas for negada no repertório do texto. Pois o que é familiar ao leitor é agora transgredido e se desloca 'ao passado'; o leitor ocupa assim uma posição posterior ao que lhe é familiar. (ISER, 1999, p. 171)

Perante o debate saudável sobre a sexualidade, diante do posicionamento acolhedor de adultos como Paloma (*Sapato de salto*) ou do pai de Carolina (*Retratos de Carolina*), ou ainda frente à constante crítica à violência sofrida pelas personagens, ou seja, diante do texto, o leitor é chamado a assumir atitude reflexiva de reavaliação daquilo que sua experiência individual mostrava como sendo familiar. Em convergência com a perspectiva de Colomer (2007, p. 111), a inserção desses temas na literatura faz um convite ao leitor para que perceba os conflitos e o enfrentamento da dor como parte inevitável da própria vida.

2.11 Condições socioeconômicas em debate

De acordo com Zilberman e Lajolo (1993), a produção dos livros a partir dos anos 1970 faz representações de desaprovação da realidade social urbana:

O realismo dá seus primeiros passos trazendo para as histórias infantis personagens e ambientes cuja construção literária não omite problemas e crises comuns na vida brasileira contemporânea. Com isso, os livros vão assumindo um certo tom de protesto que acaba por tornar-se a diretriz de uma fértil vertente, cujo substrato ideológico vai progressivamente se radicalizando. (ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 177)

Uma característica marcante da obra de Bojunga é a representação de crises do mundo social em que são exteriorizadas questões socioeconômicas das personagens.

O pertencimento econômico das personagens revela-se equilibrado quando comparamos os números do grupo mais elitizado (total de 26,6% entre elite e classe média) com os do grupo de baixa renda (total de 24,5% entre pobres e miseráveis), mas o modo como o assunto é discutido na obra projeta reflexões de ordem social, manifestando desaprovação a desigualdades de classes e renda, dando visibilidade às personagens mais desfavorecidas.

Estrato socioeconômico	Freq.	%
elite	13	9,1%
classe média	25	17,5%
pobre	22	15,4%
miserável	13	9,1%
mobilidade econômica ascendente	1	0,7%
mobilidade econômica descendente	0	0,0%
sem indícios	69	48,3%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Uma das questões levantadas com os problemas sociais compõe-se em estreita relação com o universo do trabalho:

Estrato socioeconômico	Trabalho	Não res posta	sim, formal	sim, informal	explor ado	não	não pert inente	TOTAL
elite		0	5	2	0	5	1	13
classe média		0	7	2	0	14	2	25
pobre		0	3	10	2	6	1	22
miserável		0	1	3	2	7	0	13
mobilidade econômica ascendente		0	1	0	0	0	0	1
mobilidade econômica descendente		0	0	0	0	0	0	0
sem indícios		1	17	12	2	24	13	69
TOTAL		1	34	29	6	56	17	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

O trabalho é tematizado nas narrativas de modo formal, informal ou como trabalho explorado, sendo este último forte alvo de contestação nos textos. Elite e classe média compõem o grupo de trabalhadores formais, ao passo que pobres e miseráveis desenvolvem atividades informais ou são exploradas. Neste grupo de trabalhadores explorados estão marcadas personagens de certo modo mais indefesas por causa da faixa etária, como infância, juventude e velhice:

Trabalho	Não res posta	sim, formal	sim, informal	explor ado	não	não pert inente	TOTAL
Idade							
infância	0	0	3	1	16	0	20
adolescência	0	0	1	1	12	0	14
juventude	0	0	2	0	3	1	6
idade adulta	1	24	17	0	12	10	64
maturidade	0	3	1	0	4	1	9
velhice	0	1	3	1	3	0	8
múltiplas idades	0	6	1	0	2	1	10
sem indícios	0	0	1	3	4	4	12
TOTAL	1	34	29	6	56	17	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

No livro *A bolsa amarela*, o galo Afonso é personagem de um romance escrito por Raquel, a protagonista. Em sua história, ele é chefe de um galinheiro, mas resolve fugir porque achava um pouco estranha essa posição. Em determinada noite, Afonso aparece no quarto de Raquel e relata-lhe que gostaria de dividir com outro galo a autoridade máxima no galinheiro porque não queria mandar sozinho, mas foi repreendido. Passou obrigatoriamente a ser "tomador-de-conta-de-galinha como o seu pai era, como o seu avô era, como o seu bisavô era, como o seu tataravô era" (*A bolsa amarela*, p. 36). Do mesmo modo como Afonso, Angélica (*Angélica*) estava predestinada a ter de seguir a tradição familiar e a aceitar imposições, mas ambos se tornam insubordináveis ao trabalho explorado. Afonso não desejava mandar em tudo, por isso fugiu e tinha como objetivo encontrar uma ideia e lutar por ela (*Angélica*, p. 35, 39). Angélica não aceitava mentir e manter todos na ignorância acerca da origem dos bebês, por isso faz uma peça para emitir verdades.

O galo Terrível, primo de Afonso, também fora explorado. Tinha este nome porque brigava muito:

— [...] Desde pequenininho que resolveram que ele ia ser galo de briga, sabe? do mesmo jeito que resolveram que eu ia ser galo-tomador-de-conta-de-galinha. Você sabe como é esse pessoal, querem resolver tudo pra gente. E aí começaram a treinar o Terrível. Botaram na cabeça dele que ele tinha que ganhar de todo mundo. Sempre. Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de ser invenção, que costuraram o resto do pensamento dele com uma

linha bem forte. Pra não reventar. E pra ele só pensar: 'eu tenho que ganhar de todo mundo', e mais nada. (*A bolsa amarela*, p. 55-56)

O pensamento costurado de Terrível faz com que pense apenas em competição e vitória. Já ganhou cento e trinta lutas, o que leva Afonso a acreditar que o primo tivesse conseguido bastante dinheiro das apostas. Terrível explica, no entanto, que os donos estão ricos porque ficam com o rendimento. Com isso, o galo Terrível é explorado pelos dominadores, sujeitando-se às escolhas daqueles que parecem mais fortes.

Costurar o pensamento de Terrível foi a alternativa encontrada pelos donos para que conseguissem dinheiro: "— Bobagem. Pra que que galo precisa de dinheiro? — E metiam o dinheiro no bolso." (*A bolsa amarela*, p. 97). Com o pensamento costurado, Terrível vislumbra exclusivamente lutar e vencer, sendo-lhe impossível tomar outras decisões ou comportar-se de modo diferente deste controlado. Mas, certa vez, a Linha Forte — que prendia o pensamento no cérebro do galo — notou que Terrível perderia uma briga com Crista de Ferro, o que causaria morte porque se tratava de um galo mais novo e mais robusto. Esforçou-se tanto tentando imaginar uma solução que Linha Forte se rompeu e

o pensamento do Terrível descosturou, abriu todinho, e ele desatou a pensar mil coisas, ficou até tonto de tanto pensamento junto. Num instante entendeu tudo que estava acontecendo e, é claro que não sendo bobo, pensou logo: besteira eu morrer nessa praia só porque eles cismaram que eu tenho que brigar com o Crista de Ferro. E se mandou! Correu pro mar. (*A bolsa amarela*, p. 100)

Dessa maneira, Terrível livra-se da exploração e do pensamento costurado, passando a defender seus preceitos, assim como ocorre com as demais personagens que um dia já foram repreendidas. Afonso, por sua vez, encontrou a ideia que tanto buscava: "sair pelo mundo lutando pra não deixarem costurar o pensamento de ninguém" (*A bolsa amarela*, p. 105).

Conforme Fantinati (1996), Bojunga cria no universo ficcional a integração e a diferenciação, ou seja, um processo de socialização presente no convívio do homem, que é ao mesmo tempo complementar e dicotômico:

O galo Terrível resume já em seu nome a deformação radical sofrida por um indivíduo submetido a um processo totalitário de integração coercitiva a um papel imposto pela sociedade, que reprime e anula

todas as vontades que se contraponham à determinação coletiva. Já o galo Afonso representa a tendência oposta – a diferenciação – levada também ao extremo. Ao fugir da uniformização autoritária do galinheiro, Afonso afirma-se como um inadaptado, um diferente, que só se realiza na inversão do sinal do processo agregador que marca aquela organização social. Ao ‘pensamento costurado’ da ordem, responde ele, ao fim, no pólo oposto e assimétrico, pela luta contra essa ordem, como forma de marcar sua diferenciação pessoal e sua condição marginal militante. (FANTINATI, 1996, p. 4)²¹

Os papéis individuais dos galos Afonso e Terrível são podados, conseqüentemente, anulam-se seus desejos e suas singularidades. Entretanto, eles libertam-se dessa manipulação uniformizadora e lutam para mudar as circunstâncias que os oprimem e que fazem parte de um amplo contexto.

Coação semelhante ocorre com a Velha da História, de *Corda bamba*. Ela é comprada por uma mulher de posses, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, como um presente de aniversário para a neta Maria:

— Dessa vez é uma coisa diferente. Você quase não brinca com os seus brinquedos, resolvi então te dar uma coisa diferente pra ver se você gosta mais.

A menina ficou curiosa, chegou junto da caixa e apalpou. Foi desmanchando o laço de fita devagar. Não era urso, não era girafa, será que era coisa de comer? Mas assim tão grande...

[...]

O presente era uma velha. Mas não era de acrílico nem de borracha, era uma velha de verdade, gente de carne e osso.

A Menina olhou pra avó.

— É isso mesmo, minha boneca: essa velha é pra você. Quando você quiser ouvir história é só mandar: história! E pronto, ela conta.

[...]

A Menina não se mexia: mas podia? a gente podia ganhar gente de presente? (*Corda bamba*, p. 106-108)

Maria faz diversas perguntas para a avó na tentativa de compreender como e onde uma pessoa poderia ser comprada porque estranha tal atitude. Dona Maria Cecília explica que não era em loja, mas que a buscara em um "lugar muito pobre" (*Corda bamba*, p. 109). A ação da avó revela egoísmo e individualidade, bem como ostentação de um poder de compra que permite a ela comandar as ações da Velha, determinando seu trabalho, portanto dominando-a. Deixa claro para Maria que quando "quiser ouvir história é só mandar: história!" (*Corda bamba*, p. 107).

²¹ Artigo publicado também no livro PEREIRA, Rony Farto; BENITES, Sonia Aparecida Lopes. *À roda da leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. Assis: ANEP, 2004. p. 121 – 123.

Com dinheiro, Dona Maria Cecília acredita que pode comprar tudo, desde brinquedos para a neta, até maridos e gente para servir como presente, mas falta-lhe afetividade, paciência e compreensão, tanto para com a neta quanto para com outros em sua volta.

A Velha é explorada e serve como instrumento de dominação de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo porque trabalha em troca de alimento. A menina solicita à Velha que conte uma história de sua vida, certamente a fim de conhecê-la, aproximar-se dela e de valorizar sua identidade. É neste momento que Maria e o leitor ficam sabendo da situação difícil vivida pela senhora: a fome.

A falta de comida permeou sua vida desde a infância. Eram muitos irmãos e para distraí-los a mãe contava história. Eles foram se casando, saindo de casa. A Velha também saiu, vieram os filhos e começou a agir da mesma forma com eles, inventando história para que não pensassem em comida. Já viúva e sem dinheiro, deu início a narrações nas ruas para tentar receber esmolas dos ouvintes. Certa vez Dona Maria Cecília passou, ofereceu-lhe moradia e alimento em troca da diversão da neta. A Velha questiona quanto vai ganhar em comida e se o pagamento é feito na hora (p. 112).

A Velha é embrulhada para presente. Sua vestimenta desgastada é mantida (para que a menina possa brincar de encomendar roupas) e a caixa é aberta na festa de aniversário de Maria. Ansiosa, a Velha alimenta-se enquanto apresenta enredos para a menina que vai ficando cada vez mais impressionada porque “não sabia que barriga de gente era assim tão funda.” (*Corda bamba*, p. 118):

E quando era uma coisa pequena feito camarãozinho e bolinho de bacalhau, ela [a Velha] ainda ficava mais contente: dava pra botar uma porção na boca de uma vez só. Ria de boca cheia, se engasgava, bebia um mundo de guaraná. E enchia a boca de novo, e ria, e ria. (*Corda bamba*, p. 118)

De tanto comer, a Velha morreu na frente de Maria:

[...] a Menina mal conseguia gaguejar de tão assustada que estava:
 — O meu presente morreu.
 Dona Maria Cecília pegou o braço da Velha, o pulso, a mão.
 — Mas como? Morreu de quê?
 — De comer.
 — O quê?

- Ela comeu a mesa toda e bebeu todo o guaraná.
 Dona Maria Cecília tocou o sino; os empregados foram chegando; a Menina começou a chorar.
 — Que é isso, minha boneca? não chora, não chora.
 O choro cresceu.
 — O meu presente morreu.
 Dona Maria Cecília pegou a Menina, quis tapar a cara dela com uma festa:
 — Esquece, minha boneca, esquece.
 — A comida nunca deu pra ela.
 — O quê?
 — Mas aqui tinha demais: ela morreu.
 — Esquece, meu amor.
 — Não. Não esqueço, não. (*Corda bamba*, p. 119-120)

A Velha viveu sempre privada de alimentação adequada devido à situação econômica. Agora, com fartura em um só momento perde a vida. Para Dona Maria Cecília, a Velha era mais um produto comprado, mas Maria fica assustada com a situação devido à ligação sentimental com o ser humano, achando difícil de não se entristecer diante da história de uma vida de fome que acabara de ouvir.

Nessa relação de poder é preciso observar a composição dos nomes. Dona Maria Cecília Mendonça de Melo tem nome longo, formado com sobrenomes, cuja pompa sugere ao mesmo tempo luxo/riqueza e certo ridículo pelo exagero, características conferidas em seu comportamento. Em outra esfera está a Velha da História, apresentada com nomenclatura genérica que corresponde à sua idade e conseqüente amplo repertório de conhecimento de narrativas. Com isso, é identificada por sua ocupação e pelos serviços a serem prestados à avó da menina, reforçando nas relações sociais o poder do capitalismo.

Em *Sapato de salto* também visualizamos uma forma de pagamento pelo trabalho que não prevê dinheiro. Sabrina, como já mencionado, não recebe salário por exercer a função de babá na casa de dona Matilde e Seu Gonçalves, e sim casa, roupa e alimentação. A situação é semelhante àquela comumente vivida ao longo do século XIX e parte do XX por meninas pobres que trabalhavam em troca de moradia e refeição em casas de famílias de situação social e econômica mais abastadas (RONCADOR, 2008)²². A posição de subserviência de Sabrina pode ser notada pelo

²² Artigo publicado com o mesmo título na Revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 55-71, janeiro/junho 2003.

excesso de atividades desempenhadas, que a deixavam cansada e sonolenta, bem como pelos maus tratos vindos da patroa:

Dona Matilde deu pra responder Sabrina cada vez com mais aspereza. Botou ela pra lavar prato, arear panela, esfregar chão, limpar vidro, varrer jardim. Na hora de cuidar das crianças a Sabrina não conseguia mais vencer o cansaço e volta e meia cochilava. Dona Matilde começou a bater na Sabrina cada vez que pegava ela cochilando. (*Sapato de salto*, p. 24-25)

A crueldade amplia-se com o fato de Sabrina ser abusada sexualmente pelo patrão, Seu Gonçalves, ainda que o considerasse como um pai:

— Que que há, seu Gonçalves? não faz isso, pelo amor de deus! O senhor é que nem meu pai. Pai não faz assim com a gente. — Conseguiu se desprender das mãos dele. Correu pra porta. Ele pulou atrás, arrastou ela de volta pra cama:
— Vem cá com teu papaizinho.
— Não faz isso! Por favor! Não faz isso! — Tremia, suava. — Não faz isso!
Fez. (*Sapato de salto*, p. 20)

Sabrina, ainda uma criança, morava na casa e, embora quisesse, não fazia parte da família. Demonstrava afeto pelas crianças, respeitava seu Gonçalves como se fosse seu pai e também tinha bons sentimentos por Dona Matilde:

— Posso chamar a senhora de tia?
— Por que, ué?
— É que se eu chamo de mãe a senhora pode não gostar.
— Nem tia, nem mãe, nem coisa nenhuma, que que é isso? tá esquecendo que é babá das crianças? ora, já se viu! (*Sapato de salto*, p. 13)

Dona Matilde deixa claro que a relação entre elas é profissional. Sabrina tenta aproximação pelo convívio devido à sua carência e ao sonho de ter uma família, por isso confunde os modelos de vida familiar e profissional, mas de toda forma vive à margem daquele grupo, primeiro pela exploração e segundo pelo distanciamento sentimental.

D. Gracinha, a avó de Sabrina, quando mais jovem, trabalhava lavando e passando roupas. Com o sumiço do marido, que um dia saiu e não voltou para casa, o dinheiro era insuficiente para cuidar das filhas, por isso começou a “trabalhar na

horta em troca de levar umas ‘sobras’ pra casa” (*Sapato de salto*, p. 111). A vida foi ficando cada vez mais difícil e o semblante depressivo de D. Gracinha se agravando, sobretudo após o suicídio da filha Maristela.

Comprar pessoas, controlar atitudes, costurar pensamento são signos utilizados na caracterização das personagens e na construção dos eventos narrativos, que conotam uma crítica ao autoritarismo e à exploração do outro por meio da ironia e até do ridículo.

O debate acerca de condições de trabalho em tom de protesto é visível também no grupo de personagens crianças e jovens, como já anunciado na situação vivenciada por Sabrina (*Sapato de salto*). Algumas delas, no entanto, não precisam trabalhar para ajudar no orçamento familiar, devido a condições econômicas razoáveis e até mesmo bastante privilegiadas: Rodrigo (“O bife e a pipoca”, *Tchau*) vive com os pais, tem casa luxuosa e estuda em colégio de alto padrão. Lucas (*Seis vezes Lucas*) também mora com os pais, tem bom poder aquisitivo porque frequenta escola particular de artes plásticas, pode viajar com a família e ganha festa de aniversário. Rafaela (*Nós três*) passa férias na casa de Mariana, amiga de sua mãe, enquanto seu irmão de 6 anos fica com a avó para que seus pais possam viajar. Vera (*A casa da madrinha*) vai à escola e mora em um sítio com os pais que vivem do cultivo e da venda de flores. Tobias (*A Cama*) é bom aluno e esforça-se para não decepcionar seus pais. Petúnia vive com a mãe, que é viúva, e Rosa, sua irmã 8 anos mais velha, casa-se com Jerônimos, um músico (*A Cama*). Rebeca (“Tchau”, *Tchau*) tem um irmão ainda bebê chamado Donatelo e mora com os pais. Raquel (*A bolsa amarela*) também vive com a família composta pelos pais, o irmão e duas irmãs. Cristina (*O abraço*) passa uns dias com os genitores em uma fazenda em Minas no mês de novembro.

É possível constatar que todas essas personagens que não trabalham são aquelas que fazem parte de um núcleo familiar formado por pai e mãe. São representadas em posições sociais sem grandes dificuldades financeiras. Ademais, não precisam interromper os estudos para auxiliar no aumento da renda da casa. Quando as diferenças econômicas e sociais são gritantes na interação entre duas ou mais personagens da mesma narrativa, busca-se acentuar essa demarcação a fim de criticar a dura realidade de miséria que assola muitas famílias, não se realizando através de discurso panfletário, mas como uma forma de expor as angústias vividas

pelas personagens, e conseqüentemente levando o leitor a refletir diante de injustiças como esta por analogia com o que é possível no mundo real.

Outras crianças e jovens, diferentemente, sofrem privações de bens de consumo e até mesmo daqueles considerados essenciais para a vida, como o alimento, por causa da falta de recursos financeiros, submetendo-se a atividades exploratórias.

No conto “O bife e a pipoca” (*Tchau*) temos um enredo construído por meio de pares opostos porque os protagonistas Rodrigo e Tuca, ainda que, em sua essência, primem pela amizade verdadeira, têm vidas um tanto diferentes.

