

## O NARRADOR EM A BOLSA AMARELA

Talita Felix Schneider<sup>1</sup>

Qualquer que seja a espécie pela qual se manifeste a arte narrativa, nela encontramos a presença de um narrador a estabelecer a relação entre o texto e o leitor. O reconhecimento, a identificação e a função daquele elemento constituem-se objetos de estudos que remontam aos conceitos já evidenciados em Platão e Aristóteles, quando definem a literatura como *mimese*. Para o primeiro, o narrador expressa a realidade circundante, mediando as relações entre o receptor e o universo narrado. O segundo enxerga-o como sendo, pela forma de narração, o imitador daquele mundo.

Tanto do conceito de um quanto do outro abstraímos uma concepção de narrador como responsável pela condução dos fatos do mundo ficcional. Segundo Carlos Reis (2001), “o narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso” (p.354). Desse modo, compreender a figura do narrador significa também entender, a partir de seus procedimentos, as relações estabelecidas, entre ele e o leitor, entre esse e o universo relatado e o leitor. Segundo Remédios:

Considerando o narrador literário como o leitor da realidade que é objeto da narrativa [...] vê-se que sua atividade é a de, concomitantemente, decodificar e codificar. Decodifica, enquanto leitor; codifica enquanto criador. Narrador e leitor, portanto, encontram-se num mesmo plano, pois ambos procuram o entendimento e a significação do mundo narrado. (REMÉDIOS. 1986: 34.)

A visão do narrador prevalecerá sobre o relato, uma vez que esse ocorre de acordo com a posição na qual aquele se encontra. Equivale dizermos que o leitor é submetido à ótica do narrador, ou seja, a narrativa só pode ser percebida pelo leitor a partir do ângulo que lhe é apresentado.

Como perspectiva narrativa, vamos entender a distância (maior ou menor) na qual o narrador se posiciona em relação ao seu relato. Dessa forma, é possível percebermos sua presença dentro ou fora do universo narrado. Segundo Remédios:

No relato em que o narrador assume uma posição distanciada dos fatos narrados e das demais criaturas do universo diegético, ele pode ou simplesmente narrar o que vê ou, então, valer-se da onisciência, para revelar certos fatos, penetrar no interior das personagens, fazer comentários. ((REMÉDIOS. 1986:34-35)

O tipo discursivo utilizado pelo narrador está intrinsecamente ligado ao conhecimento que ele possui do objeto relatado e da distância entre esse e aquele, resultando

---

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

daí a perspectiva. Genette (s.d.) aborda uma classificação: 1) focalização zero - o narrador domina totalmente a história, controlando e manipulando todos os relatos., 2) focalização interna - caracteriza-se por estar centrada na consciência de uma ou mais personagens da história. Ela pode ser fixa, quando o foco se centra em uma só personagem, ocorrendo, eventualmente, uma intromissão do narrador. Será variável quando houver uma alternância de pontos de vista. Será múltipla quando a perspectiva de todas as personagens for traduzida na narrativa; e 3) focalização externa - revela um narrador que relata apenas os aspectos exteriores dos fatos, o que qualquer observador poderia fazer. Na perspectiva de Reis:

Importa não esquecer que o narrador é, em última instância, uma invenção do autor; sendo assim, é um facto que o autor possa projectar sobre o narrador determinadas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc. (REIS. 2001:355.)

A idéia de Reis nos remete ao conceito de autor implícito de Iser (ISER, 1996) que ressalta a influência do próprio autor, de suas vivências, de sua concepção de mundo na construção das personagens e do próprio narrador.

Ao rejeitar as terminologias “narrativa na primeira pessoa” ou na “terceira pessoa”, Genette (s.d.) afirma que a identidade do narrador não se revela por uma ou outra forma verbal, mas sim pela posição em que a instância narrativa se situa: no interior ou no exterior do texto. Dessa forma, o narrador pode ser uma personagem da história (narrador homodiegético) ou alguém alheio a ela (narrador heterodiegético). Vistos dessa maneira, podemos compreender esses tipos da seguinte forma: o narrador heterodiegético é aquele que, ausente da diegese, conta os fatos ficcionais; narrador homodiegético relata os acontecimentos, neles incluindo-se. Essa inclusão subdivide esse segundo modelo de duas formas: numa, ele é o herói de seu próprio relato, denomina-se, então autodiegético; noutra, ele secundariza-se desempenhando o papel de observador, e designa-se homodiegético.