Rodrigo tem 11 anos, é filho único, mora em um edifício de luxo com o pai e a mãe e estuda em escola particular. Em sua casa não falta comida e a família é rodeada por empregados para servi-los. A riqueza também pode ser percebida pela quantidade de anéis utilizados pela mãe e a polidez faz-se notar pelo número de talheres dispostos à mesa do almoço, assim como pela sequência de pratos no momento da refeição, detalhes observados por Tuca em visita que faz ao novo amigo Rodrigo.

Tuca, em outro extremo, tem 14 anos, mora em uma favela com a mãe e dez irmãos e acabara de receber uma bolsa de estudo para frequentar a mesma escola de Rodrigo devido ao seu bom desempenho. Em sua casa falta comida e é preciso estudar durante o dia para não gastar energia à noite. São apenas dois cômodos para todas essas pessoas, um espaço menor do que a cozinha do apartamento do Rodrigo. Outra diferença entre eles é que Rodrigo não precisa trabalhar e pode se dedicar inteiramente aos estudos, enquanto Tuca atua informalmente em um serviço para ajudar a sustentar a casa.

Ao chegar da escola, Tuca já se dirige ao local onde ajuda um homem a lavar carros. Não se trata de um patrão porque, como o próprio menino diz, não é um emprego, mas um trabalho esporádico.

Com o passar do tempo, Tuca estranha o valor recebido quando comparado com o esforço feito, mas é repreendido pelo empregador que, mesmo ficando no botequim enquanto o garoto trabalhava, não altera a forma de pagamento. Sem outra alternativa, Tuca aceita essa condição porque:

Os trocados que [...] recebia lá na garagem bem que ajudavam pra ir levando comida pra casa. Então, o que era melhor, quer dizer, pior: continuar de matemática esquisita ou perder o biscate? E o Tuca continuou lavando carro. ("O bife e a pipoca", *Tchau*, p. 59)

A narrativa denuncia a diferença social à medida que apresenta duas personagens em situações financeiras antagônicas e consegue demonstrar como tal fato influencia no modo como pensam e agem.

O imperativo de realizar algum trabalho é uma realidade para outras personagens crianças e jovens que passam por dificuldades financeiras e veem necessidade de obter dinheiro para contribuir com o sustento da família, geralmente constituída sob modelo monoparental, sem a presença do pai.

Os irmãos Alexandre e Augusto (*A casa da madrinha*) assemelham-se à imagem erguida de Tuca ("O bife e a pipoca", *Tchau*), que ocupa parte de seu tempo angariando recursos com o intuito de ajudar sua numerosa família.

Desde pequeno Alexandre vende algo na praia. Como era novo, começou vendendo biscoito porque era leve para carregar. Com o passar do tempo, vendeu amendoim e sorvete (*A casa da madrinha*, p. 21-23), mas com a concorrência e os negócios em baixa, decidiu deixar tudo e viajar para a casa da madrinha. Seu irmão Augusto, bem mais velho, também trabalhava informalmente vendendo produtos na praia, porém dizia que Alexandre deveria estudar (p. 58). A dificuldade financeira agravou-se com a internação do irmão mais velho em um hospital em ocasião de doença e com o casamento de uma irmã, que saiu de casa. "O dinheiro [...] ficou mais curto, tudo ainda mais apertado" (p. 58-59), levando Alexandre a deixar a escola definitivamente. Moravam em um morro, com visão privilegiada para o mar, mas "tirando a vista, o resto todo é ruim, é pobre." (p. 56). As irmãs são empregadas domésticas, o pai é bêbado e só vive caído, enquanto a mãe trabalha lavando e passando roupas. A vida de Alexandre é bastante semelhante à de Tuca ("O bife e a pipoca", *Tchau*) no que diz respeito à luta pela sobrevivência.

Em resumo, as relações de trabalho estão estreitamente ligadas a questões socioeconômicas das personagens. É notável a problemática social nas narrativas que abordam a temática de modo simples para que possa ser compreendida pelo leitor, mas ao mesmo tempo contestadora, geralmente pelo viés do protagonista criança, uma construção propícia para identificação e subsequente reflexão sobre a realidade. Implicitamente também pode ser percebida a crítica à

violação dos direitos da criança pela negação de seus interesses por ter de submeter-se ao destino de situações sociais de pobreza. As narrativas de Bojunga expõem uma forma de representação da realidade cotidiana como expressão da tendência social anunciada por Zilberman e Lajolo (1993) para as produções surgidas a partir da década de 1970, as quais trazem à tona problemas da vida contemporânea, inclusive a diferença de classes e as consequências disso.

Do ponto de vista de Colomer (2003), para os livros analisados em sua pesquisa, a denúncia social é uma grande tendência porque aborda “temas sociais e consiste na descrição e denúncia de situações de exploração econômica e de repressão social.” (COLOMER, 2003, p. 250). Formas de poder são recriminadas e o mundo do trabalho é tematizado como um modo de defesa perante excessivo poder político ou econômico, mas a vida nos subúrbios e o abandono social são pouco explorados. A obra de Bojunga, assim, vai além da inclinação da produção literária visualizada por Colomer (2003) e, como mencionado, responde a demandas contestatórias vividas na sociedade contemporânea ao abordar a miséria, aproximando a temática de questões relativas ao abuso da autoridade e ao desamparo de crianças e jovens que deixam os estudos para desenvolver atividades que deem algum dinheiro.

Esse mundo representado textualmente demonstra um desejo de enaltecer a dignidade humana e mostra situações sociais reconhecíveis para os leitores, provocando um posicionamento e uma reflexão, mundo no qual a exclusão social, econômica e emocional saem, efetivamente, da marginalidade ficcional.

3 UNIVERSALIZAÇÃO: A CONSTITUIÇÃO EMANCIPATÓRIA DE PERSONAGENS E LEITORES

— [...] essa coisa de escritor criar um personagem e fazer a gente acreditar nele feito coisa que toda a vida a gente conheceu o cara, ou a cara, Literatura é fazer esse personagem inventado virar um espelho pra gente, é fazer a gente ficar puto da vida se o personagem faz troço que a gente acha besteira, mas em compensação é fazer a gente entrar numa boa se ele faz um troço que a gente também quer fazer, Literatura é o jeito que um escritor descobre pra passar isso pra gente dum jeito que é só dele, e quando um dia a gente afina com o jeito dum escritor inventar, com o jeito que é o jeito dele escrever, nesse dia a gente vira Leitor dele e quer ler tudinho que o cara ou a cara escreveu [...] (*Paisagem*, p. 54)

As leituras suscitadas por meio do projeto gráfico-editorial, os tipos de personagem, os múltiplos protagonistas, o debate relativo a questões de gênero, a posição do adulto nas narrativas e a contestação à família estereotipada, a construção interior da personagem, a crítica à escola, a importância da arte na obra, os vários sentidos do espaço por onde circulam as personagens, a reflexão acerca da sexualidade e as condições socioeconômicas presentes nos enredos, enfim, o percurso de mapear as personagens de Lygia Bojunga para verificar como são construídas permite afirmar que tais figuras ficcionais compõem uma representação social e cultural múltipla e que, ao longo de sua trajetória, vivenciam conflitos que lhes propiciam um amadurecimento psicológico e um aprendizado sobre a vida, fazendo-nos perceber, também, o quanto somos essencialmente semelhantes uns dos outros.

Desse modo, uma vez apresentado o quadro quantitativo e qualitativo das representações das personagens de Bojunga, torna-se oportuno refletir acerca dos contornos que a trajetória existencial das personagens ganha na obra. É coerente para as narrativas de Bojunga o que Martha (2010) afirma a respeito da produção

atual voltada para o público infantil e juvenil, cujos textos "tratam do desabrochar sentimental, da aprendizagem humana dos protagonistas, adolescentes que aprendem ao conhecer a si mesmos e aos outros, penetrando, [...] com muita dor e dificuldade, nos segredos da existência." (MARTHA, 2010, p. 127-128). Nesse contexto, as personagens vivenciam "situações-limite" (p. 121), ou seja, momentos que assinalam, "no plano ficcional, etapas da evolução vividas pelo ser humano e que possam traduzir modos de preservação da identidade individual e sociocultural sem se abster da participação de universalização." (p. 121-122). Encontra-se nessa abordagem, portanto, a compreensão da função da literatura: a leitura do mundo realizada por parte do leitor.

Hunt (2010) comenta que o livro é visto como dominador das massas ou libertador da mente, tendo em vista o efeito que pode produzir sobre os leitores, de modo que a diferença entre esses dois grupos emerge da "forma inovadora" (p. 216) e não somente da temática que, por sinal, pode ser também percebida em outras mídias. O que desejamos como estudiosos da área é nos atermos aos livros de influência libertadora porque podem gerar mudança de comportamento. Tais livros são "amplificadores da mente [...] em termos do mundo que os cria e do mundo que os circunda." (p. 217).

Aproveitando a reflexão feita pelo crítico, perguntamos: como o texto gera sentidos e de quais ferramentas dispomos para apreendê-lo? De acordo com Hunt (p. 108), o primeiro recurso que encontramos na literatura é a textura, o que aparece na superfície, a qual pode ser percebida pelas escolhas feitas pelo autor sobre *como, de que modo* expressar um significado, ou seja, a forma inovadora que gera sentido em detrimento de *qual* significado propagar.

O segundo aspecto alojado em uma camada abaixo do anterior pode ser identificado pela teoria narrativa, sobretudo pela importância atribuída às atitudes das personagens porque "o que os personagens fazem e como se relacionam entre si é mais importante do que o que são individualmente. Ações, reações e padrões de comportamento têm importância mais universal que os pormenores." (HUNT, 2010, p. 108). Assim, o modo como a personagem é construída e sua interação com os demais entes ficcionais da trama têm relevância porque são capazes de representar o que é universal, comum ao comportamento do ser humano, estabelecendo relação entre o livro e o mundo, em detrimento de características externas, pontuais, individuais.

Portanto, as reflexões de Hunt (2010) nos ajudam a ler Bojunga investigando o modo como funcionam os textos (p. 137), a fim de compreendermos em qual parte cada leitor poderá seguir seu caminho autonomamente, justamente, verificando como a construção das personagens vai gerando sentidos. Além disso, “o modo como os textos são organizados e [o] nosso entendimento dessa organização exercem um efeito profundo sobre como vemos o mundo.” (p. 137), sendo pertinente analisar as situações-limite vivenciadas pelas personagens bojunguianas para compreendermos seu processo de amadurecimento emocional.

Os conflitos psicológicos das personagens estão marcadamente presentes, em detrimento de um texto construído sobre uma aventura, desenvolvido por meio de conflitos externos emocionantes, geralmente cheio de ações que conduzem o leitor linearmente pela intriga e a caminho da dissolução dos problemas. Seguindo a vertente de textos contemporâneos, notadamente, no caso espanhol, já observada por Colomer (2003; 2007), o universo diegético bojunguiano centra-se no amadurecimento individual da personagem, geralmente no desenvolvimento dos protagonistas jovens, o que implica a exposição da sua interioridade a partir de temas como o amor, a morte, o medo, a amizade, a busca de si mesmo. Assim, os motivos narrativos desencadeadores dos conflitos dramáticos não enredam as personagens em aventuras arriscadas, situadas em espaços inóspitos. Eles conduzem as personagens a relatar

como sentem os conflitos afetivos ou os inerentes à condição humana, que acabam de surgir diante deles, e como variam suas opiniões diante destes temas, à medida que aumenta sua capacidade de reflexão, compreensão e confiança em suas próprias qualidades, para obter afeto e felicidade. (COLOMER, 2003, p. 284).

Magalhães (1984a) explica que o caráter formador da literatura está ligado à sua função social como arte. Enquanto algumas narrativas compõem-se de uma preocupação esquemática e caricatural sintetizada superficialmente no plano do enunciado, outras buscam a representação de problemas interiores da personagem. Assim, a arte é educativa e pode modificar a percepção do leitor diante do que o cerca porque "desempenha um papel na formação da sociedade" (MAGALHÃES, 1984a, p. 54), premissa também promulgada por Candido (1972; 1995). O que distingue textos de baixa qualidade dos demais reside na percepção daqueles que podem ser um "eco de lugares-comuns estéticos e ideológicos" ou,

diferentemente, na apreensão daqueles que não só "conservam experiências adquiridas, mas conduzem ao questionamento dos convencionalismos de interpretação e comportamento pela apresentação de novas perspectivas." (MAGALHÃES, 1984a, p. 54).

A obra de Bojunga encaixa-se claramente nessa segunda acepção porque é livre de preconceitos e rompe com premissas preestabelecidas socialmente. Configura-se como uma produção emancipatória, portanto, "prospectiva, porque pela amostragem de novas possibilidades propicia experiências futuras" (MAGALHÃES, 1984a, p. 54) ao permitir redimensionar os valores impostos, viver mudanças e ceder a chance de refletir sobre a vida.

Assim, o assunto sobre o qual discorreremos diz respeito ao processo de amadurecimento das personagens, discutindo seu desfecho nas narrativas, bem como a busca de identidade, a superação de dramas decorrentes de conflitos familiares, além da autorreferencialidade que se constituem em modos diversos de estabelecer diálogo entre texto e leitor.

3.1 Desfecho das personagens rumo ao autoconhecimento

Compreender o desfecho de narrativas é importante porque, quando concluída a leitura, o leitor vai atribuir sentido ao conjunto de situações desencadeadas pelo enredo. É também por meio do desfecho que o leitor vai viver os efeitos suscitados pelo texto, provenientes da aceitação ou da rejeição para o que acabara de ler. O modo como a narrativa é finalizada está intimamente relacionado ao desfecho das personagens, uma vez que o leitor tende a se identificar com sua conduta e sua forma de pensar. O desfecho, como um elemento da estrutura narrativa, por sua vez, está vinculado a um conflito (ou mais) vivido pelas personagens que é responsável por levá-las a reagir para reverter algum problema. Especificamente para o *corpus* que estamos analisando, a tensão que move as personagens é de ordem emocional, podendo se desdobrar para uma crise de ordem social, trazendo, assim, bastante subjetividade ao texto e deixando transparecer o tipo de leitor que se busca construir.

Na obra de Bojunga, o número de personagens que vivencia situação de equilíbrio positivo é a mais recorrente, porém bem próxima do número equivalente aos seres que não sofrem mudanças, seguido de desfechos em aberto e negativo:

Desfecho da personagem	Freq.	%
situação de equilíbrio positivo	56	39,2%
situação de equilíbrio negativo	15	10,5%
sem mudança da situação inicial	55	38,5%
em aberto	17	11,9%
TOTAL OBS.	143	100%

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

A respeito do desfecho em aberto da personagem, estamos considerando casos em que nada sabemos acerca de seu destino. Em geral, são personagens que apareceram em algum episódio específico e que atuam como figurantes, como em um pano de fundo. Embora significativas para a construção dos sentidos do texto e para a edificação da trama, tais personagens relacionam-se com os protagonistas, mas saem de cena conforme o enredo progride. Alguns deles, por exemplo, Maria da Anunciação (*O Rio e eu*), o Jardineiro (*Fazendo Ana Paz*), o Dono do restaurante (*Angélica*) têm uma existência que se resume àquele episódio particular do qual participaram.

Outras, no entanto, ainda que tenham participação passageira, foram bastante relevantes e receberam maior atenção, trazendo mais vigor para sua constituição. É o caso da Velha e do Bis (*Querida*) que, encerrada a trama, são mencionados no "Pra você que me lê" e acabam ganhando *status* de seres vivos reais, aqueles sobre os quais a autora afirma nem saber ao certo como estão no momento em que termina a escrita do livro, de tanta autonomia que suas criações parecem adquirir.

Nessa mesma linha, temos aquelas personagens que não sofrem mudanças, já que têm pouca complexidade interna e são apresentadas sem evolução ou mudança comportamental, por exemplo, o Dono do Circo, que emprega os colegas para que possam fazer uma apresentação (*Os colegas*), e, entre outros, a Mãe de Angélica (*Angélica*), que continua fingindo que as cegonhas trazem os

bebês porque seria preciso muita coragem para mudar (p. 108). Com isso, os adultos (idade adulta, maturidade, velhice) formam 46 das 55 ocorrências dos seres que não se modificam, ou seja, 83,63%, e as personagens secundárias compõem 51 das 55 ocorrências, totalizando 92,72%.

Conjugando o desfecho das personagens com sua idade, torna perceptível que crianças e jovens (infância, adolescência, juventude) ocupem 30 dos 56 registros do equilíbrio positivo, isto é, 53,57% do total, e que 8, ou seja, 14,28% seja bastante expressivo para a quantidade daquelas que passam de uma fase à outra (múltiplas idades), revelando que as personagens amadurecem em sua trajetória e que têm final otimista. Quando olhamos para a situação de desfecho negativo, percebemos que há apenas uma citação para crianças e jovens, sobrando para os adultos essa delimitação, com 11 das 15 ocorrências, consistindo em 73,33% do todo, sendo a temática da morte a principal abordagem para este tipo de final:

Desfecho da personagem	situação de equilíbrio positivo	situação de equilíbrio negativo	sem mudança da situação inicial	em aberto	TOTAL
Idade					
infância	17	0	1	2	20
adolescência	11	0	3	0	14
juventude	2	1	3	0	6
idade adulta	8	7	39	10	64
maturidade	1	2	5	1	9
velhice	3	2	2	1	8
múltiplas idades	8	1	0	1	10
sem indícios	6	2	2	2	12
TOTAL	56	15	55	17	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Para completar, quando cruzamos as informações do desfecho das personagens com a posição que assumem na narrativa, podemos ver que das 36 protagonistas, 28 terminam de modo positivo, com 77,77% dos casos, e que 4, isto é, 11%, são marcadas por desfecho negativo:

Desfecho da personagem	situação de equilíbrio positivo	situação de equilíbrio negativo	sem mudança da situação inicial	em aberto	TOTAL
Posição da personagem na trama					
protagonista	28	4	3	1	36
secundária	22	11	51	15	99
adjutora / auxiliadora	6	0	1	1	8
TOTAL	56	15	55	17	143

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

O desfecho negativo para as personagens (10,5%) é definido pelo debate sobre a morte. O tema do término da vida é explorado verticalmente por Lottermann (2006) e aqui é analisado a partir do final dado à personagem na narrativa, considerando-se esta uma forma de refletir sobre como os habitantes das narrativas lidam com a perda daqueles com quem convivem, isto é, de que modo, principalmente crianças e jovens, suportam o perecer, configurando-se como mais um elemento propulsor de seu amadurecimento.

Lottermann (2006) salienta que a morte na obra de Bojunga sobrepõe-se à simples sobrevivência da personagem, podendo se caracterizar como morte física ou simbólica. A primeira relaciona-se com a interrupção propriamente dita da vida, a segunda, diz respeito a) à morte social, pela privação daquilo que se considera essencial para a existência humana, como alimento, moradia, educação, e b) à morte emocional, pelo fato de a personagem sofrer com mudanças geradas pela perda de uma fase da vida, como exemplo, a saída da infância.

Dalcastagnè (2005a) observou em seu *corpus* que o desfecho por morte é mais marcante em personagens negras e mestiças, acrescentando a isso o assassinato como principal motivo, o que revela uma relação direta entre cor da personagem, mundo de violência e discriminação. Na pesquisa de Rosemberg (1984, p. 65), o tema da morte aparece nas narrativas como um pretexto para eliminar personagens indesejáveis ou como uma forma de castigá-las diante de alguma transgressão. Novamente a vertente maniqueísta de ensinamento presente no *corpus* dessas pesquisas sobrepõe-se à formação psicológica de conhecimento de si mesmo e do mundo. Contrariamente a isso, a angústia das personagens bojunguianas em

presença da morte é capaz de impulsionar seu aprimoramento pessoal em uma solução narrativa distante de moralismos.

O Pai de Carolina (*Retratos de Carolina*) é uma das personagens cujo desfecho negativo se deve à morte, que é ocasionada por um câncer. Ele é admirado pela filha, é culto e compreensível. Aos 24 anos, Carolina, descontente com o casamento, decide separar-se do Homem Certo e vai morar sozinha. Em uma noite, após conversa bastante particular com o Pai, recebe a notícia pela sua mãe de que ele estava debruçado sem vida (p. 136-7) sobre a escrivaninha, móvel já prometido por ele como um presente:

— Agora você é dona outra vez da tua vida.

— Ainda não.

— Mas a hora está chegando.

— Você acha mesmo?

Ele fez que sim. Ficam de novo sérios. Calados. Carolina pensa na doença do Pai: se sente outra vez invadida por uma tristeza grande, uma quase vontade de morrer também. O Pai fica pensando que bom que ia ser viver, pra ver a vida que Carolina vai ter. Inclina de novo o corpo pra frente:

— Escuta... tem mais uma coisa que eu queria conversar contigo. — Alisa de leve a superfície da escrivaninha. — A minha vida está memorizada aqui, em tudo que é gaveta, escaninho, pasta, caderno, souvenir. — Levanta o olhar pra Carolina: — Você sempre gostou desta escrivaninha, não é?

— Claro: você e ela sempre juntos...

— Eu quero te fazer presente dela. Assim mesmo: com tudo que tem aí dentro.

— Ah, pai, por favor, não vai agora...

— Deixa eu acabar o que eu estava dizendo, minha filha. Hoje, afinal, chegou o dia de conversarmos de coisas íntimas: deixa eu te falar disso também. (*Retratos de Carolina*, p. 133-4)

Como lembrança, Carolina fica com a escrivaninha de um escritório onde ele lia e escrevia, uma espécie de refúgio e pretexto para introspecção dele e propício para acolhida da filha. Para ambos, era local de aproximação para conversas acerca de assuntos difíceis e bastante íntimos, geralmente não compreendidos pela mãe:

Quando pequena, Carolina se intrigava de ver o Pai passar tanto tempo na companhia da escrivaninha. De intriga em intriga criou o hábito de sempre pensar nele junto dela, ora ela servindo de apoio pro livro que ele lia, ora ela de gaveta aberta se deixando arrumar [...] Já nessa época a Carolina e o Pai conversavam bastante: costume e prazer que, anos afora, deitaram raiz profunda. [...]

E a escrivaninha ali: *ladeando* Carolina; *olhando* pro Pai. Entra ano e sai ano. E agora também: os três ali juntos. Mas em silêncio. Mais de uma vez um papo nasceu. Logo morreu. Hoje Carolina não está querendo se esconder na conversa: quer falar dela, DELA! [...] (*Retratos de Carolina*, p. 84-5; grifamos)

Com o tempo, Carolina vai criando coragem de falar de seus problemas com o pai, levando o leitor a uma identificação, pois pode se reconhecer e pensar em sua realidade. Receber a escrivaninha do pai, por sua vez, é herdar também todo o seu afeto, toda uma vida em sua companhia e manter a ligação entre eles, em uma simbologia de amparo e proteção que é projetada pelo móvel e pela lembrança dos momentos em sua presença.

A escrivaninha adquire sentido semelhante àquele atribuído por Lottermann (2006, p. 140) à cama da família de Tobias (*A cama*): uma metáfora da vida, um objeto que mantém a existência para além do sujeito, em um constante reciclar, já que presenciou cenas de felicidade e tristeza, ao acompanhar várias gerações. Daí também a escrivaninha deixar de ser um simples objeto para simbolizar a memória de uma família, enfatizado pelo recurso da prosopopeia e conotado pelo uso dos verbos "ladear" e "olhar" atribuídos ao móvel que presenciava as confidências de pai e filha.

A separação do companheiro e a morte do Pai levam Carolina a mudar sensivelmente. Dá novo rumo à sua vida e busca realizar-se profissionalmente. A reforma do cômodo onde mora indica metaforicamente as transformações que Carolina passaria a ter dali em diante:

[...] Se entregou de corpo e alma pra tarefa de recompor e decorar o espaço, raspando, inventando, pintando, arrumando, encerando, criando, se sentindo melhor à medida que o trabalho progredia. (*Retratos de Carolina*, p. 140)

A reforma de objetos e lugares, por sinal, é recorrente na obra. Em *Fazendo Ana Paz*, por exemplo, Ana Paz-velha faz reparos no imóvel que vivera no sul do país durante a infância. Ela não vai derrubar a casa, vender o terreno e deixar o espaço para construção de prédios, como desejaria seu próprio filho porque, ao contrário do que comumente se faz, vai "botar ela em dia" (p. 76) para "não desmemoriar de vez uma cidade" (p. 77). Seu projeto é que a casa "continue fazendo parte da memória da cidade" (p. 77) e que ainda seja útil como "um centro

de cultura, uma biblioteca" (p. 77). Observamos uma denúncia da destruição do que já existe em nome de um desenvolvimento urbanístico desenfreado. Assim, a revitalização do espaço está em conformidade com o "reviver, renascer, dar vida nova [...] e preservar o passado e a memória" (LOTTERMANN, 2006, p. 84), concepção valorizada na obra bojuiana.

O desfecho negativo da avó de Vítor (*O sofá estampado*) leva-o a uma reflexão e o ajuda a perceber o que deseja para a sua vida. A avó, que estava lutando pela melhoria da Amazônia (p. 80), é assassinada por aqueles que queriam evitar o progresso do local. Diante da notícia, notando a injustiça e o autoritarismo, Vítor começa a tossir, como sempre acontecia em momentos difíceis. Como um símbolo de sua introspecção, Vítor encolhe-se dentro de sua carapaça e "Foi assim, todo metido dentro dele, que ele ficou sofrendo fundo de terem matado a Vó." (p. 82). A dor da perda ajuda-o a buscar recursos internos para decidir que quer seguir os passos da progenitora e lutar pelo bem comum, tomando coragem de contrariar até mesmo seu pai, quem insistia para que o tatu comodamente desse seguimento aos negócios da família na venda de carapaças.

Em *Corda bamba*, o final trágico para os pais de Maria em um acidente no circo também desencadeia um processo de amadurecimento da garota. Os equilibristas Márcia e Marcelo perdem a vida e o trauma leva Maria a abafar a memória e a reprimir seus sentimentos. Ela também presencia a morte da velha contadora de histórias e intui, em contraponto com a ingenuidade dessa mulher, a prepotência da avó Maria Cecília Mendonça de Melo. Paulatinamente, vai tentando se livrar do autoritarismo da avó e, concomitantemente, vai se lembrando de fases de sua vida, aqui simbolizadas pela abertura das portas coloridas avistadas por ela enquanto vivenciava um estado onírico. Cada porta desvenda um momento esquecido, que auxilia a protagonista a buscar forças internas para superar a angústia e a conhecer-se. Nesse processo, "o medo de abrir porta foi embora" (p. 140) e Maria foi conseguindo olhar "tudo que tinha que ver" (p. 140).

A morte de Cristina, de *O abraço*, por seu turno, torna seu desfecho mais inusitado ao leitor por se tratar da protagonista da história que termina sendo vítima de um abuso sexual, asfixiada pela gravata do Homem da Água. O estranhamento pode ser acentuado à medida que esse também se configura como o final da narrativa:

Cristina mal consegue tomar fôlego: já sente a gravata solavancando pro pescoço e se enroscando num nó. Que aperta. Aperta mais. Mais. (*O abraço*, p. 82)

O desfecho negativo de Cristina rompe com a premissa advinda da ligação congênita entre literatura para crianças e jovens e pedagogia, tanto do ponto de vista da abordagem temática, quanto do uso que se faz da linguagem engendrada por Bojunga. Vale salientar que o leitor implícito pode se identificar com Cristina ao seguir seus ritos de passagem, personagem que passa da infância para a fase adulta. Ademais, a ficha catalográfica do livro explicita "Literatura brasileira", estratégia que busca atingir leitores de qualquer idade. A designação ampla para a catalogação do livro deve-se aos interesses de se desvincular os livros da autora a um grupo leitor determinado, deve-se também à dura temática social do estupro, que vai muito além daquilo que comumente se produz e se volta para crianças e jovens.

Desse modo, o final negativo de Cristina coincide com o final do enredo. A ideia promulgada por Colomer (2003, p. 287) de que o desenlace com morte pode ser a única saída para solucionar determinados conflitos aplica-se aqui em *O abraço* porque a forma de a protagonista Cristina se livrar do abraço do "não-perdão" (p. 64), ou seja, do trauma decorrente daquele estupro aos oito anos, é morrer, circunstância que a leva, então, a uma libertação de todo o drama e daquela atração pelo Homem da Água.

Um final com desenlace negativo nesses moldes de *O abraço* comporta também o que Colomer (2003, p. 288) verificou com maior frequência em livros compostos por temas sociais, justificando o fenômeno por meio da necessidade de manter a verossimilhança, uma vez que o leitor reconhece que não é possível existir apenas resoluções positivas para tudo o que ocorre na vida. Quando se trata de finais abertos, como também observaremos em Bojunga, Colomer (2003) assegura que o leitor é incentivado a pensar sobre as incertezas relacionadas ao desfecho das personagens.

O final de uma narrativa, ou *explicit*, de acordo com Reis e Lopes (2002, p. 155), é compreendido como fechamento formal do texto e deixa evidente a fronteira que separa este texto do mundo. Esse corte torna-se mais nítido quando coincide com a morte da personagem central, o que inegavelmente impede a continuidade das ações. Entretanto, o final do texto não significa, a rigor, um fechamento semântico, porque se abre para além dele mesmo e "não impede a

abertura para um exterior que é o das consequências pragmático-ideológicas do texto" (REIS; LOPES, 2002, p. 156). Assim, os livros *O abraço* e, acrescentando, o *Nós três*, embora formem o que Bojunga chama de "par sombrio" (*O abraço*, p. 98) devido à forma a qual a morte aparece no destino das personagens, e embora ela acredite que eles deixem poucas "brechas para a esperança e a valorização da Vida" (*O abraço*, p. 98), os textos podem proporcionar um prolongamento de sentido para além do fechamento do texto em razão da maneira que leva o leitor a um diálogo interno, de tal modo a incorporar aquela situação angustiante como uma vivência.

Davi, de *Nós três*, demonstra admiração pela vida em uma conversa com Rafaela enquanto andavam pela praia:

- Eu sinto aqui, ó, aqui na boca, o gosto disso tudo.
- Da lua que vai ter?
- É, é! e da noite que vai ser, e da manhã que vai aparecer, e dessa areia molhada, e desse caranguejo que deu as caras por aqui, nada disso custa um tostão e tudo isso tem um gosto tão forte, é gosto da vida, Rafa, você não sente ele aqui?
- É doce? esse gosto que você tá dizendo que sente?
- Doce? Claro que não! é salgado, é amargo, é ardido, mas é bom demais. (*Nós três*, p. 41)

Davi define sinestesticamente a vida pelo sabor daquilo que é salgado, amargo e ardido, iconizando as dificuldades rotineiras a serem superadas para a conquista dos objetivos. Depois, nota a capacidade artística de Mariana de dar sentido a uma matéria bruta e fazê-la existir, trazendo o significado de que a arte é perene, debate que fica patente em toda a obra de Bojunga:

- Você não acha impressionante a vida que a Mariana arranca de tudo que é material que ela pega? Hein? Você nunca pensou nisso?
- Não.
- Pensa, Rafa, pensa. Ela pega um pedaço de madeira e começa a tirar vida de lá. Você diz que agora ela vai me tirar de dentro de um bloco de pedra. Já pensou? Muito depois d'eu ter morrido (muito mesmo: pedra é uma coisa que dura toda a vida) eu vou continuar existindo; 'cê vê? as mãos dela são mágicas, e ela... ela... ah, Rafa, sereia nenhuma fez o meu coração bater desse jeito. (*Nós três*, p. 42)

Mariana fica obcecada pela sua obra e Davi sente-se prisioneiro (p. 67) da artista porque precisa posar para ela. Sente-se também usado por Mariana e

deseja se desvencilhar dos laços afetivos que estavam se formando. Davi menciona que vai embora em breve, mas não o faz, pois é assassinado por Mariana. A ação da escultora, que desencadeia nesse fim para o amado, faz com que ela seja penalizada pela eterna repetição, não lhe sendo mais possível criar. Para Lottermann (2006, p. 134), Mariana sofre uma forma de morte, pois sem a invenção artística não há vida. Complementando, as duas personagens têm desfecho negativo porque perdem a dádiva de viver. As mãos habilidosas de Mariana, já observadas por Davi, aqui são responsabilizadas por ela pelo crime cometido em um recurso da prosopopeia, podendo mais que a razão e o coração, "Podendo tanto, que pegou uma faca e matou o Davi." (*Nós três*, p. 123). Para Papes (2002), as mãos representam o fazer, a força inventiva do homem. Assim, são essas mãos que paradoxalmente produzem e geram, mas também aniquilam.

A personagem-escritora do conto "A troca e a tarefa" (*Tchau*) também se priva de viver, porque para ela a vida não tem sentido se não exercida a escrita literária. Percebeu que a produção a libertava da dor e do sofrimento, porque conseguia exteriorizar os sentimentos e no lugar deles ficava a história criada. Fez um livro sobre a dor do amor, outro sobre ciúmes, mas em sonho recebe um aviso: ao finalizar o vigésimo sétimo livro, sua tarefa estaria cumprida, por isso, sua vida também. Embora tivesse deixado o último capítulo por cinco anos sem ser tocado, passou a escrever lembranças do passado e cartas porque a vontade de "transformar a vida em livro" ("A troca e a tarefa", *Tchau*, p. 108) era imensurável. Até que um dia decidiu cumprir sua missão porque a vida só tem sentido ao se concretizar aquilo de que gosta, neste acaso, a paixão pela escrita (p. 110).

A opção pela morte, neste caso, não representa um ato de desistência da vida. Ao contrário, trata-se de uma reafirmação da vida, naquilo que ela tem de mais caro à protagonista: a paixão incomensurável pela escrita, sem o que estar vivo nada significa. (LOTTERMANN, 2006, p. 72)

Assim, do mesmo modo como ocorreu com Mariana (*Nós três*), estar viva para a personagem-escritora ("A troca e a tarefa", *Tchau*) é poder criar.

O desfecho negativo para as personagens, nesse sentido, longe de veicular normas ou transmitir modelos de comportamento que são próprios do discurso utilitário, auxilia outros entes narrativos, em especial os mais novos, em seu processo de amadurecimento e apresenta ao leitor caminhos possíveis a serem

seguidos, porque os textos levam ao reconhecimento de problemas e sugerem soluções, tudo proporcionado pelo tratamento artístico das temáticas e da linguagem. Carolina (*Retratos de Carolina*), Vítor (*O sofá estampado*) e Maria (*Corda bamba*), especificamente, lidam com a morte e tomam novos rumos. A presença dessa temática revela uma posição de Bojunga de não camuflar a dor de crianças e jovens na literatura.

Já outras narrativas, a saber *O abraço* e "A troca e a tarefa", trazem o desfecho da personagem afinado com o desenlace do enredo. São textos que se compõem de modo mais fechado (REIS; LOPES, 2002, p. 70), internamente harmoniosos e com fecho irreversível. Os "finais negativos proporcionam uma frustração impactante da identificação e das expectativas criadas no leitor" (COLOMER, 2003, p. 288-289), um desvio do que é prototipicamente utilizado para provocar intensa dramaticidade.

Nós três, a propósito, embora revele a morte certa de Davi, sugere o destino de Mariana e deixa em aberto o de Rafaela, a mais jovem dos três protagonistas. A narrativa termina no trecho em que Mariana fica sozinha sem conseguir dar explicações para Rafaela a respeito de seu ato passional e é na parte "O epílogo" que o leitor tem acesso a outra informação, a qual indica a morte da artista após a privação do que mais gostava de fazer — esculpir:

[...] ela chorava [...], querendo ver se [...] a mão aprendia de novo o que que ela tinha que fazer.
 Mas a mão não aprendia, e tudo que é pedra e troço que ela tocava virava sempre a mesma coisa [...]
 Até que um dia, cansada daquilo, a mulher fechou a casa e saiu no barco.
 Ninguém sabe pra onde é que ela foi. (*Nós três*, p. 133-134)

O epílogo alude à morte de Mariana, que fora levada por um barco. A voz narrativa, que está distanciada dos fatos narrados, revela passagem de tempo e expõe ao leitor uma continuidade para o que ocorreu após o fechamento formal da história. Apresenta-se o Pescador do início do enredo que conserta redes e conta histórias, ofertando-nos um elo para a vida dos protagonistas, cuja estratégia promove efeito de circularidade. Inserir um epílogo que se refere à própria narração e que menciona um contador de histórias promove uma mediação entre a narração dos três protagonistas que acabamos de ler e o leitor, aproximando-o do texto e

suscitando efeito de veracidade. O fecho de Mariana, por fim, indicativo de morte, não deixa de ser aberto porque ignoramos detalhes de como tal fato pode ter se desenvolvido. Quanto à Rafaela, sabemos apenas que está voltando para casa, mas com rumos indefinidos, daí maior abertura em seu desfecho.

Para Reis e Lopes (2002, p. 126), o epílogo refere-se a um tempo posterior e subsequente à intriga, caracterizando-se como um comentário breve sobre a fortuna das personagens. Quando explícito, ganha capítulo separado no final do livro. Pode ter caráter funcional, ao articular-se com os fatos que envolvem as personagens, e semântico, à medida que permite a percepção de ideologias. O epílogo de *Nós três*, como revelamos, cumpre a função de projetar a narrativa para além dela mesma porque tece explicações acerca do caminho seguido pelos entes ficcionais, criando efeito de verossimilhança. O recurso do epílogo parece também tornar estáticas as situações as quais se refere (REIS; LOPES, 2002, p. 126), presentificando os eventos, que parecem acontecer no mesmo instante em que se lê o livro.

Aula de inglês tem dois epílogos, aqui compreendidos como a conclusão propriamente dita da história. A opção de levar o leitor a escolher deliberadamente qual dos dois desenlaces melhor arremata a intriga clama sua participação para combinar esquemas do texto e dar-lhe sentido. Quanto à autora, insere uma afirmação no "Pra você que me lê" que vem depois desses epílogos: "Quero que você fique com o momento que preferir." (*Aula de inglês*, p. 214). Assim, o duplo final busca cumplicidade do leitor, que é enaltecida por uma voz mais distanciada da ficção. Essa estratégia, bastante coerente com a tendência da literatura contemporânea, parece também servir como um consolo àquela advertência a finais desastrosos mencionada explicitamente no "Pra você que me lê" de *O abraço* e *Nós três*, a qual demonstra certo desconforto ao deixar poucos espaços para a esperança.

O "Pra você que me lê", criado pela autora para falar dos processos da escrita do livro, de dificuldades ou prazeres para elaborá-lo, como mencionaremos na sessão dedicada à autorreferencialidade, funciona em *Querida*, sua última publicação, também como um epílogo. Ela afirma que não tem algumas informações sobre as personagens, como se estas tivessem vida própria:

[...] não sei se o Pollux chegou a se encontrar de novo, já não digo com a Velha: ela estava muito velha quando embarcou de volta pra cidade natal, mas com o Bis. Da mesma maneira que não sei se o Pollux chegou a escrever a história da pobreza que encurralava aquela dupla e tantas mais. (*Querida*, p. 233)

Assegura, entretanto, com "certeza absoluta" (p. 233), que Pollux recebeu uma correspondência a qual continha documentos relativos à posse da propriedade que era de Pacífico e um bilhete, reproduzido na página que estamos lendo.

Essa posição extradiegética assumida pela voz do "Pra você que me lê" vai expondo o destino das personagens que, ao que tudo indica, não tiveram fim nas páginas do livro, deixando em aberto a sua caminhada. É como se a autora e tais entes fossem habitantes de um mesmo espaço, contribuindo para gerar efeito de verossimilhança ao narrado. Além disso, passa a impressão de um prolongamento da vida, de uma existência para além do papel. Esse recurso torna delicada a linha entre o real e o fictício que separa a vida desses seres, estilo marcante que permeia toda a obra bojunguiana.