Iser (ISER,1996) amplia a abrangência daqueles pontos de indeterminação. Segundo o autor, a participação do leitor no universo ficcional fica assegurada, uma vez que caberá a ele reorganizar e renovar a narrativa. Do mesmo modo, a partir daquele conceito, revitaliza-se a importância do narrador, uma vez que dependerá de sua habilidade criar, para o leitor, as portas de acesso ao texto.

***Uma bolsa e muitas vontades***

Publicada em 1976, *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga Nunes, conta a história de Raquel – narradora protagonista – pertencente a uma estrutura familiar que desautoriza e nega a voz infantil. Por isso, a personagem vê-se obrigada a esconder, dentro de uma velha bolsa amarela, suas três maiores vontades: a de ser menino, a de crescer e a de se tornar escritora. A partir desse conflito, a menina, sensível e criativa, divide-se em dois mundos, o real e o imaginado, estabelecendo entre eles uma relação muito profunda, da qual nos dá conta ao mostrar ora as incoerências do primeiro, ora as descobertas feitas no segundo.

No mundo real, as vozes paterna e materna pouco ou quase nada se fazem notar, uma vez que servem apenas para ressaltar a assimetria adulto/criança e, daí, a vontade de Raquel de ser adulto, embora esta ache que: “gente grande é uma turma muito difícil de entender”, (BOJUNGA, 1998, p.19-20). Ou denotam a predominância de valores masculinos em detrimento dos femininos, como bem observa a menina, no jantar na casa da tia Brunilda, a mantenedora financeira da família:

Puxa vida, por que é que eu não tinha nascido Alberto em vez de Raquel? Pronto! Mal acabei de pensar aquilo e a vontade de ter nascido garoto deu uma engordada tão grande que acordou o Terrível [...] (BOJUNGA, 1998:68.)

E na conversa com o irmão: “- E por que é que você inventou um amigo em vez de uma amiga? – Porque eu acho muito melhor ser homem do que mulher” (p.16). No mundo imaginário, uma galeria de personagens fantásticas – os galos Afonso e Terrível, a Guarda-Chuva, o Alfinete de Fraldas e o pessoal da Casa dos Consertos – representa as várias facetas da personagem, símbolos dos desejos mais profundos da narradora.

Dessa forma, a própria bolsa amarela, tomada aqui como personagem, presentifica a metáfora do inconsciente infantil, como fica demonstrado na identificação de Raquel com a bolsa: “Ela era grande; tinha até mais tamanho de sacola do que de bolsa. Mas vai ver ela era que nem eu: achava que ser pequena não dá pé”. (Idem, ibidem, p.27)

E na arrumação interna da bolsa: “Pronto! A arrumação tinha ficado legal. Minhas vontades tavam presas na bolsa amarela, ninguém mais ia ver a cara delas” (Id.,ibid., p.30). Quanto às outras personagens, cada uma representa uma das muitas faces da protagonista que, isolada em um espaço – o real – onde ela não é compreendida, tampouco levada em conta, refugia-se no seu mundo de faz-de-conta, causa e consequência da sua vontade de ser escritora; embora, no universo dos adultos, tudo isso não passe de bobagens, como atesta o irmão na conversa sobre a invenção do amigo André: “- Guarda essas idéias pra mais tarde, ta

bem? E em vez de gastar tempo com tanta bobagem, aproveita pra estudar melhor. Ah! E olha: não quero pegar outra carta do André, viu?” (Id., *ibid.*, p.17)