De todo esse painel, cabe destacarmos o desfecho positivo das personagens, do qual se vale praticamente um terço do total de ocorrências (39,2%). Se considerarmos que o segundo maior tipo de desfecho é aquele em que os seres permanecem inalterados (38,5%) e que nesse grupo estão aqueles com menos importância para a trama (92,72%), conforme explicamos no início deste tópico, podemos afirmar que a resolução otimista para personagens é bastante valorizada na obra, pelo fato também de integrar quase todas as suas protagonistas (28 das 36, ou 77,77%):

Equilíbrio positivo	Freq.	%
emancipação	12	8,4%
conhecimento de si mesmo	36	25,2%
conhecimento do mundo	20	14,0%
autoaceitação	19	13,3%
casamento	2	1,4%
resolução de problemas/conflitos	12	8,4%
superação de ritos de passagem	4	2,8%
mudança de estrato social (ascensão)	6	4,2%
não pertinente	88	61,5%
TOTAL OBS.	143	

Fonte: Pesquisa Personagens de Lygia Bojunga

A quantidade de citações é superior à quantidade de observações devido às respostas múltiplas (3 no máximo).

Na obra não se vislumbra o casamento como um tipo de desfecho para a personagem, ao passo que estudos de Beltramim (2013) e Zappone (2013; 2014) apresentam-no como um dos índices de maior frequência no *corpus* por elas estudado — traduções de romances sobre formação de moças —, configurando-se como um modo de ascensão social da personagem e de afirmação de valores burgueses. Para Beltramim (2013), os livros da Coleção Menina e Moça publicados entre 1930 e 1960 e os *best sellers* juvenis contemporâneos produzidos por Paula Pimenta e Thalita Rebouças, ainda que pertencentes a períodos históricos diferentes, fazem-se com final feliz, expondo personagens que sonham em encontrar um parceiro. Tais textos estão comprometidos implícita ou explicitamente com uma função educativa de transmissão de valores ou convenções sociais. Assim, embora temáticas como a liberdade, a realização profissional, o estudo, a sexualidade estejam presentes neste segundo grupo de livros, "as possibilidades de realização feminina ainda não mudaram, ficando muito condicionadas à vivência do romance à moda antiga". (BELTRAMIM, 2013, p. 218).

Em Bojunga há ligeira menção de Lux (*Angélica*), irmão mais novo de Angélica, que se casa com a cegonha Bem-me-quer, deixando a família porque achava não ser possível viver algo diferente de suas concepções (p. 147). Em *Seis vezes Lucas* há desfecho positivo para a professora de arte Lenor que parece encontrar o amor de sua vida (p. 130), pois tudo indica que ela e o pai de Lucas terão um romance, uma vez que a professora acredita que ele tenha se separado da

esposa. Para Lucas, essa é outra comprovação da falsidade de seu pai que agora está mentindo para mais uma pessoa em razão de sua vaidade.

A obra de Bojunga, portanto, não conjectura reproduzir um modelo convencional e socialmente aceito de mulher que deve se casar, ter filhos e cuidar da casa. O enfoque, nos dois livros citados, é sobre a busca da autonomia da personagem, como ocorre com Lux, e sobre a ingenuidade e carência de Lenor, já que esta última história é vista do ponto de vista de Lucas, o qual conhece o pai sedutor. A ideia de casar-se para alcançar a felicidade é nula na obra.

O desfecho positivo faz-nos pensar que não se trata de um simples final feliz para as personagens, mas que se refira a situações de mudança interior, as quais tornam os entes ficcionais mais seguros e prontos para lidar com seus problemas, até porque o estágio de superação a que chegaram nem sempre é suficiente para reverter o quadro avassalador instalado no enredo. Um exemplo é Claudio (*O meu amigo pintor*) que deseja saber por que seu Amigo está "morto pra sempre" (p. 73), expressando sentimento de revolta também diante da omissão dos adultos, os quais não querem tocar no assunto. Em conversa com Dona Clarice, antiga paixão do Pintor, revela:

— É que... você disse que ele tinha morrido feito todo mundo um dia morre. Mas todo mundo não resolve morrer de propósito, resolve?

[...]

Ela foi indo pro fundo da sala. [...]

— Foi porque você acha que eu sou criança? [...] Lá em casa eles acham que esse assunto não é coisa de criança. [...]

— Não. Eu também tenho um filho da sua idade e eu converso tudo com ele.

— E de suicídio? vocês também falam? (*O meu amigo pintor*, p. 74-75)

A gradação no uso vocabular de Claudio no diálogo não deixa dúvidas quanto ao ocorrido com o Pintor. O menino vai constatando que olhar as telas pintadas, ver a cadeira onde o amigo se sentava, ouvir o relógio de seu apartamento tocar (p. 78) e pensar nele seria muito ruim porque a lembrança estava acompanhada do questionamento sobre o fato ocorrido e sustentada pela indagação do sentido da vida.

A partir desses momentos de introspecção, Claudio sente que "não tinha nada que separar *Amigo* pra cá e *por que* pra lá." (p. 83, grifos do original), tentando obter respostas acerca dos motivos que levaram seu amigo a tirar a própria vida ou

a respeito do que seja a morte. O que precisava agora era aprender a conviver com a falta, com a saudade, com a recordação daquela amizade, e conclui: "Acho até que se eu continuo gostando de cada *por quê* que aparecer, eu acabo entendendo um por um." (*O meu amigo pintor*, p. 84, grifo da autora).

Dessa maneira, Claudio passa por um processo de amadurecimento ocasionado pela vivência de um rito de passagem e termina de modo bastante confiante, conhecendo-se, ainda que não consiga trazer de volta seu amigo e que não o tenha mais por perto. Em vista da situação desoladora da morte apresentada no enredo, fica ao leitor a experiência da tristeza e o consolo da continuidade da vida, uma vez que o protagonista Claudio manifesta um ar esperançoso diante do que está por vir. A partir disso, o leitor idealizado pelo texto também se vê capacitado para superar infelicidades porque é a perspectiva de Claudio que nos guia durante a leitura.

Tais como Claudio (*O meu amigo pintor*), outras personagens superam um rito de passagem determinado pela morte: Maria (*Corda bamba*) e o Barco ("Lá no mar", *Tchau*).

Maria fica órfã, fecha-se em si mesma e não aborda o assunto com os adultos que demonstram não ter coragem para tal. Mas, metaforicamente, Maria atravessa portas coloridas em um processo de resgate da memória, de compreensão de sua história de vida e de superação desse momento difícil, porque a penúltima porta

[...] tinha uma porção de pinceladas, cada uma de uma tinta.
 Maria abriu a porta bem de leve e bem devagar. Mas sem medo.
 Era um quarto vazio.
 Maria fechou a porta e ficou muito tempo ali parada, no meio de coisa nenhuma.
 Depois, aos poucos, começou a arrumação do quarto. (*Corda bamba*, p. 140)

A partir desse momento, Maria vai preenchendo o quarto com seus desejos, uma conversa que gostaria de ter, as pessoas com quem queria conviver, o mar que almejava olhar. Seu desfecho é promissor:

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor [...] Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (*Corda bamba*, p. 143)

Maria tinha compreendido no seu breve transcurso que a vida é feita de adversidades sobre as quais não se tem domínio, mas é feita também daquilo que se pode escolher e valorizar, por isso mesmo a protagonista revela sua capacidade de aguardar o futuro por um enfoque tão tranquilo.

Quanto ao leitor, que recebe incentivos para completar as projeções feitas pela equilibrista,

é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. (ISER, 1999, p. 106)

Nesse processo interativo proporcionado pela leitura, o "não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre o mundo a que se refere." (ISER, 1999, p. 125). Assim, o leitor toma conhecimento desses ritos de passagem e efetiva o que é provocado pela natureza do texto literário: compreende a autenticidade da superação das dificuldades e os sentimentos expostos na trama porque se identifica com a personagem e assimila o funcionamento do mundo que o cerca. Completar os sentidos dos textos proporciona ao leitor a capacidade de transferir a experiência do texto para a vida.

O ciclo fabular da personagem também pode levá-la a um conhecimento de mundo, como são exemplos Vítor (*O sofá estampado*), Carolina (*Retratos de Carolina*), Pollux (*Querida*) e personagens-escritoras (*Feito à mão*, *O Rio e eu*), pois por algum motivo fazem uma viagem que as ajuda a adquirir experiências, a perceber a relevância da memória e a se descobrir.

A personagem-escritora de *O Rio e eu* morava na cidade de Pelotas quando criança, na fase adulta intercala a vida entre Rio de Janeiro e Londres, espaços que a levam a notar o quanto a Cidade Maravilhosa é importante para sua felicidade. Apresenta o Rio tomado por "uma emoção especial" (p. 64) com "sensação de magia [que] crescia" (p. 65) dentro dela, tamanho bem estar diante de mar, montanha, patrimônio histórico, bairros:

Na vida é assim mesmo: uma coisa leva à outra.
Tipo da frase usada e abusada.

Quando a gente pára pra pensar na história da gente, o que fica logo claro é que leva, sim, uma coisa leva à outra — só que, muitas vezes, essa outra não tem nada a ver com a gente — o que resulta no chamado descaminho: o tal que faz a gente sofrer à beça. Ainda bem que outras vezes leva pro que tem a ver sim.

Foi o que aconteceu quando eu "descobri" a tua Santa Teresa. Ela dava seqüência e respaldo a um interesse meu muito grande, sintetizado em quatro palavras que se reforçam: história / memória / rastro atrás. (*O Rio e eu*, p. 66-67, grifo da autora)

Entretanto, "desequilíbrio econômico e social" (p. 40), "violências, poluências, virulências e outras ências que nem no dicionário tem" (p. 45) fizeram-na conhecer Londres, seu zelo pela limpeza, sua cultura, seu clima (p. 76). Levaram a protagonista também a conhecer a saudade que se materializou na dificuldade de falar o inglês por causa do desejo de falar com chiado, cadência e gíria (p. 78).

A personagem-escritora desloca-se para esses lugares, entra em contato com pessoas, experimenta sensações, sofre influências e nos apresenta sua visão emocionada daquilo que viveu e que tem guardado na memória. Por isso, o conhecimento de mundo contribui para a personagem-escritora compreender como é a dinâmica social, quais são os valores e a vida naquelas cidades, propiciando-lhe constante transformação.

O sucesso na resolução de problemas é outra maneira de representar personagens em situação positiva no final do enredo. Angélica (*Angélica*), Petúnia (*A cama*), Tobias (*A cama*), Sabrina (*Sapato de salto*) e D. Gracinha (*Sapato de salto*) têm impasses diferentes para solucionar, mas buscam alternativas para se livrar da sujeição injusta a que são acometidas.

Angélica (*Angélica*) precisava expor uma verdade, por esse motivo une-se ao amigo Porto e escreve uma peça de teatro, apresentando para toda a plateia a origem dos bebês. Essa atitude revela a necessidade de afirmação da protagonista que, de seu interesse de mudar internamente, se esforça para mudar o que a circunda, ainda que tal ação implicasse em desconforto para toda a sua espécie e desestruturação de uma imagem enraizada e cômoda:

— Mamãe disse que assim que eu nasci eles viram logo que eu ia ser diferente: tinha cara de espírito de porco. * Minha família era um bocado respeitada, a gente levava um vidão! Mas quando eu cresci e descobri a mentira que o pessoal todo mentia, minha vida ficou ruim que só vendo.

— Que mentira?

— Daí pra frente eu tinha que viver fingindo.

— Por quê?

— E se tem coisa que eu não topo é fingir. Quando é pra brincar de faz-de-conta, eu gosto. Mas quando é pra viver o tempo todo enganando os outros e fingindo uma coisa que eu não sou, ah isso eu não topo! De jeito nenhum.

* Porto adorou aquela história de Angélica ser espírito de porco: ficava parecendo que os dois eram parentes. (*Angélica*, p. 40-41)

O problema que Petúnia (*A Cama*) tem a resolver é obter a Cama e entregá-la a Tobias, seu namorado. O móvel que pertencia tradicionalmente à família do garoto, fora vendida, desprezada, trocada, maltratada até o momento que Petúnia empreende uma busca iniciada por "construir na imaginação" (p. 168) como deveria agir:

Petúnia foi se sentindo tão à vontade no papel de construtora, que lá pelas tantas não resistiu: se botou dentro da construção e construiu a certeza de que ela podia levar um bom papo com *um cara assim feito* o Américo. Começou a imaginar a conversa que os dois iam ter. Um papo ótimo. Tão ótimo, que marcou o papo pro dia seguinte. Daí pra desenhar um mapa que levava ao casarão do Grajaú não demorou nada. E demorou ainda menos incluir no roteiro a matança de três aulas, inclusive (que felicidade!) uma de matemática. (*A Cama*, p. 169, grifo da autora)

Na casa, defende a Cama da ferocidade de Américo e o convence de repassar o móvel. Determinação e coragem da garota para alcançar seu objetivo vão sendo vislumbradas pelo leitor que compreende a iniciativa vinculada à paixão pelo Tobias e ao respeito pela tradição da família, como sendo um sinal de honra ajudá-lo. Quanto aos adultos, ao contrário, só fizeram se livrar do objeto por dinheiro.

A caminhada de Petúnia incide na entrega da Cama e "numa expectativa feliz" (p. 218) de Tobias. O sentimento de realização vivido pelos dois transita ao leitor e o guia para desejar o abandono da dependência do adulto e acreditar na possibilidade de superar as dificuldades, sendo coerente a explicação de Bettelheim (2005, 13-14) para quem as narrativas abordam assuntos universais e enriquecem o leitor à medida que possibilitam o reconhecimento de suas dificuldades e indicam saídas para eliminar o que o incomoda. Por isso, não se intimidar é uma maneira de lutar com firmeza diante das opressões para superar os obstáculos e vencer. Tal força é revelada na postura desta protagonista.

Além dos traços supracitados referentes à representação de personagens em situação de equilíbrio positivo, vale ressaltar o conhecimento de si mesmo como o mais frequente na obra.

Cara-de-pau (*Os colegas*) foi abandonado pela família e, embora se sentisse feliz na companhia dos colegas Virinha, Latinha, Flor-de-lis e Voz de Cristal, era ranzinza e não sorria, pois "se habituou a viver sério" (p. 29). Apesar disso, a convivência com o grupo e a conquista de um bolso tão desejado e costurado em sua barriga são fatores que encaminham o coelho para mudanças de pensamento porque estava se sentindo confiante em poder ajudar a turma a elaborar fantasias, a construir um barraco para morar, a encontrar comida na rua. Com o bolso, podia recolher tudo e atuar de modo significativo naquela equipe empenhada em se proteger da violência e em ser livre:

[...] Cara-de-pau ia de bairro em bairro da cidade pra catar restos de feira que ia guardando no bolso xadrez: um buquê de margaridas, pedaços de pano velho, latas vazias de óleo e leite em pó (se não arranjassem tamborim, pandeiro e cuíca iam ter mesmo que batucar nas latas). E, enquanto procurava, ia defendendo o estômago às custas de uma folha de couve caída aqui, de uma alface amarela jogada fora ali. [...] (*Os colegas*, p. 35)

A insegurança e o medo de Cara-de-pau são definitivamente superados quando ele desafia a noite. O coelho viu-se sozinho no barraco e foi um alvo fácil:

[...] a noite começou a soprar um vento forte que sacudia o zinco do barraco. E não satisfeita com aquele barulho todo, decidiu roncar trovoadas, anunciando tempestade.
Cara-de-pau se encolheu mais. Fechou os olhos com força e decidiu: "Vou fingir que tô dormindo pra ver se ela me deixa em paz." (*Os colegas*, p. 82)

O recurso da prosopopeia revela a inferioridade do coelho, para mostrar na sequência que ele vai ser capaz de dominar todo o temor e não vai precisar mais fingir:

— Não acredito em nada do que você tá dizendo ouviu? Ouviu bem? Duvido que não vá mais ter sol. Duvido que o mar vá secar e ninguém da minha turma vá voltar.
A noite então fez desabar o temporal que vinha preparando, fez o vento soprar ainda mais forte [...]
Mas ele ficou firme:

[...]

"Mentirosa!", murmurou, "e vai a gente acreditar nela." (*Os colegas*, p. 83-84)

Por fim, Cara-de-pau ainda ajuda a tirar Virinha e Latinha da prisão e Flor-de-lis da sua dona para se unirem novamente e se apresentarem no circo. Ele "tomou coragem e experimentou (só pra ver se acertava): deu um sorriso deste tamanho!" (*Os colegas*, p. 137), como um símbolo de segurança decorrente das experiências vividas e, também, de mudança, pois para quem tinha hábito de ser sério, experimentava agora novas sensações. O medo do escuro passou, junto com ele foram os medos de crescer e de emancipar-se, porque já não se sentia mais sozinho e rejeitado.

A Guarda-Chuva (*A bolsa amarela*) que Raquel guarda na bolsa junto com suas três vontades, vai se afirmando no seu transcurso e consegue 'desenguiçar sua história' (p. 52) quando finalmente flutua no ar e ganha liberdade. Quando foi fabricada, pediu para ser menina e ser pequena (p. 49), levando Raquel a refletir sobre seus dramas de querer ser menino e ser adulta. O homem que fabricou o objeto se admirou:

— E se mais tarde você cismar de crescer?

— Não sei pra que: ser pequena é uma curtição.

Mas ele ficou cismado:

— Às vezes a gente quer muito uma coisa e então acha que vai querer a vida toda. Mas aí o tempo passa. E o tempo é o tipo do sujeito que adora mudar tudo. Um dia ele muda você e pronto: você enjoa de ser pequena e vai querer crescer. (*A bolsa amarela*, p. 48-49)

Até que a Guarda-Chuva percebeu ser possível e agradável crescer e ao mesmo tempo brincar justamente quando o vento a levou pela janela e a fez voar:

E a-do-rou! Achou tão gostoso que já no meio do caminho resolveu que ia mudar de vida: queria ser paraquedas. (*A bolsa amarela*, p. 120)

Por isso, arrisca-se, entretanto, cai, quebra varetas, passa a ser apenas uma peça bonitinha de seda para ser olhada (p. 122) e não exatamente o que ela gostaria.

É Afonso quem conta para a Raquel e para o leitor a história da Guarda-Chuva. Considerando que a menina é a narradora e que os fatos são apresentados por meio de um foco limitado a suas experiências, ela não poderia conhecer a Guarda-Chuva porque a ganhara de Afonso que, em uma de suas buscas por uma ideia, encontrara a nova amiga e a trouxera para Raquel. O privilégio da cena e não do sumário, entretanto, cede autonomia para Afonso apresentar em diálogos com a protagonista quem é a Guarda-Chuva e quais são seus anseios, em uma solução narrativa dialógica e bem humorada que resolve literariamente a assimetria entre o emissor adulto e o receptor criança.

Depois de levarem a Guarda-Chuva para ser cuidada na Casa dos Consertos, ela volta a ter autonomia para abrir e fechar quando quiser:

— Tá vendo, Raquel? não é à toa que eu gosto da Guarda-Chuva: ela tem ideias. Sabe o que é que ela me disse? Que eu não preciso mais ter medo de voar alto. Ela vai junto comigo, e, se eu caio, ela dá uma de paraquedas; e, se eu caio de novo, ela dá outra; e assim toda a vida. [...]

A Guarda-Chuva desengasgou e ficou pulando pra cá, pra lá, abrindo, fechando, não sossegava.

Qualquer um via logo que ela estava na maior aflição pra começar vida nova, pra subir de uma vez lá pro céu. (*A bolsa amarela*, p. 127-128)

Em todo esse processo, o galo Afonso também adquire autoconhecimento porque compreende que não quer ser galo de briga, desse modo decide sair pelo mundo para não permitir que 'costurem o pensamento' de ninguém (p. 105), para assim impedir a manipulação dos mais fortes sobre os mais fracos. Quanto a Raquel, também se compreende e se vê emocionalmente mais tranquila, imagem traduzida pela leveza da bolsa, que agora estava vazia.

Assim, o desfecho esperançoso dessas personagens atesta que elas vão continuar se conhecendo e se transformando. Neste mundo ficcional, os problemas das personagens, como o medo de ficar só, a dificuldade de se aceitar, o desejo de ser respeitado, o receio de mudar, são verossímeis aos do leitor que, pela fantasia, consegue pensar no que o inquieta e o faz acreditar que seja passível de resolução. Nessa ordem de ideias,

Uma criança defrontada com problemas e situações cotidianas que lhe causam perplexidade é estimulada, no seu aprendizado, a

compreender o 'como' e o 'por que' de tais situações, e a buscar soluções. (BETTELHEIM, 2005, p. 78)

O desfecho positivo está assentado na crença de que as dificuldades podem ser superadas e que a confiança em si mesmo é o guia para isso. Portanto, o texto ficcional indica que as desventuras vividas pela personagem foram suplantadas e que, por isso mesmo, se foi possível chegar à forma de equilíbrio representada em seu desfecho, é porque foi capaz de alcançar determinado estágio de maturidade emocional.

É preciso salientar que, ainda que existam tais desfechos positivos para a personagem, eles não se fazem de modo escapista ou artificial. Trata-se de um arranjo textual que prima pela ruptura, em termos da manipulação de expedientes da escrita literária e do tratamento das temáticas. A obra volta-se para a elaboração de seres altamente complexos, que pensam em sua existência, com seus problemas e fracassos, e suscitam expectativas de sucesso e de otimismo para a vida, possibilitando a compreensão de que é possível superar dificuldades. Nesse sentido, concordamos com Bordini e Aguiar (1993) quando afirmam que, no que tange a aspectos formais e temáticos, os textos literários são valorizados à medida que ampliam o horizonte de expectativas dos leitores de diferentes épocas porque

desafiam a compreensão, por se afastarem do que é esperado e admissível pelo leitor [...] ao exigirem um esforço de interação demasiado conflitivo com seu sistema de referências vitais. [...] a obra emancipatória perdura mais no tempo do que a conformadora, devendo haver uma justificação para o investimento de energias psíquicas na comunicação que estabelece com o sujeito. Diante de um texto que se distancia de seu horizonte de expectativas, o leitor, além de responder aos desafios por mera curiosidade ante ao novo, precisa adotar uma postura de disponibilidade, permitindo à obra que atue sobre seu esquema de expectativas através de estratégias textuais intencionadas para a veiculação de novas convenções. (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 84)

Nesse sentido, a literatura de Bojunga provoca a participação do leitor, tendo em vista o modo como insere suas personagens nas mais diversas situações que as levam a uma caminhada rumo ao autoconhecimento. Em sua obra, confere espaço central a crianças e jovens, cedendo-lhes voz e permitindo-lhes fazer escolhas de como se quer viver.

Na concepção de Machado (2011), a literatura proporciona um tipo de aprendizagem bastante particular porque

Permite perceber os aspectos mais sutis da realidade e aos poucos vai habilitando a expressar essa percepção. [...] ajuda a compreender de que maneira ele [o mundo] existe. Mais ainda, possibilita perceber de que outras maneiras diversas essa realidade pode ou poderia existir. Permite entender outras formas de encarar o mundo, mas também, concreta e afetivamente, permite entender as pessoas que o encaram de modo diferente do nosso. (MACHADO, 2011, p. 19)

Refletir sobre o desfecho das personagens, então, possibilita uma compreensão por parte do leitor das questões humanas existenciais colocadas para debate nas narrativas. Além disso, auxilia na reflexão acerca dos modos de desenvolvimento interior e amadurecimento das personagens.

3.2 A busca de identidade

Segundo Groppo (2000, p. 61), a fase de definição da identidade e de percepção da individualidade ocorre na idade juvenil. Para ele, os critérios etário e sociocultural são balizas que buscam definir a juventude, mas salienta suas limitações porque os estudos sociológicos, que sustentam seu ponto de vista, relativizam o primeiro critério argumentando que classe social, gênero, nacionalidade são fatores influentes no comportamento do jovem. Assim, ainda que admita a dificuldade de definir o que é juventude, afirma que se trata de uma categoria social importante para se compreender as transformações e o funcionamento da sociedade moderna.

Os preceitos de Groppo (2000, p. 8) interessam-nos em virtude de essa ideia de juventude implicar uma fase marcada por vivências e sentimentos próprios que identificam os sujeitos que a ela pertencem, bem como por implicar a "representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos."

Nesses termos, a juventude tem a função social de proporcionar maturação e integração do sujeito no ambiente que o cerca, sendo "uma fase de

preparação psicossocial para a idade adulta e a sociedade, fase de definição de uma identidade e de uma individualidade." (GROPPO, 2000, p. 61). O processo de construção dessa identidade não ocorre de modo tranquilo, uma vez que o período é marcado por desentendimentos com adultos, conflitos sociais, problemas emocionais, desorganização interna, até que "o indivíduo encontre sua identidade própria e ajuste-se ao grupo social a que pertence." (GROPPO, 2000, p. 63), indo do senso de imprevisibilidade e ambiguidade para segurança, autodefinição e maturidade.

A juventude aqui é o limiar, o espaço de passagem da fase da infância e preparação para a entrada no mundo adulto, cujos conflitos citados pelo estudioso se fazem notáveis no nosso *corpus* de análise. Vale ressaltar que evocar esse pensamento é reconhecer nas personagens bojunguianas atos, pensamentos e palavras de sujeitos em processo de amadurecimento e em constante busca de autoconhecimento.

Para Culler (1999), há diversas vertentes para explicar no estudo da literatura o que é identidade e como a identificação do sujeito se realiza, apresentando a assertiva que conflui com a qual acreditamos:

A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores. O valor da literatura há muito tempo foi vinculado às expectativas vicárias dos leitores, possibilitando-lhes saber como é estar em situações específicas e desse modo conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras. As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista. (CULLER, 1999, p. 110-111)

Desse modo,

Os poemas e os romances se dirigem a nós de maneiras que exigem identificação, e a identificação funciona para criar identidade: nos tornamos quem somos nos identificando com as figuras sobre as quais lemos. (CULLER, 1999, p. 111)

Em outras palavras, a identidade é "formada por um processo de identificação." (CULLER, 1999, p. 111). Nessa ordem de ideias, Bojunga insere a temática da construção da identidade em sua obra e, para além disso, proporciona ao leitor a oportunidade de se ver representado na multiplicidade de perspectivas

produzidas para as mais diversas situações vividas pelas quais passam as personagens e pelas quais ele pode vir a se defrontar. Assim, o leitor constrói sua identidade percebendo-se nas personagens, ou seja, ele forma sua identidade reconhecendo-se nos seres ficcionais das narrativas por compartilhar sentimentos que o agradam ou o aborrecem. O que não é nada mal, uma vez que, embora as personagens de *Bojunga* vivam momentos difíceis de suportar, que muitas vezes parecem irreversíveis, não se rendem à passividade ou ao conformismo. Ao contrário, como propriedades de sua essência, as personagens sentem-se motivadas, predispondo-se de coragem e determinação para agir.

Uma personagem em busca de autoconhecimento é Petúnia (*A Cama*). O fato de dividir quarto com sua irmã mais velha a incomodava muito porque gostava de ler à noite, não queria cama encostada na janela e outros desajustes típicos do relacionamento entre irmãos. Mas, ter de ir para o quarto da mãe sem seu consentimento foi pior:

Depois que o pai da Rosa e da Petúnia morreu, um belo dia a Petúnia voltou da escola e encontrou tudo que era dela (cama, penteadeira, tudo) no quarto da Elvira: tinha ficado resolvido que a Petúnia ia dormir lá. A Petúnia ficou danada: *como* tinha ficado resolvido, se ela não tinha resolvido nada?!

— A Rosa é oito anos mais velha que você, Petúnia...

— Problema dela!

— ... tá na idade de ter um quarto só pra ela. Quando você crescer, você também vai ter um quarto só pra você. (*A Cama*, p. 108, grifo da autora)

Petúnia "achou ruim ser criança" (*A Cama*, p. 108) porque não era respeitada nessa condição, assim como, cada qual a seu modo, também não o são *Raquel* (*A bolsa amarela*), *Lucas* (*Seis vezes Lucas*), *Rebeca* ("Tchau", *Tchau*), *Sabrina* (*Sapato de salto*). A contra gosto, Petúnia fica um período no quarto da mãe, mas rebela-se e muda-se para o Caixote, apelido dado ao depósito do apartamento onde moravam. Todos os entulhos são distribuídos para a irmã e a mãe, o que lhe permitiu preencher o novo espaço com roupas, livros, rádio, máquina fotográfica, pôster na parede, deixando-o do seu jeito. A situação desconfortante é superada pela protagonista com ironia e humor, então se verte na conquista de um momento para reflexão sobre si mesma:

[...] se sentiu tantas Petúnias, que ficou sem saber em qual que ela pensava.

Tinha a Petúnia-aliviada: eu fecho a porta lá da cozinha e nem Jesus Cristo vai me fazer escutar a mamãe roncar.

Tinha a Petúnia-liberada: pronto, tenho um quarto só pra mim, faço o que eu quero aqui dentro e, se eu não tô a fim de ninguém, penduro um aviso na porta: FECHADO PARA MEDITAÇÃO.

Tinha a Petúnia-humilhada: pô! onde é que eu vim parar?

Tinha a Petúnia-revoltada: tá vendo no que dá ser criança? a Rosa lá no bem-bom e eu aqui encaixotada.

Tinha a Petúnia-arrepentida: quem sabe é melhor voltar pro quarto da mamãe?

Tinha a Petúnia-de-queixo-levantado: nem morta!

Tinha a Petúnia-autocomiserada, já pronta pra rebentar em soluços: ninguém gosta de mim!

E tinha a Petúnia-cansada-e-com-sono depois de tanta decisão, de tanta carregação de coisas pra cá e pra lá. Resolveu que a melhor era ficar com esta última: apagou a luz e tratou de dormir. (*A Cama*, p. 112-113)

O tempo passa e sente "sofrer de claustrofobia", por isso um dia dorme no quarto da mãe, outro dia na sala, até que:

Acabou concluindo que vivia EM TRÂNSITO. Isso consolou ela uns dias: achava bonito dizer que vivia em trânsito. Começou a elaborar em torno daquele *status*. Acabou concluindo que: vivia em trânsito RUMO A UM DESTINO IGNORADO. Achou ainda mais bonito. [...] (*A Cama*, p. 114, grifos do original)

O dilema de desejar um espaço próprio na casa é metáfora de um dilema interior vivido por Petúnia: estava em trânsito, saindo da fase da infância e experimentando as sensações da primeira paixão ao conhecer Tobias, estava também encurralada pelos mais velhos e precisava mudar.

Ela espera ansiosamente cartas e telefonemas do garoto, planeja roupa e sapato para usar, bem como frases para falar no encontro que tinham marcado. No entanto, o "primeiro-encontro-a-sós" (*A Cama*, p. 134) não foi como o esperado porque toda a tristeza de Tobias por não conseguir resgatar a cama para sua família foi apresentada com muito choro, transformando a ocasião em um momento de consolo para o garoto, bem como da percepção de Petúnia do quanto gostava dele. A chuva e o abraço selam o compromisso afetivo e a promessa da garota de conseguir o móvel.

Para Tobias, a angústia não se refere apenas à necessidade de recuperar a cama para seu pai manter a tradição familiar, mas de tentar compreender como a

pobreza pode assolar uma família como aquela da cena vista no morro. Sua aflição também se deve ao interesse de buscar "entender ele mesmo, o sentimento tão forte que ligava ele ao pai" (*A Cama*, p. 135). O garoto, nessa fase, também quer se autoafirmar, projetando na imagem do pai o que gostaria de ser: inabalável, sereno e trabalhador. Decorre daí o seu desejo de não decepcioná-lo:

— Eu não sei se você tá entendendo o que que eu tô querendo falar. É difícil de explicar isso. [...] Dá pra entender? [...] O barraco da minha tia não sai da minha cabeça, tá sempre aqui! [...] (*A Cama*, p. 136)

O móvel, motivo desencadeador da narrativa, é entregue a Tobias por Petúnia e fecha um ciclo, porém indica o surgimento de um novo: o da continuidade do relacionamento entre eles. A chuva e o abraço, também presentes neste encontro, igualmente simbolizam a passagem de uma fase e o surgimento de novas aspirações:

Roncou uma trovoadas. Tipo da trovoadas a calhar pra Petúnia, num susto, se abraçar com Tobias. O susto passou logo, mas o abraço demorou.

— Te amo — ela disse baixinho no ouvido do Tobias. [...]

[...]

A cara do Tobias se abriu numa expectativa feliz. [...]

Tobias ficou um tempo parado saboreando a cena que tinha acabado de acontecer [...] pensando com gosto no abraço da Petúnia, pensando com gosto igual na hora de ouvir Zecão chegando em casa. A cama tá com a gente de novo, pai! [...] e quando eu casar com Petúnia ... Não, ele ainda não ia falar da Petúnia. Um dia, ele contava pro Zecão. Mais tarde. Agora era só falar da cama e pronto. (*A Cama*, p. 217-218)

Carolina (*Retratos de Carolina*) é outra personagem que vive transições, tanto desencadeadas por sua trajetória emocional, quanto biológica, que vão sendo apresentadas por meio de seus retratos.

No primeiro, aos seis anos, experimenta duas traições em um mesmo dia. Uma delas, por parte da Mãe, que vê a menina brincando de médico com um colega, bate nela e conta ao pai. Sua grande dor é a vergonha diante do Pai e o desapontamento que poderia ser gerado. A segunda traição diz respeito a uma atitude de Priscilla, uma amiga que pouco se atenta para as angústias de Carolina e não lhe corresponde contando segredos. Na festa de aniversário, Priscilla fez sorteio

de três prêmios aos seus convidados, pegando para si mesma o que Carolina conseguira e que muito desejava. Assim, todo o encantamento com a Priscilla foi rompido, esfriando a amizade.

Carolina via a nova amiga com admiração por causa de seu nome, sua mãe cantora de ópera, seus seis irmãos, seu pai cirurgião, seus olhos e cabelos bonitos, sua capacidade para dançar: "Uma Priscilla que foi se apriscillando mais e mais, à medida que Carolina descobria novos aspectos do talento da vida da amiga." (*Retratos de Carolina*, p. 13). A própria profissão do pai que "botava nariz novo, tirava ruga velha, sumia com barriga grande [...]" (p. 14) corrobora para formar essa ideia de exaltação do que é exterior. Pelas comparações, percebemos o quanto Carolina ainda não se conhecia, uma vez que não percebia a ostentação de uma imagem, com festa, barulho, compras, projetada por Priscilla e sua família, garota que também se mostra mesquinha porque, embora tivesse posses e os prêmios da festa fossem, a princípio, sorteados, pegou para si mesma aquele que, na visão de Carolina era o melhor: uma boneca. Esse deslumbramento de Carolina dificulta a compreensão de que Priscilla não era uma amiga verdadeira como esperava que fosse. Para o leitor, entretanto, tais indícios textuais sugerem pistas que se comprovam pela atitude de Priscilla quando age para impedir a felicidade de Carolina.

Mas, os dois episódios daquele dia fizeram Carolina voltar-se para si mesma e receber amparo do Pai:

— Ô, minha filha... — O Pai pega as duas mãos de Carolina e puxa ela pra ele. Num ímpeto, Carolina mergulha naquele abraço, se abandonando a uma sensação de alívio e prazer [...]
[...] Logo-logo ela também: vai se esquecer da Priscilla. Mas melhor que tudo, ah, nem se fala, melhor que tudo é sentir a mão do Pai apertando firme a mão dela. (*Retratos de Carolina*, p. 44-45)

A aflição de Carolina não se deve a ter vivido uma situação para ela inocente durante a infância, também não diz respeito a não ter conseguido ficar com uma boneca em um sorteio. O que Carolina tenta compreender nesse retrato é a reação das pessoas de sua convivência que pouco se importam com as consequências dos seus atos intencionais para as relações afetivas. Ao compreender isso, termina seu retrato de forma mais aliviada.

O apoio do Pai tem se revelado primordial para ajudar Carolina, desde pequena, a compreender o valor da vida:

(Uma vez [...] o pai da Carolina disse pra ela que a vida é um grande segredo, que vai se desvendando devagar, à medida que a gente vive. Disse que quanto mais a gente presta atenção nele, mais ele se mostra. Mas disse também que, por mais que a gente preste atenção nele, ele jamais se mostra todo. [...]) (*Retratos de Carolina*, p. 16)

E, em sua trajetória, Carolina vai desvendando "mais um pedacinho do Grande Segredo" (p. 18): em seu retrato de quinze anos, contempla os prazeres de uma viagem em família para a Europa, apaixona-se por lugares e até por um vestido, mas também se frustra por deparar com a loja fechada e não adquiri-lo. Carolina vive motivada por suas paixões:

[...] Agora eram duas perdas pra sofrer: Londres e o vestido. A primeira doía, mas Carolina sabia que não era irreparável: mais dia menos dia eu volto aqui. A segunda, no momento, doía mais porque parecia eterna, nunca mais eu vou gostar de outro feito eu gostei dele; nunca mais eu vou ver ele!
Como é que ela podia imaginar, não é? Que um dia os dois iam se encontrar de novo, ela e o vestido... (*Retratos de Carolina*, p. 61)

O recurso da prolepse aponta para o próximo retrato da protagonista, aos vinte anos, quando celebra a frequência ao curso de Arquitetura, mas também por se iniciar uma fase conflitada quando conhece o Homem Certo em um jantar a convite da amiga Bianca. Surpreendentemente, aquele vestido visto em uma vitrine em Londres, está em um armário na casa do Homem Certo. Tomada pela emoção, Carolina vestiu-o e foi pega de surpresa pelo dono da casa que "continuava parado. Parecia hipnotizado por Carolina" (*Retratos de Carolina*, p. 75).

O vestido funciona como um motivo que gera coerência interna na narrativa porque é da contemplação que o Homem Certo faz de Carolina usando o vestido que o leva a desejá-la, confundindo-a com Eduarda, um antigo amor:

Durante o jantar, quanto mais ele estudava a Carolina (e quanto mais vinho tomava), mais ele se convenia de que podia reeditar a Eduarda na Carolina. (*Retratos de Carolina*, p. 100)

Quanto à Carolina,

[...] começou a se estudar: era susto que ela estava sentindo? mas o susto já tinha passado, não tinha não? era a vergonha, então? não [...] mas medo de quê? de olhar pra ele?... por quê?... medo dele estar olhando pra ela?... medo dele *não* estar olhando pra ela?... mas ele estava! [...]

[...] Medo de revelar o resultado de tanto estudo? (*Retratos de Carolina*, p. 78, grifo da autora)

As incertezas de Carolina traduzem o início de uma paixão, agora bem mais impetuosa do que as anteriores porque se sentia "arrastada pelo olhar dele, pelo jeito dele, pelo cerco dele." (*Retratos de Carolina*, p. 89), a ponto de se deixar tomar pelo machismo, pela possessividade e pela insegurança do amante, largando objetivos, faculdade, trabalho, amigos.