Daí a importância da criação de Afonso que simboliza o desejo de lutar por seus próprios ideais; a Guarda-Chuva, em querendo ser grande e pequena ao mesmo tempo (adulto/criança) e ainda ser mulher, patenteia o projeto maior de Raquel. O Alfinete de Fraldas é a criança que a protagonista resolve guardar dentro de si, exprime não apenas a criança - Raquel, mas a criança-ser social; de história curtinha, abandonada e enferrujada (embora sem uso). Resgatado e guardado, portanto protegido, o Alfinete de Fraldas, agora, exerce função muito importante: a de fiscalizar e controlar as suas próprias vontades. Quanto ao pessoal da Casa de Consertos, podemos entendê-lo como o ideal de família alimentado pela menina.

Duas relações estabelecidas entre esses espaços resultam numa mudança na percepção dos seres que a cercam, fazendo com que Raquel percorra um caminho que a leva à compreensão do mundo, com suas incoerências, suas inconstâncias, seus valores, garantindo-lhe, nessa realidade, sua afirmação plena como pessoa: mulher, escritora e criança. E a aceitação, por fim, do mundo de faz-de-conta como uma possibilidade discursiva:

- E a tua vontade de escrever?

- Ah, essa eu não vou soltar. Mas sabe? Ela não pesa mais nada: agora eu escrevo tudo o que eu quero, ela não tem de engordar. (BOJUNGA, 1998:113.)

Por essa razão, a perspectiva narrativa evidencia-se imediatamente em primeira pessoa, caracterizando uma narradora extradiegética-autodiegética, o que poderia nos levar erroneamente, em um primeiro momento, à suposição de um relato em que somente sua voz é percebida. No entanto, essa suposição é de pronto descartada, tendo em vista que os procedimentos adotados pela condutora da narrativa fazem um caminho totalmente adverso àquele percorrido por um narrador mais autoritário.

Esses procedimentos podem ser demonstrados através de diversos artifícios de que a narradora lança mão, os quais ora denotam um conhecimento amplo e profundo do objeto narrado, colocando-a, portanto, acima das outras personagens, ora posicionando-a no mesmo plano que essas, ou, mais ainda, às vezes, demonstram que ela possui um conhecimento menor que os das próprias personagens.

Evidenciamos com isso uma focalização interna múltipla, como denomina Genette (s.d.), contribuindo com a existência de várias vozes dentro da narrativa, as quais concorrem com a narradora em conhecimento do objeto narrado, constituindo-se em consciências

autônomas. Partindo daí, encontramos no texto situações em que o diálogo estabelecido entre a narradora e outra personagem traduz uma divergência sobre um mesmo ponto de relato, como, por exemplo, o episódio do desaparecimento / morte do galo Terrível:

Eu tinha dito que nunca mais na vida, até ser grande, eu escrevia outro romance. Mas aquele negócio que aconteceu com o Terrível me deixou tão sei lá – tão diferente, que eu não parava de pensar nele. Quando eu vi já estava escrevendo uma história contando tudo que eu acho que aconteceu no duro. Porque eu tenho certeza que a Guarda-Chuva não viu direito. Vai copiar aqui o que eu escrevi. (Idem. Ibidem:83.)

Temos, nesse exemplo, uma outra versão para o mesmo fato, exposto agora pela narradora, pois incluído no seu discurso, divergente da versão anterior, a da Guarda-Chuva, que testemunhou o ocorrido. Constatamos, desse modo, uma ambigüidade para o fato relatado que só poderá ser explicitado com a concorrência de uma outra voz igualmente autônoma, capaz de compreender as razões da narradora em não aceitar a morte do amigo, e as da Guarda-Chuva que, embora lamentando, presenciou a cena. Da mesma forma, ainda que não venha a divergir, a narradora demonstra, às vezes, um conhecimento menor que o da personagem, como, por exemplo, na apresentação de Terrível:

Mal eu tinha andado um pouco, o Afonso berrou: - Olha lá o Terrível! Vamos falar com ele, Raquel! – Ficou na maior agitação. – Você lembra de uma galinha gorda, toda branca, que morava lá no galinheiro? – Sei. – O Terrível é filho dela. Era o Terrível. Desde pequenino que resolveram que ele ia ser galo de briga, sabe? Do mesmo jeito que resolveram que ia ser galo-tomador-de-conta-de-galinha. Você sabe como é esse pessoal, querem resolver tudo pra gente. (Id. Ibid.:52.)