Com isso, os próximos retratos mostram uma Carolina triste, sem aquele brilho movido pelos desejos e frustrada com a escolha do casamento. Em conversa com o Pai, na qual ele descobre "um pedaço do Grande Segredo" (p. 121), Carolina consegue ser franca e apresentar seus sentimentos:

— Você não está enganado, não: é isso mesmo: eu não gosto mais dele. [...] já faz tempo que a paixão foi embora. Mas isso não resolveu o problema: no lugar dela entrou a revolta. Mas o que adianta a revolta se a gente sente medo? se a gente sente culpa? dá no mesmo ué: a gente continua atolada. [...] (*Retratos de Carolina*, p. 121-122)

A separação, um aborto, o envelhecimento e a morte do Pai, bem como a mudança de casa marcam a trajetória seguinte de Carolina, fatos e imagens que ajudam a compor expressividade para o poder do tempo e para o sentido de viver. Marcam também o aprendizado de Carolina em cada etapa com os desafios que lhe são conferidos pela própria evolução da vida e que manifestam a composição da identidade da protagonista. A ampulheta que fica sobre a escrivaninha do Pai e a perspectiva sob a qual ele nos mostra a filha somam-se para gerar esse sentido:

[...] O olho do Pai vai pra ampulheta. No último ano ele fica mais e mais tempo olhando a areia escorrer, pensando no quanto o tempo vem marcando Carolina, marcas sempre tão visíveis a cada visita que ela vem fazer. (*Retratos de Carolina*, p. 112)

Um sonho também sublinha a passagem de Carolina para um novo retrato:

Carolina está na boca de um túnel comprido e escuro, que ela *tem* que atravessar. A angústia no peito se traduz em medo. Cada vez que ela vai entrar no túnel, falta a coragem pra travessia: dá pra trás. [...] o que que é aquilo lá?
É uma luz.
Deve ser um sonho, ela pensa, será que lá é o fim daqui? E já vai se levantando. E já vai andando. À medida que avança pra luz, vai vendo que a luz é feérica.
O medo vai indo s'embora. A ansiedade vai atrás. Uma energia nova toma o lugar [...] (*Retratos de Carolina*, p. 154, grifo da autora)

Toda a escuridão do túnel e o medo de atravessá-lo exprimem a luta interna de Carolina. A metáfora da luz, em contrapartida, indica uma compreensão madura sucedida pela vivência desses momentos e sentimentos vários, bem como aponta um recomeço, na função de um rito de passagem. Quando acorda:

A cabeça começa a fazer um movimento de assentimento. A voz sai clara, sublinhando o que a cabeça afirma:
— Ser dona da minha vida...
Com essa minha mão aqui... eu vou fazer. (*Retratos de Carolina*, p. 159)

A protagonista tem total clareza agora de quem é e do que poderá conquistar por si mesma. Além disso, tudo indica que poderá investir na arquitetura para se realizar, ficando a experiência ao leitor de que cada retrato de Carolina foi desvendando um pedaço do Grande Segredo da vida, pois a gratificação é de quem brinca de "esconde-esconde" com ele (*Retratos de Carolina*, p. 17), pois, como lhe explicou o Pai,

— Pra qualquer um que entra no jogo, ele vai logo abrindo frestas. Mas estreitas. Sempre muito mais estreitas do que a gente quer.
— ?
— Não nos resta alternativa melhor senão tentar alargar cada uma. (*Retratos de Carolina*, p. 17)

A primeira parte do livro encerra-se neste episódio. Depois, o texto segue com um "Pra você que me lê", no qual Carolina questiona sua própria trajetória

produzida pela autora. O recurso assemelha-se a uma "*história-que-continua*" (*Retratos de Carolina*, p. 163), para apresentar posteriormente mais um retrato de Carolina aos vinte e nove anos, conquistando emprego como arquiteta, a convite de Priscilla, aquela amiga da infância. E, assim, "Na imaginação de Carolina saltaram colunas e telhados, rampas e degraus." (*Retratos de Carolina*, p. 225)

Nessa perspectiva, as reflexões de Bauman (2001) a respeito da fluidez da identidade põem-se em harmonia com a construção de Petúnia (*A Cama*) e Carolina (*Retratos de Carolina*), uma vez que a identidade é mutável e deve ser vivenciada, pois não se nasce com ela:

A volatividade das identidades, por assim dizer, encara os habitantes da modernidade líquida. E assim também faz a escolha que se segue logicamente: aprender a difícil arte de viver com a diferença ou produzir condições tais que façam desnecessário esse aprendizado. (BAUMAN, 2001, p. 204)

Sendo assim, Petúnia (*A Cama*) é motivada para essa trajetória interior a indagar aquilo que lhe deixa incomodada, ou mesmo a reorganizar mentalmente seus sentimentos e atitudes. Carolina (*Retratos de Carolina*), por sua vez, ancorada em seu pai, faz um mergulho em si não só para revisitar as escolhas e questioná-las, como também para transformá-las em benefício de seu crescimento e em satisfação pessoal e profissional.

De fato, Petúnia e Carolina estão em trânsito, porque circunscritas em um percurso de busca de identidade. Em suas trajetórias, demonstram ser tantas Petúnias e Carolinas na vivência de cada momento, de forma a expressar seu modo de ser. Frente a isso, o leitor encara a multiplicidade de facetas identitárias das personagens e se reconhece. Portanto, como atesta Culler (1999), a literatura faz-se significativa também na construção da identidade dos leitores, já que vivenciam a ambiguidade de sentimentos e se sensibilizam, porque veem que nesse processo vão se constituindo figuras cada vez mais aptas para lidar com as situações e superar as adversidades.

3.3 A superação de dramas decorrentes de conflitos familiares

A constituição das personagens centralizada em conflitos psicológicos evidencia que uma das formas de amadurecer é vencendo percalços do núcleo familiar em que estão inseridas. Rebeca ("Tchau", *Tchau*) e Lucas (*Seis vezes Lucas*), por exemplo, moram com seus pais, mas vivem em um ambiente onde não têm apoio e não se sentem protegidos porque os adultos com quem convivem são tão problemáticos que os papéis se invertem: aqueles que na família seriam normalmente os acolhidos passam a ser os que ofertam resguardo.

No conto "Tchau" (*Tchau*), Rebeca percebe que sua família vai se desfazer quando ouve da Mãe a paixão sentida por um estrangeiro, de tal modo que a leva a aguardar telefonemas ansiosamente e a dizer que irá embora com o novo amante. Enquanto isso, o castelo feito por Rebeca na areia da praia onde estavam vai se desmanchando, como uma metáfora da crise que estava se instalando.

O Pai também sofre com a nova fase e demonstra insegurança por não saber como agir. Discute com a mulher, faz chantagem, vai beber em um bar e não sabe o que fazer com as crianças:

- Eu queria que o tempo já tivesse passado e que eu já tivesse esquecido dela.
- Eu vou pedir pra ela não ir embora; deixa comigo, pai.
- [...]
- O que que eu faço com vocês dois, Rebeca?
- Deixa comigo, pai, eu te prometo que eu não deixo a mãe dizer tchau pra gente. ("Tchau", *Tchau*, p. 33)

Durante essa conversa, o Pai revela-se distante da filha porque se admira ao observar o quanto ela é parecida com a Mãe, "Tudo. A boca, o cabelo, o jeito de olhar." ("Tchau", *Tchau*, p. 32).

O fato de os dois adultos conversarem com a menina, centraliza nela o problema vivenciado. Ambos expõem suas emoções, mas não levam em consideração o que ela está sentindo. Pai e Mãe agem de modo diferente do que é padronizado porque ele fica inerte e fragilizado, ao passo que ela abandona um posto que seria o de cuidar da família, levando a uma reflexão sobre costumes e atitudes. Quanto à criança, fica só, sendo preciso cuidar de si mesma pela falta de amparo.

Ao final, de modo ingênuo próprio da criança e esperançoso, Rebeca deixa um bilhete para o Pai, acreditando que a Mãe voltará:

Querido pai
 Não deu para eu cumprir a promessa. A Mãe foi mesmo embora.
 Mas a mala dela ficou. E eu acho que assim, sem mala, sem roupa
 pra trocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a Mãe
 ficar muito tempo sem voltar. Não sei. Vamos ver.
 Eu arrastei a mala e escondi ela debaixo da sua cama, viu?
 Um beijo da
 Rebeca. ("Tchau", *Tchau*, p. 39)

Ao seu modo, Rebeca superou a separação dos pais, mostrando que amadurecer é necessário para começar uma nova etapa, agora somente com o Pai e o irmão caçula. Viver esse rito de separação (JUNQUEIRA, 1985) corta seu vínculo com a Mãe e desintegra aquela imagem de família existente, cabendo a ela manter forças para mediar o conflito entre os adultos e para enfrentar a atual conjuntura.

Lucas (*Seis vezes Lucas*) enfrenta seus medos e segue uma trajetória de conquista de confiança, bem como de compreensão de si mesmo e do seu lugar no núcleo familiar.

A primeira barreira a romper é a do medo de ficar sozinho em casa à noite. Vê-se refletido no espelho e conversa consigo mesmo decidindo mudar:

Apertou a boca, ele não ia deixar sair soluço nenhum; apertou o olho: lágrima também não saía, pronto! Ele ia ser um cara pro Pai não botar defeito; ele ia ser um herói! O Pai não tinha dito, herói é quem vence os medos que tem? Tinha ou não tinha? Abriu o olho. Não, o pai tinha falado, herói é quem *conquista* os medos que tem. Franziu a teste: *vence* ou *conquista*? Ficou pardo querendo se lembrar. E se lembrou que no meio de uma discussão a Mãe tinha gritado pro Pai, você é um conquistador! E ele tinha perguntado pro Pai, o que que é conquistador, hem pai? [...] (*Seis vezes Lucas*, p. 13-14, grifos do original)

Outro conflito interior de Lucas é sentir ciúmes da Mãe e sofrer com o autoritarismo de seu Pai. Nessas relações, a crise se faz pela desconfiança que a Mãe sente de estar sendo traída pelo esposo, levando Lucas a presenciar diversas discussões e a ir construindo uma visão sobre esses adultos.

A indiferença dos sentimentos dos pais pelo garoto vai se comprovando em diversas circunstâncias. Uma delas refere-se ao abandono de seu cachorro

Timorato no meio de uma estrada, pela intransigência do pai e pela resignação da Mãe:

— O Timorato, pai! — o Lucas gritou.

[...]

— Esquece o Timorato, tá bem, Lucas! *Esquece!!*

O Lucas se virou. De joelho no assento, de mão limpando o vidro embaciado, ele via o Timorato correndo, correndo, louco pra alcançar o carro. [...]

[...] e se ele pedia, pára? E se gritava, pára! e abria a porta e saía correndo e encontrava o Timorato e os dois iam embora? embora pra sempre, pra nunca mais voltar! Olhou pra Mãe: por que que ela não dizia nada? (*Seis vezes Lucas*, p. 50-51)

Essa situação se torna ainda mais dramática quando pensamos na relação amigável entre o garoto e o animal. É possível notar pelo ponto de vista do cachorro o modo de pensar a respeito dos adultos, comprovando o distanciamento das figuras humanas que circundam o Lucas. A personificação de Timorato sugere que ele corresponde às expectativas de companheirismo de que Lucas necessita diante daquele contexto opressor em que vive.

Lucas vai adquirindo consciência crítica, à medida que reflete acerca das situações injustas que vivencia. Não se conforma em ter de sair da escola de artes e mudar-se de casa devido a uma separação momentânea dos pais, motivada por uma suposta infidelidade. Revela, acima de tudo, muita decepção ao desconfiar de um caso de amor entre seu Pai e a professora de artes Lenor, por quem Lucas estava encantado.

Essa percepção desencadeia muitos desapontamentos de Lucas perante os adultos, levando o garoto a questionar o que presencia. Uma desilusão refere-se à ideia de que seu Pai não pode ser aquele homem admirável como imaginava, mas sim um mentiroso, uma vez que estava mantendo um relacionamento com Lenor e continuava enganando a Mãe. Esta, por sua vez, reconcilia o casamento e simula não se afetar mais com a situação, uma vez que continua servindo aos caprichos do esposo. Quanto à Lenor, verbaliza que mantém encontros com o Pai do garoto. Nesses moldes, ao final de suas jornadas, fica claro que os adultos não sofreram mudanças, causando revolta em Lucas que está interiormente muito mais fortalecido para poder conviver nesse ambiente:

— Mas, sabe, meu filho — e a Mãe se virou pro Lucas —, me falaram de uma escolinha de arte muito melhor do que aquela que você estava. [...]

[...]

— Não: eu não quero trocar de curso; eu quero voltar pr'aquela mesma escola de arte e pra mesma professora que eu tinha antes, a Lenor. — E ficou espantadíssimo de ter ouvido a voz dele falar com tanta firmeza. (*Seis vezes Lucas*, p. 122-124)

Lucas estava mudado, sendo capaz de expor o que pensava, insubordinando-se. E concluir: "pensei que gente grande sacava melhor." (*Seis vezes Lucas*, p. 133). Em seu estágio atual, alcança maturidade à medida que compreende seus sentimentos e a situação que o rodeia, pois não pode esperar muito desses adultos com crises de consciência, incapazes de resolver seus conflitos.

Rebeca e Lucas percebem que os adultos são problemáticos. Seus pais não são vistos como símbolos perfeitos de heroísmo, mas sim feitos de sentimentos comuns a todos. Nesses livros, a imagem é de adultos insensíveis e omissos e de crianças maduras. Assim, a ficção expressa valores e mazelas da sociedade conforme percebemos nos dois enredos. Indica modos diferentes de lidar com a situação, explorando assuntos necessários para a construção da personalidade, conforme a vivência do sujeito em seu cotidiano, cujo discurso isenta-se de moralismo e de pieguice, porque, conforme Candido (1995, p. 243), "A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas."

As personagens de *Bojunga* compreendem seu papel no núcleo familiar ao qual estão inseridas, mas também se percebem em sociedade, em um processo de formação individual resultante das dificuldades enfrentadas. A representação dessas personagens em tais situações deriva das mudanças ocorridas na sociedade, expondo como os sujeitos pensam, se definem, se comportam e também como gostariam de ser em seu tempo.

Olhar as situações do ângulo de Rebeca e Lucas como consequência do ponto de vista assumido pelo narrador leva o leitor a perceber o que pensam e sentem essas personagens, bem como a descobrir que as mudanças ocorrem de dentro para fora. A dinâmica interna do texto, então, revela que a aprendizagem advém da experiência vivida e da capacidade dessas crianças de superar as dificuldades.

O uso autêntico desse recurso evita a inclinação adultocêntrica de passar dogmas, porque são colocadas crianças que se sentem machucadas internamente pelas ações adultas e sugeridas perspectivas para a compreensão da situação, sem imperar qualquer discurso moralizante. O leitor pode refletir sobre o modo como a personagem lida com o ocorrido e pensar no comportamento de cada uma delas, pois é a conduta equilibrada empreendida pela personagem criança que enaltece sua superioridade diante daqueles que parecem perdidos. Enquanto o Pai de Rebeca vai beber em um bar logo que a esposa sai de casa, a menina é quem o aconselha. A dramaticidade da cena leva a um estranhamento devido à instalação de um paradoxo: a menina é madura o suficiente para lidar com a situação a ponto de amparar o Pai que estava afogando as mágoas em um bar, mas, ao mesmo tempo, o leitor é resgatado a se lembrar de que, apesar dessa sensatez, Rebeca ainda é uma criança, o que se comprova no momento que ela se delicia com um sorvete, limpando os dedos em sua saia. Revela-se, assim, uma vertente emancipatória da criação estética quando subverte posições que pareciam inabaláveis, enaltecendo a força da criança que enfrenta os problemas e enfraquecendo os adultos que se deixam dominar pela insatisfação.

Perante textos abertos como os de Bojunga não são feitas constatações unilaterais, mas provocações que clamam à participação do leitor para que pense diante das situações, pois é no espaço ficcional que se pode sentir empatia por diversos comportamentos, até mesmo por aqueles censuráveis pela sociedade. É plausível concordar com a decisão da Mãe de Rebeca ao buscar sua própria felicidade, ainda que essa ação, como ocorreu, se convertesse em abandonar as crianças. Trata-se, portanto, de uma literatura que pode "ser útil no seu universo, mas não utilitária na sua constituição." (PERROTTI, 1986, p. 153), já que pode ser uma forma de aprendizagem por desencadear um posicionamento, sem se submeter a uma finalidade doutrinária.

Nesse sentido, as personagens deparam com infortúnios que levam a um processo de crescimento, tendo em vista que no final da narrativa estão modificados, pois compreendem os seus sentimentos, aprendem a lidar com a situação e têm consciência da opinião dos adultos diante do mesmo fato. Rebeca e Lucas amadurecem e emancipam-se quando conseguem superar as dificuldades vividas decorrentes de conflitos do cotidiano familiar, ela por experienciar a separação dos pais e ele por discordar da postura dos adultos que optam por manter

o relacionamento. Assim, ainda que não possam modificar o fato que desencadeou todo o conflito emocional, sabem que a transformação deve ser do seu modo de pensar e agir diante dele, sem esperar que as circunstâncias voltem ao estágio confortável anterior. Por isso, as personagens de Bojunga têm na vida um "enfrentar contínuo de mudanças, sustentadas pela fé no futuro" (JUNQUEIRA, 1985, p. 180) porque viver configura-se como um "eterno fluir de mudanças" (p. 180).

3.4 Autorreferencialidade

A opção feita por um autor de distanciar-se do padrão culto normativo da linguagem e fazer uso de mais informalidade na construção textual, conforme explicam Lajolo e Zilberman (2002), é coerente com a concepção de criar personagens marginalizadas, de falares descontraídos e marcados por gírias, bem como de buscar enredos menos taxativos. Esse uso coloquial da linguagem é também uma das formas que a literatura infantil e juvenil contemporânea tem de aproximar-se da respeitada herança lobatiana e das características inauguradas pelos modernistas de 1922. Além disso, para as pesquisadoras, recorrer à autorreferencialidade, na qual se incluem a metalinguagem e a intertextualidade, é outra maneira de questionar a linguagem e de incorporar escolhas linguísticas mais livres na ficção para crianças e jovens, características vivamente notadas no fazer literário de Bojunga ao empregar o coloquialismo com bastante particularidade tanto no discurso do narrador quanto na composição vocabular de falas e pensamentos de todas as suas personagens. É esse recurso de fazer uma obra que se autorreferencia o tema deste tópico.

Além de editar os próprios livros e de desenvolver ações para fomentar a leitura e o seu debate — por meio de sua Fundação —, outra forma encontrada por Bojunga para revelar seu encantamento pela confecção dos exemplares está registrada no "Pra você que me lê". Trata-se de uma seção incluída nas edições publicadas pela Casa Lygia Bojunga, que aparecem no início, no meio ou no final do livro, que busca um diálogo direto com o leitor e expõe detalhes sobre a constituição das personagens. A rigor, explicita o caminho percorrido pelo livro até chegar a sua editora, descreve mudanças nas ilustrações, justifica escolhas temáticas, relata conversas com leitores e mensagens recebidas. É um texto que parece ser todo

feito de informações reais, mas intercalado com ficção, ora de modo bastante explícito, ora sob uma delicada linha divisória, afinal estamos diante de uma escritora que constrói a linguagem para envolver seus leitores. Trata-se, conforme Colomer (2003, p. 351), de "expor a situação de comunicação escrita, fazendo saber ao leitor que é ou de onde sai o que está lendo, como se o mundo de ficção houvesse invadido o mundo da experiência primeira".

Em *Tchau*, Bojunga insere o "Pra você que me lê" antes das narrativas e busca explicar a relação de amizade que tem com os livros de modo geral, bem como elucidar escolhas do plano de elaboração deste em específico. Justifica as mudanças ocorridas no projeto gráfico e explica que a tela a qual ilustra a atual capa é intitulada *A Solitária*, de Munch, em estreita relação semântica com as personagens do livro. Com isso, aproxima seu discurso da realidade. Entretanto, ao expor sobre a nova capa o comentário de pessoas que se dizem de seu convívio, podemos estar em um terreno fantasioso:

Quando mostrei a nova capa do TCHAU pra duas amigas minhas, uma delas exultou: mas que máximo! É a tua cara! É a cara dos teus personagens! A outra se limitou a comentar: gostava mais como era antes. ("Pra você que me lê", *Tchau*, p. 13)

A reação de apreciar ou não as mudanças é homônima à dos leitores reais, daí mais uma estratégia de diálogo entre a obra e o público, sobretudo entre o real e o ficcional. Não sabemos ao certo até que ponto tudo o que se registra no "Pra você que me lê" é realmente verdadeiro e exposto pela voz da autora empírica ou se estamos diante de outro ser, um eu narrador fictício, pois a intenção pode ser a de convencer o leitor a tomar o posicionamento de acreditar no que se lê.

Para justificar a exclusão de ilustrações do livro (se comparado às edições anteriores), menciona uma atitude que a personagem de um dos contos que compõem o exemplar teria tomado, dando-lhe vida:

Então, agora que o TCHAU vem morar na minha casa, achei que tinha tudo a ver reproduzir em primeiro plano a figura associada àqueles personagens. Quis também que as outras pouquinhas imagens que aparecem no livro fossem, apenas, *uns rabiscos que a Rebeca andou fazendo e que eu encontrei numa mochila velha que ela largou pra lá*. ("Pra você que me lê", *Tchau*, p. 15, grifamos)

Aquele discurso aparentemente referencial do início é rompido ao ser mesclado com comentários relacionados a ações de personagens, fundindo realidade e ficção. Autora e personagem ocupam, então, o mesmo espaço, atribuindo maior veracidade à personagem criada.

No livro *Retratos de Carolina*, o "Pra você que me lê" está disposto no meio do livro, abrindo sua segunda parte, a qual interrompe a sequência da narrativa principal para que a autora possa dar a ele o "feitio de *história-que-continua*" (*Retratos de Carolina*, p. 163), ou seja, aborda-se o processo de construção da personagem Carolina, intercalando-o com a história narrada em seus retratos. A opção neste caso é incluir as imposições feitas pela personagem, que questiona os rumos do texto em debate com a personagem-escritora:

— Desde que você botou aquele ponto final em mim eu estou querendo esse papo contigo. Mas eu sei que, quando eu resolvi reconstruir a minha vida com essa *minha mão aqui* — espalmou a mão sobre a mesa [...]

Fiquei olhando pra mão espalmada: grande, forte, sem esmalte na unha curta, sem anel em dedo nenhum; mão de quem vai mesmo abrir um caminho, eu pensei; que bom que eu fiz ela assim. Carolina recolheu a mão e disse, eu queria te pedir pra fazer mais um ou dois retratos de mim.

Não olhei com bons olhos pra ela.

— [...] Bom, pra ser bem franca: eu não me conformo da gente se separar assim: só deixando retratos negativos de mim.

— *Negativos?* (*Retratos de Carolina*, p. 164-165; grifos do original)

— [...] Mas você não se deu por satisfeita, muito ao contrário: me leva pra outros retratos e cria em cada um deles uma nova frustração.

— Ah Carolina, pára com isso! Posso ter te frustrado aqui ou ali, mas te dei também muita coisa boa. Não vai me dizer agora que você não adorou aquela viagem à Europa e aquela paixão por Londres. (*Retratos de Carolina*, p. 167)

A esse respeito, Ando (2011) explica que Bojunga:

cria uma narradora-escritora que espelha a si mesma, mesclando, de modo extremamente original, realidade e ficção, opondo e ao mesmo tempo aproximando tais instâncias, em um curioso procedimento de explicitação da autoria implícita. Nessa simulada fusão entre realidade e ficção, a identidade autoral é, ao mesmo tempo, revelada e camuflada, na medida em que o que ocorre em seguida é a ficcionalização da autora, que, ao adentrar a própria diegese, passa a interagir com as personagens criadas. (ANDO, 2011, p. 27)

Por meio do domínio das palavras, assim, tanto em *Tchau* quanto em *Retratos de Carolina*, é latente a tentativa de tornar real o encontro físico entre a autora e suas personagens, por isso, ora percebemos a voz de Bojunga, ora a de uma autora ficcionalizada.

Segundo Dalcastagnè (2005b), a literatura contemporânea está cada vez mais comprometida com a discussão de si mesma. Um dos motivos é a importância atribuída à personagem, mais elaborada e complexa. Outro, a explicação das estratégias da escrita literária em intrínseca relação com o papel do narrador por causa da revelação dos mecanismos de elaboração do texto. Mais uma tendência relaciona-se com o escritor que tem se exposto na trama, quer exibindo nome real, quer por meio de alguma personagem, misturando ficção e realidade. Isto posto, a posição assumida pelo leitor também tem sido mais valorizada e intensivamente convidada para captar esses artifícios e compreender o texto porque

É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional, ou ao menos estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência. (DALCASTAGNÈ, 2005b, p. 30-31).

Tal reflexão é verdadeira para o nosso *corpus*, porque a referência à própria obra gera no leitor ricos motivos para participação, tanto pelos procedimentos empregados no "Pra você que me lê" quanto no corpo do enredo que abordam a construção da personagem, demonstram atuação do narrador e exibem dados biográficos.

Em *Paisagem*, a personagem-escritora vai até a casa de seu leitor Lourenço e conhece a Menina do Lado que, de modo faceiro, mostra-lhe a capa de um livro:

— Me diz uma coisa, você não é essa? — e a mão saiu do esconderijo mostrando a quarta capa de um livro meu. Fiz que sim. — Aaaaaaah! bem que eu achei você com cara dessa foto aqui.
— Saiu correndo. (*Paisagem*, p. 36)

A narrativa vai compondo esse jogo de ilusão de verdade entre o que é ficcional e real porque tudo concorre para tornar verdadeiro o que se passa naquele momento. O fato de a personagem-escritora participar da cena torna o que se lê mais plausível, porque a impressão é de que a autora empírica, cujos livros têm

características expostas pela Menina do Lado, está naquele espaço conversando com alguém que, sendo assim, também existe.

A autorreferência à própria escrita está presente também no mundo narrado. No livro *Fazendo Ana Paz*, a personagem-escritora começa narrando seu gosto pela leitura de livros de viagens e seu intento de produzir seu próximo material partindo desse tema, mas seus planos são interrompidos, inesperadamente, pelo surgimento de um bilhete de Raquel, de *A bolsa amarela*:

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 me 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 pensado que a gente podia parir personagem assim. (*Fazendo Ana Paz*, p. 11)

Nesse jogo metaliterário (COLOMER, 2003, p. 354), a personagem-escritora percebe a personalidade forte de Raquel, um ser ficcional, capaz de invadir seus pensamentos, de surpreendê-la, pegá-la "tão desprevenida" e de chegar "feito um furacão" (p. 11). Durante a leitura, o leitor tem a exposição das condições de produção do texto, o efeito de relativização da soberania do escritor que se diz dominado pelo ser que ele mesmo está criando; enfim, estabelece-se um efeito de veracidade gerado pelo trânsito da personagem de um texto a outro e, por isso mesmo, fica um convite a participar ativamente desse processo de criação, prevenindo-se de que se está diante da leitura de uma história e orientando-se por esses mecanismos para lê-la. Afinal, "o que ocorre com freqüência é que não decidimos entrar num mundo ficcional; de repente nos vemos dentro desse mundo." (ECO, 2002, p. 131).

A produção de personagens que se compreendem como integrantes de um processo de construção da arte literária em Bojunga é convergente com o que Lajolo (2006) observou na obra de Lobato no que diz respeito ao fato de as personagens terem consciência de que são seres viventes de um plano ficcional. *Fazendo Ana Paz*, como o próprio título anuncia, mostra o ofício de uma escritora e como se processa a feitura da personagem:

Eu estava habituada a ver cada um dos meus personagens hesitar pra vir à tona: quase sempre ele era isso, e depois isso [...] [...] um dia [...] 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 [...]"

Parei. Eu tinha escrito corrido a cena toda. A Ana Paz chegou tão forte que eu senti que ela não ia mais me largar até eu fazer um destino pra ela, até eu escrever uma vida pra ela morar. (*Fazendo Ana Paz*, p. 13-16)

Raquel é uma exceção porque apareceu de repente. Todas as outras levam mais tempo e vivem o que a escritora chama de "empacamento literário" (*Fazendo Ana Paz, Aula de inglês, Sapato de salto*), ou seja, hesitam em surgir; além disso, só tranquilizam a autora quando se dão por concluídas. Durante sua criação, Ana Paz atormenta essa escritora e discute com ela seus rumos, semelhantemente ao que Carolina (*Retratos de Carolina*) faz quando quer outro desfecho para si. No momento em que a personagem-escritora iria rasgar e descartar um trecho da história, Ana Paz se levanta e reluta:

Rasguei a parte mais nova que eu tinha escrito, [...] ela se levantou:
— Não! [...] tudo que eu vou viver vai ser tão intenso! E você me rasga?

— Desculpa, Ana Paz, mas não dá.

— O quê?

— Você não ficou resolvida.

— Ora, não me vem com isso, quem é que fica *resolvido*?

— Quem? muitos personagens, ué. Eu acabei de fazer um livro: tudo que é personagem ficou resolvido.

— Pra quem? Pra você? Pra eles? Pra quem te lê?

— Pra mim, é claro! Se sou eu que faço eles, eles têm que ficar resolvidos *pra mim!* E você não foi resolvida.

[...]

— E precisa? (*Fazendo Ana Paz*, p. 84-85, grifos do original)

Nesse trecho fica claro que a personagem também tem expectativas sobre ela mesma e tenta dar para si os caminhos imaginados que nem sempre são aqueles projetados pela sua criadora, sendo uma constante a premissa de que o leitor conclui a existência da personagem.

No livro *O abraço*, a narrativa começa com um problema já instalado, que fere interiormente a personagem narradora, mas o que a atormenta no momento é um fato recente:

Eu preciso te contar. Não dá mais pra ficar trancando essa coisa toda dentro de mim. Por mais que eu tenha resolvido não falar disso com ninguém, não dá mais pra ficar quieta depois do que aconteceu ontem à noite. (*O abraço*, p. 9)

A garota chamada Cristina, agora com 19 anos, fora estuprada aos 8. Como a narrativa é feita de modo fragmentado, o leitor tem acesso à história de Cristina e deve juntar as peças a partir de episódios, como a festa em que ela conhece a Mulher mascarada, os dias que vai passar com seu pai em uma fazenda em Minas e os encontros com o palhaço.

Para contar o que a aflige, vai construir a narrativa mencionando o que ocorreu durante uma festa da qual participou, evento no qual os convidados deveriam vestir-se como personagens de um conto da literatura brasileira para encená-lo. O interlocutor a quem se dirige o texto (*te contar*) é revelado um pouco adiante. A narradora ainda diz: "O Jorge escolheu aquele teu conto *O abraço* e nem ligou quando eu avisei que eu era pior-que-péssima pra essas coisas." (*O abraço*, p. 10). Neste momento, sabemos da existência de uma escritora, que também é personagem, a quem Cristina se dirige.

Adiante, a garota opina:

É um conto meio estranho esse teu, não é não? ainda mais com aquela misturada que você fez de gente falando com bicho, de bicho falando com planta, feito coisa que não tem muita diferença entre um e outro. (*O abraço*, p. 11)

Nesse sentido, o caráter metalinguístico da narrativa é evidenciado pela referência a uma ficção dentro da outra, ambas aqui com o mesmo título "O abraço". A produção literária é um dos temas abordados, sobretudo pelo fato de as personagens afirmarem que leram o conto, que o conhecem muito bem (*O abraço*, p. 13), mas que excluíram a Morte da encenação por escolha própria (*O abraço*, p. 14). Estão em jogo dois planos que se entrelaçam: o da história contada por Cristina em primeira pessoa a nós, leitores reais, e o plano da história encenada por Cristina com seus amigos. A Morte deste conto lido e encenado na festa configura-se como a mulher mascarada da primeira história.

Ao final da narrativa, Cristina dirige-se a uma segunda festa na casa da Mulher mascarada para encenar outro conto. Aqui, ela estabelece um diálogo com a mesma personagem-escritora do início:

Mas no caminho a Cristina foi ficando quieta, cada vez mais quieta. Se eu falava, eu via que ela não estava prestando atenção; se eu perguntava, ela respondia com um sim, com um não, ou então só dava de ombros; às vezes nem isso. (*O abraço*, p. 75)

A aflição de Cristina, causada pela tensão do momento e pela intuição de que algo ruim poderia lhe acontecer (*O abraço*, p. 72-73), vai sendo enunciada com nervosismo e emoção. A escritora desconfia, conjecturando que pode não haver festa devido ao silêncio do local, mas Cristina vê a Mulher e, já despedindo-se, pontua:

_ Sabe como é que eu estou me sentindo depois desse desabafo todo?
 _ Humm?
 _ Você vai achar graça, aposto.
 _ ?
 _ Eu estou me sentindo como se eu fosse uma personagem tua.
 _ Ué. Por quê?
 _ Porque você foi a única pessoa que me deu vontade de fazer isso, quer dizer, de entregar... assim... desse jeito... todo esse meu pedaço de vida. (*O abraço*, p. 76-77)

A personagem-escritora *pensa* que Cristina não participaria mais da festa, só que continuam a conversa:

_ Vê lá se você vai acabar que nem eu, hein?
 _ ?
 _ Achando que eu sou tua personagem e me botando numa história com princípio, meio e fim.
 _ É, quem sabe eu volto pra casa já inventando como é que vai ser essa festa.
 _ Não é? _ Riu e deu um beijo. Saiu correndo, entrou na casa e fechou a porta. (*O abraço*, p. 77)

A partir desses excertos, é possível pensar que Cristina tem nítida consciência de que é uma personagem e, por isso, já sabe que tem um fim, igual ao que ocorre em livros ficcionais. É o consentimento de que sua existência se realiza no campo da palavra.

A interrogação (do diálogo acima) sugere estranhamento; sugere também a elaboração de diferentes perguntas por parte da personagem-escritora e por parte do leitor, como, por exemplo: Cristina sabe seu final?, tem conhecimento do

desfecho da história?, está fazendo recomendações para seu criador? Nessa perspectiva, se o texto estava sendo construído, é intrigante que a personagem tivesse mais informações do que a própria autora ou ainda que soubesse antecipadamente o que lhe aconteceria mesmo sem autorização do autor. Entretanto, no projeto de *Bojunga* isto é possível. A autoridade do escritor é relativizada por mostrar desconhecer todos os pensamentos e os caminhos de suas personagens, bem como por não ter mais controle sobre elas depois de construídas. A última parte da história abre-se com uma vinheta de início de página e passa a ter um narrador que está fora dos fatos, já que Cristina não pode expor, sob seu ponto de vista, o momento da própria morte.

Esse modo de construir o texto é nitidamente uma influência modernista, tanto pela fragmentação e descontinuidade da narrativa com as interrupções da personagem quanto pela atuação de um narrador que parece não narrar os eventos, mas vivenciá-los junto com suas personagens, já que todos são da mesma ordem psíquica, conforme já observara Rosenfeld (1969, p. 91), para quem "o narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas". Seguindo as reflexões do estudioso, podemos dizer também que esse recorrente debate entre as personagens bojunguianas e o narrador, em geral uma personagem-escritora, elimina a distância entre quem narra e o mundo que é narrado. Por conseguinte, essa estratégia sugere a ideia de que as personagens estão em processo de elaboração e que aquele momento registrado em texto é verídico e eterno.

Raquel, de *A bolsa amarela*, inventa personagens para estabelecer diálogo e refugiar-se do meio autoritário e desolador rodeado por adultos em que vivia. Cria André para trocar cartas, um garoto legal, dois anos mais velho e de cabelos e olhos pretos (*A bolsa amarela*, p. 15-6). Seu irmão encontra as cartas e Raquel deixa André para construir Lorelai, cujo nome foi encontrado em um de seus esconderijos. Sua irmã descobre os textos e Raquel decide escrever um romance, pois ninguém ficaria contra ela, uma vez que se trata da "coisa mais inventada do mundo" (*A bolsa amarela*, p. 21). No romance, o galo era rei de um galinheiro, mas inconformado com a posição de chefe e de um ser autoritário, bem como descontente com a falta de autonomia das galinhas, resolve fugir para fazer o que desejar. Este galo, certa noite, entra no quarto de Raquel:

- O que é que você tá fazendo aqui?
- Psiu! fala baixo, tô fugindo.
- Isso eu sei, ué, fui eu que fiz você fugir do galinheiro. (p. 34)
- Mas a questão é que eles me pegaram.
- Não brinca!
- Me levaram de volta. Pra tomar conta daquelas galinhas todas outra vez.
- Ai!
- Você não sabia?
- Não. O meu romance acabava no dia que você fugia. Foi até aí que eu inventei você.
- Pois é. Mas aí eu fiquei inventado e tive que resolver o que é que eu ia fazer da minha vida. Pensei pra burro. Acabei resolvendo que ia lutar pelas minhas ideias. (*A bolsa amarela*, p. 34-5)

Raquel e o galo estão admirados: ela por não saber o que lhe acontecera depois de concluído o romance e ele por pensar que ela conheceria sua vida, uma vez que foi sua idealizadora. Este envolvimento entre as personagens dos dois planos narrativos estreita os limites entre fantasia e realidade, demonstrando que o criador (Raquel) não tem mais domínio sobre sua criatura (galo). A ilusão é duplicada novamente, assim como salientou Lajolo (1993; 2006) ao mencionar, a propósito da obra de Lobato, que o *Sítio* estava sendo invadido por personagens como Dom Quixote. Podemos dizer o mesmo sobre o processo de criação de Bojunga, porque, depois de construídas, as personagens, com vida própria, podem extrapolar os limites do papel e, metaforicamente, representar as pessoas da nossa sociedade, sem que seus criadores tenham domínio sobre os caminhos da interpretação do leitor. Assim, o galo criado por Raquel passa a conviver com ela em um mesmo espaço, um degrau superior, em dada verdade textual.

Vera e Alexandre, de *A casa da madrinha*, também têm potencial inventivo. Elas criam o Ah, um cavalo amarelo, com rabo alaranjado e que galopa no ar em alta velocidade. O animal é o responsável por levá-los a um local que ultrapassa uma cerca delimitadora do sítio da família da menina. Passando pela cerca, os dois e o Pavão entram em um ambiente de fantasia. De repente tudo fica escuro; sentem que o cavalo estava sumindo, "desinventando" (*A casa da madrinha*, p. 135) e o medo foi tomando conta deles. Com o intuito de suplantarem a dificuldade, lidam com a situação por meio da inteligência e do humor: fazem a imagem de um sol para iluminar o ambiente e desenham a cara do medo, não se importando "se o medo ia ouvir ou não: desabaram numa gargalhada." (*A casa da madrinha*, p. 141). Com isso, superam o temor, desenham uma porta, passam por ela e adentram em outro

ambiente. A invenção de novos seres, como efetuado por Raquel (*A bolsa amarela*), Vera e Alexandre (*A casa da madrinha*), sugere que a resolução dos problemas depende exclusivamente deles e que criação, criatividade, esperteza são elementos importantes para se conquistar o desejado.

Assim, Bojunga faz "referência à história como uma realidade impressa em forma de livro" e é desta forma "que o leitor descobre que lhe estão falando do mesmo objeto que tem entre as mãos" (COLOMER, 2003, p. 351). Ela confia o planejamento de seus livros, cria mimeticamente uma personagem-escritora e permite às personagens terem plena consciência de que vivem em um mundo ficcional, mas que "estão prontas para um prolongamento de sua vida [...] e esta é a razão por que levam suas verdadeiras vidas tão satisfatoriamente." (FORSTER, 1998, p. 73).

Uma afirmação de Aires (2003, p. 135) relativa à trilogia *Livro - um encontro*, *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem* ajusta-se, então, ao conjunto da obra de Bojunga no que diz respeito ao poder desmistificador da ficção, que dinamiza seu conceito e o modifica porque "o texto literário começa a exercer outras funções e a repensar seus processos de representação". Essa técnica autocontemplativa coloca em cena o envolvimento do escritor que produz, do leitor que recebe e da escritura que é edificada na busca de uma reflexão acerca do processo de criação literária.

O recurso da autorreferencialidade, portanto, faz a autora se recriar como personagem, colocando-se na narrativa como uma de suas entidades, à medida que consegue imbuir sua criação de essência, de um verdadeiro sopro de vida, conforme anunciamos no início deste trabalho. Assim, tal recurso leva a autora a migrar do local onde nasceu para habitar em outro, qual seja, o ficcional, junto de todas as outras personagens da Casa, porque passa a ser uma figura (REIS, 2006), aquela que faz parte de um texto de ficção, mas que, ao mesmo tempo, adquiriu sentido universal, cujas características são reconhecíveis na humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, concentrada na área de Estudos Literários e inserida na linha "Campo literário e formação de leitores" teve como alvo o estudo da obra completa de Lygia Bojunga, a fim de verificar como as personagens estão construídas e fazem uma representação do mundo social, sob a premissa de que se distanciavam de estereótipos em sua constituição. Com o transcorrer do estudo, percebemos que a produção literária de Bojunga não só é isenta de uma postura unilateral e doutrinadora como também, e justamente por isso, constrói seres inconformados, questionadores, determinados e emancipados a ter realizações na vida, cuja existência seja um constante aprendizado e que nela se possa fazer aquilo que lhe dá prazer, sendo necessário para tal lutar contra as mais difíceis adversidades que lhes são estabelecidas. Desse modo, a obra centra-se na composição de suas personagens, priorizando uma representação múltipla da sociedade, na qual apresenta seres que passam por adversidades, tomam atitudes para alterar o quadro de dor que os aflige e amadurecem, passando a viver de forma autônoma.

Por meio do mapeamento das personagens que compõem as narrativas foi possível depreender que os seres ficcionais criados por Bojunga fazem uma representação multiforme do mundo social em que estão inseridos, gerando para a composição da obra uma fuga de lugares-comuns, a ponto de instalar-se no eixo da ruptura ao se fazer um projeto literário assentado em uma dimensão de alto grau estético que o singulariza de outras escritas. A partir dos preceitos de Borelli (1996) para narrativas literárias, podemos pontuar para Bojunga que sua produção revela-se como uma referência no campo literário que "sugere algo novo e redefine os parâmetros daquilo que já foi" (BORELLI, 1996, p. 48), pois, considerando-se o formato de suas personagens, lança novas perspectivas para a criação estética, bem como dialoga ou contrasta com o que a antecedeu e que é de seu tempo.

Tal preeminência é diferente dos resultados a que chegaram Rosemberg (1984) e Dalcastagnè (2005a) em pesquisas efetuadas. A primeira considerou a relação adulto-criança na literatura infantil produzida entre 1955 e 1975 e constatou que as narrativas são moralizantes e que as personagens são modelares, preponderando o maniqueísmo na veiculação de ideias. Quanto ao segundo estudo,

acerca de romances da literatura brasileira publicados de 1990 a 2004, Dalcastagnè detectou que estigmas e preconceitos também permeiam os 258 livros lidos. A recorrência a tais pesquisas ao longo deste estudo revela que a metodologia utilizada pode ser replicada e, guardadas as diferenças relativas à época em que os livros foram publicados, bem como às peculiaridades de objetos e à diversidade de editoras, também é possível afirmar que a escrita de Bojunga distancia-se de preconceitos ao redimensionar valores, assim como ao gerar reflexão sobre a vida. Além disso, Bojunga consegue fazer um exercício de alteridade, pois uma das qualidades de sua produção está na compreensão da psicologia da criança e do jovem, falando de um lugar, o de adulto, sem mais pertencer ao mundo dos pequenos, mas com sensibilidade e competência para expressar, por meio da constituição de personagens, sentimentos, aflições, anseios próprios daquela fase.

Nosso levantamento sistemático de características físicas, psicológicas, socioeconômicas e ideológicas das personagens levou também à compreensão de que a escrita literária da autora adota, para a construção de suas personagens, características de uma interioridade marcada por emoções, valores, experiências que são similares àquilo que é da própria natureza humana.

Por isso mesmo, a leitura dessas figuras, em sentido mais completo da personagem, nos permite compreender duas vertentes que se complementam, as quais justificam o título deste trabalho, uma vez que as personagens bojunguianas fazem uma representação do mundo social e geram uma representação do que é próprio do universo infantil e juvenil, do qual fazem parte seres que se autoconhecem em sua trajetória e superam dificuldades.

A primeira vertente diz respeito ao **mundo social** representado, porque tende a questionar as relações sociais e afetivas que se concretizam no enredo, de modo a incitar o leitor a fazer analogias e a refletir diante de tais relações que lhes são contemporâneas. O teor emancipatório da obra está na maneira como a palavra está engendrada, pois, como notamos, o mundo por onde circulam as personagens leva a contestar o autoritarismo do adulto, problematizar diferenças naturalizadas pela sociedade em questões de gênero, denunciar preconceitos, debater conflitos familiares, censurar a violência física e moral, criticar a exploração econômica, discutir desigualdades sociais. O mundo representado, então, proporciona ao leitor acesso a múltiplas perspectivas sociais.

A segunda vertente suscitada pela leitura das personagens relaciona-se com o seu **mundo interior**. Lendo as personagens por dentro, compartilhamos com elas alegrias, angústias, anseios, porque na obra estão implicadas figuras que amadurecem em sua trajetória, que buscam conhecer-se e que superam dificuldades com inteligência e foco. Portanto, podem ser consideradas emancipadas, uma vez que são capazes de agir para alterar os rumos de uma situação e estão aptas a pensar em si mesmas para transformar seu modo de sentir-se e de relacionar-se com o outro.

Nessa reflexão, é possível afirmar que a maneira como são representadas essas figuras ficcionais auxilia na configuração emancipatória da obra porque se trata de uma produção que transgride a assimetria que atinge o gênero ao conceder voz e poder às personagens, bem como ao atribuir papel ativo ao leitor na leitura. São traços de emancipação deste *corpus*: abordagem de interesses de crianças e jovens, personagens independentes e com iniciativa própria, libertação de situações coercitivas, busca de soluções com autonomia, questionamento ou abertura para o leitor fazer escolhas.

Seguindo os princípios de Candido (1995), podemos afirmar que a produção literária de Bojunga é uma forma de conhecimento, à medida que sua dinâmica interna, com soluções linguísticas e narrativas próprias, é capaz de organizar em palavras formas de sentir e diversas perspectivas de ver o mundo, proporcionando ao leitor projetado meios para também ordenar emoções e sua visão diante do contexto que o circunda. A autora cede voz para personagens de toda sorte, por isso, patrocina sua existência, tornando possível a leitores diferentes estarem diante dos mesmos objetos e se reconhecerem. A obra torna presente também crianças e jovens que, dada a condição desigual entre o adulto que produz e os sujeitos que recebem, não teriam como expressar seu mundo. Nesse sentido, representando esses seres como o fez, Bojunga lhes confere linguagem, portanto, autonomia e poder para expor o que pensam, revelar sensações, convencer quem as rodeia, exprimir insatisfações, expressar sua identidade.

O fato de possibilitar ao público uma forma de descoberta de si mesmo e de percepção de costumes e ideologias do meio em que vive confere à literatura um caráter humanizador (CANDIDO, 1995, p. 249), pois suscita pensar na vida, exercitar a reflexão, considerar o outro, alterar concepções, repensar em práticas, ou seja, a literatura "cofirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais" e

que se fazem marcadamente presentes nas personagens bojunguianas, à medida que em sua individualidade apresentam traços que as distinguem de qualquer outro ente ficcional e que em sua universalidade as tornam semelhantes às outras porque significam o que é da natureza humana. Nesse sentido, a representação das personagens consegue atravessar o mundo ficcional e atingir o leitor pela transposição de experiências vividas na leitura.

Considerando, assim, a crítica acadêmica uma das vias responsáveis para valorizar a obra de Bojunga e a literatura, mostramos a importância das teses elaboradas até o momento e verificamos que muitas são as direções de interpretação para a produção da autora, sendo possível localizar lacunas de análises a serem realizadas por outros estudantes. Com a presente pesquisa, contribuímos com uma faceta para a ampliação dos estudos literários e sabemos que cada leitura dos livros da escritora encaminha-se a um novo 'encontro', como ela mesma se refere à "imensa aventura interior" (*Livro, um encontro*, p. 90) promovida pela literatura. Desse modo, outros leitores poderão complementar o que apresentamos neste recorte e também nós podemos sugerir outras propostas investigativas surgidas no decorrer da realização da leitura dos textos literários e da fundamentação teórica, bem como do levantamento das características das personagens. Podem ser examinados: a diversidade de narradores e a configuração do foco narrativo; a recepção junto aos leitores de cada narrativa; o estudo de metodologias de letramento literário; um desdobramento de cada item da ficha de leitura, como os espaços de circulação das personagens, ou os tipos de personagem, ou ainda as questões de gênero; a mudança de temáticas em uma visão diacrônica de publicação dos livros ou se considerado seu leitor implícito; uma análise de livros de uma linha psicológica (*Corda bamba, O meu amigo pintor*) e outros de uma vertente mais social (*Os colegas, "O bife e a pipoca", Tchou*). Desse modo, se "ler é fazer-se ler e dar-se a ler" (GOULEMOT, 2001, p. 116), estamos fazendo emergir uma possibilidade de leitura das narrativas de Lygia Bojunga e, como uma troca, a nossa tarefa de estudo expõe em texto um caminho percorrido, como parte do que a pesquisa proporcionou.

REFERÊNCIAS

- AIRES, Eliana Gabriel. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção.** 2003. 223 p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2003.
- ANDO, Marta Yumi. **Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre *Angélica* e *O Abraço* de Lygia Bojunga Nunes.** 176 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006.
- ANDO, Marta Yumi. **Fazendo retratos e experimentos: a performance da linguagem em Lygia Bojunga.** 2011. 224 p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2011.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** Tradução Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. 6. tir. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BELTRAMIM, Alessandra Oliveira dos Santos. **Representações de mulher na Coleção Menina e Moça e em *best sellers juvenis contemporâneos*: a formação de leitoras mirins.** 253 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2013.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** 19. ed. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor - alternativas metodológicas.** 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil.** São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1996. p. 23-53
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99-178
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e formação do homem". **Ciência e Cultura.** São Paulo: v. 24, n. 9, p. 803-9, set. 1972.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In:_____. **A personagem de ficção.** 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates) p. 51-80
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos.** 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. Álbum de todos os matizes: O meu amigo pintor, de Lygia Bojunga Nunes. In: CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias; PEREIRA, Rony Farto. **Narrativas juvenis: outros modos de ler**. São Paulo: UNESP, Assis, ANEP, 2008. p. 111-121

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. In: CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. (Org.). **Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado**. São Paulo: Cultura Acadêmica: Assis, SP: ANEP, 2004. p. 19 – 37.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. **Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1878-1997)**. 2000. 681p. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2000.

CECCANTINI, João Luís. Vigor e diversidade: a literatura infantil e juvenil no Brasil em 2008. **FNLIJ Notícias**. Nº 09. Set. 2010.

CHARTIER, Roger. Crítica textual e história cultural: o texto e a voz, séculos XVI-XVII. In: **Leitura: Teoria e Prática**. Campinas, SP: ALB; Porto Alegre: Mercado Aberto. n. 30, p. 67 - 75, dez. 1997.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

COLOMER, Teresa. **Introducción a la literatura infantil y juvenil**. 1. reimp. Madrid: Síntesis, 2007. (1ª edição de 1999)

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. **Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero**. 2009. 188p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) — Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2009.

CULLER, Jonathan. Identidade, Identificação e o Sujeito. In: _____. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999. p.107 - 117.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26. jul-dez. 2005a. p. 13-71. Disponível em <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687> Acesso em: 01 nov. 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea**. Brasília: Finatec, 2005b.

DEL PRIORE, Mary. (Org.) **História das crianças no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 6. reimp. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. 2. ed. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FANTINATI, Carlos Erivany. O terrível e o seu concerto. **Proleitura**, Assis, ano 3, n. 9, p. 4, fev. 1996.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. **Os colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no Ensino Fundamental**. 2005. 150 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2005.

FERREIRA, Leda Cláudia da Silva. **A personagem do conto infanto-juvenil brasileiro contemporâneo: uma análise a partir de obras do PNBE/2005**. 2008. 162 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2008.

FILIPOUSKI, A .M. R. Atividades com textos em sala de aula. In: ZILBERMAN, R. (org.) **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. 10. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991. p. 107 - 132. (Novas Perspectivas, 1)

FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-116.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas**. Rio de Janeiro: Difel: 2000. (Enfoques - Sociologia)

HALL, Start. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, Márcia. (Org). **Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas**. Campinas - SP: Mercado de Letras, 2005. p. 13-44

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: _____. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 84 - 103

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução Maria Ângela Aguiar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**: série traduções. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999. p. 1 - 47

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kreschmer. São Paulo: 34, 1996. (Teoria) v.1

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kreschmer. São Paulo: 34, 1999. (Teoria) v.2

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol. 2 p. 955 - 987

JAUSS, Hans Robert. Estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert et. al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. rev. amp. Tradução, seleção e coordenação Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a. p. 67 - 84

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: JAUSS, Hans Robert et. al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. rev. amp. Tradução, seleção e coordenação Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b. p. 85 – 104

JUNQUEIRA, Carmen. Em trânsito: preparando a mudança. In: ABRAMOVICH, Fanny. (Org) **Ritos de passagem de nossa infância e adolescência**: antologia. São Paulo: Summus, 1985. (Novas buscas em educação; 24) p. 171 - 180

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993.

LAJOLO, Marisa. Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura. 2006. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL.pdf> Acesso em 21/04/2014.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos, 53)

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: História & histórias. 6. ed. 2. imp. São Paulo: Ática, 2002. (Fundamentos, 5)

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica**: ciência e conhecimento científico, métodos científicos, teoria, hipóteses e variáveis, metodologia jurídica. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo**: morte e arte na obra de Lygia Bojunga. 2006. 202 p. Tese (Doutorado em Letras) — Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

LUIZ, Fernando Teixeira. **Reinações na Jecatatuásia: Aspectos Estético-Sociológicos da Arte Segundo Monteiro Lobato**. 2009. 340 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2009.

MACHADO, A. M. **Contracorrente: conversas sobre leitura e política**. São Paulo: Ática, 1999. (Temas, 70)

MACHADO, Ana Maria. **Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAGALHÃES, Lígia Cademartori. História infantil e pedagogia. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984a. p. 41 - 60 (Ensaio, 82)

MAGALHÃES, Lígia Cademartori. Literatura infantil brasileira em formação. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984b. p. 135 - 152 (Ensaio, 82)

MARGOLIN, Uri. Character. In: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M-L. (eds). **The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005. p. 52 - 57 (tradução de Luiz Fernando Martins de Lima)

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. No olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil. AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Org.). **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. (p. 121 - 142)

MUAD, Ana Maria. A vida das crianças de elite durante o império. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) **História das crianças no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 137 - 176

PAPES, Cleide da Costa e Silva. **A vivência e a invenção no cotidiano em Rosa, minha irmã Rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga)**. 2002. 156p. Tese (Doutorado em Letras — Literatura Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986. (Educação Crítica)

REIS, Carlos. Narratologia(s) e teoria da personagem. In: REIS, Carlos. (Coord.) **Figuras da ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006. p. 9 - 23

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RICHE, Rosa Maria Cuba. **O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes, Marina**

Colasanti). 1995. 255 p. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

RONCADOR, Sônia. Criadas *no more*: notas sobre testemunhos de empregadas domésticas. In: DALCASTAGNÈ, Regina. (Org.) **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo – SP: Horizonte, 2008. p. 137 - 152

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1984. (Teses, 14)

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73 - 95

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga**: as reações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 70. In: SERRA, Elizabeth D. **30 Anos de literatura para crianças e jovens**: algumas leituras. São Paulo: Mercado Aberto, 1998.

SANTANA, Maria Helena. A escrita biográfica ou a vida como uma história. In: REIS, Carlos. (Coord.) **Figuras da ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006. p. 139 - 153

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. 2. imp. São Paulo: Ática, 2000. (Fundamentos, 49)

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura infantil brasileira**: um guia para professores e promotores de leitura. Goiânia: Cênone Editorial, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 7. ed. Traduções Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 7 – 72

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Caminhos da leitura no Brasil: a Coleção Menina e Moça e a formação de leitoras mirins nas décadas de 1930-1960. **Ipotesi** (Juiz de Fora. Online), v. 17, p. 56-71, 2013.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Leituras femininas: a Biblioteca das Moças e a formação de públicos no Brasil nas décadas de 1920-1960. In: **XI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**, Mindelo, Cabo Verde. 2014. Acesso em: 13/07/2014

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil e o leitor. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura Infantil**: autoritarismo e emancipação. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984a. p. 61 - 134 (Ensaio, 82).

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 10. ed. São Paulo: Global, 1998.

ZILBERMAN, Regina. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984b. p. 3 - 24 (Ensaio, 82).

ZILBERMAN, Regina. O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil. In: KHÉDE, S. S. (Org.) **Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico**. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 19 - 32

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos**. 4. ed. São Paulo: Global, 1993.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2003. p. 161 - 183

A obra de Lygia Bojunga (em ordem de data da primeira publicação, sendo todas as referências bibliográficas da editora Casa Lygia Bojunga)

BOJUNGA, Lygia. **Os colegas**. 51. ed. 9. reimp. Ilustrações Gian Calvi. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008a. [primeira edição de **1972**]

_____. **Angélica**. 23. ed. Ilustrações Vilma Pasqualini. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004a. [primeira edição de **1975**]

_____. **A bolsa amarela**. 35. ed. 19. reimp. Ilustrações Marie Louise Nery. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010a. [primeira edição de **1976**]

_____. **A casa da madrinha**. 19. ed. 6. reimp. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007a. [primeira edição de **1978**]

_____. **Corda bamba**. 22. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003a. [primeira edição de **1979**]

_____. **O sofá estampado**. 31. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004b. [primeira edição de **1980**]

_____. **Tchau**. 17. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003b. [primeira edição de **1984**]

_____. **O meu amigo pintor**. 22. ed. Ilustrações Vilma Pasqualini. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004c. [primeira edição de **1987**]

_____. **Nós três**. 4. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005a. [primeira edição de **1987**]

_____. **Livro** - um encontro. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007b. [primeira edição de **1988**]

_____. **Fazendo Ana Paz**. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004d. [primeira edição de **1991**]

_____. **Paisagem**. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004e. [primeira edição de **1992**]

_____. **Seis vezes Lucas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005b. [primeira edição de **1995**]

_____. **O abraço**. 6. ed. 2. reimp. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010b. [primeira edição de **1995**]

_____. **Feito à mão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005c. [primeira edição de **1996**]

_____. **A cama**. 4. ed. 3. reimp. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008b. [primeira edição de **1999**]

_____. **O Rio e eu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005d. [primeira edição de **1999**]

_____. **Retratos de Carolina**. 2. imp. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003c. [primeira edição de **2002**]

_____. **Aula de inglês**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, **2006a**.

_____. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, **2006b**.

_____. **Dos vinte 1**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, **2007c**.

_____. **Querida**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, **2009**.

Livros de Lygia Bojunga não editados pela Casa

7 cartas e 2 sonhos. Ilustrações Tomie Ohtake. 2. ed. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1984. [primeira edição de **1982**]

O pintor. Capa Roger Mello. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999. [teatro - primeira edição de **1989**]

Nós três. Capa Rui de Oliveira. Rio de Janeiro: Agir, 1990. [teatro - primeira edição de **1989**]

Teses sobre Lygia Bojunga (em ordem alfabética)

AIRES, Eliana Gabriel. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção.** 2003. 223 p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2003.

ANDO, Marta Yumi. **Fazendo retratos e experimentos: a performance da linguagem em Lygia Bojunga.** 2011. 224 p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2011.

CÂMARA, Ana Letícia Pire Leal. **Para Lygia Bojunga, a mulher que mora nos livros.** 2010. 254 p. Tese (Doutorado em Letras) — Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC — Rio. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga.** 2006. 202 p. Tese (Doutorado em Letras) — Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil.** 1994. 260 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

PAPES, Cleide da Costa e Silva. **A vivência e a invenção no cotidiano em Rosa, minha irmã Rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga).** 2002. 156p. Tese (Doutorado em Letras — Literatura Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

RAMALHO, Denise do Passo. **Trocando tarefas: meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga.** 2006. 122 p. Tese (Doutorado em Letras) — Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC - Rio. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RICHE, Rosa Maria Cuba. **O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti).** 1995. 255 p. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. **Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes.** 1996. 248 p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1996.