Ou ainda na continuação da história do galinheiro: “- O que é que você ta fazendo aqui?! – Psiu! Fala baixo, to fugido. – Isso eu sei, ué, fui eu que fiz você fugir do galinheiro. – Mas a questão é que eles me pegaram” (BOJUNGA, 1998, p.34). Bem como na continuação da história da Guarda-Chuva: “E o Afonso então contou: - No dia que a Guarda-Chuva enguiçou, tinham saído com ela debaixo de uma chuva danada [...]”. (Idem, ibidem, p.104)

Nos três exemplos, outra vez, a narradora adota uma postura diante do objeto relatado que a distancia e, supostamente, tira-lhe, embora momentaneamente, o domínio da narrativa. Com esse procedimento, a narradora concede às demais personagens autonomia sobre suas próprias histórias e existências, considerando que a introdução de cada uma delas no universo relatado vem sempre precedida de uma explicação de suas origens. Desse modo de agir resulta também, em um outro nível, um conceito de história que não admite a

passividade do ser diante da vida, mas, ao contrário, cobra e exige a sua participação na construção da própria história, tanto do ponto de vista individual quanto social.

Nem sei quanto tempo durou a curtição. (BOJUNGA. 1998:p.98)

Fiquei na Casa dos Consertos nem sei quanto tempo. (Idem. Ibidem:100)

Tanta coisa estava sumindo no ar que eu nem sei o que é que eu pensei. (Id. Ibid.:114)

A partir do trecho acima, inferimos que o desconhecimento diz respeito a sensações novas experimentadas pela narradora menina, das quais ela, no jogo/diálogo cúmplice com o leitor, acaba transferindo para ele o conhecimento das situações. Essa cumplicidade evidencia-se noutras passagens do relato, fazendo com que seu receptor se posicione sobre pontos determinados. Por exemplo, quando Raquel fala das suas vontades: “Já fiz de tudo para me livrar delas. Adiantou? Hum [...] (BOJUNGA, 1998, p.11) Ou então quando ela comenta sobre a bolsa: “A bolsa amarela não tinha fecho. Já pensou?”. (Idem, ibidem, p.28)

Essa presença ostensiva do leitor no relato enquanto tal se aproxima da idéia de leitor implícito de Iser (ISER,1996), pois, no caso dessa narrativa, o leitor é solicitado a dar respostas e opinar sobre pontos que a narrativa lhe propõe, estabelecendo-se, assim, a comunicação entre aquele e o texto. Essa comunicação deve ser compreendida como a participação do receptor na elaboração do relato, visto que, ao opinar, ele reconduz o universo narrado; ou melhor, preenchendo os espaços deixados pela narradora, ele torna-se co-autor do objeto relatado. Vale, aqui, retomarmos as palavras de Genette: “O verdadeiro autor da narrativa não é só quem a conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta”. (GENETTE, s.d., p.260)

Um outro recurso utilizado pela narradora é a sintetização do assunto de alguns capítulos em seus próprios títulos. “A história do Alfinete de Fraldas (que mora no bolso bebê da bolsa amarela)” (BOJUNGA, 1998, p.40). Através desse artifício, podemos atestar, além do domínio sobre a narrativa, a aproximação com o relato oral. Agindo dessa maneira, a narradora abre um espaço no seu relato para a inclusão de outra voz, posto que cria um diálogo implícito com o leitor, se considerarmos que aquele recurso instala um clima de suspense a ser desvelado por esse, na seqüência da leitura.

Com relação a autonomia das vozes, é importante observar o recurso dos bilhetes de que se vale a narradora, pois através deles são introduzidas outras vozes, que se constituem também em falas autônomas, com significação própria, como o bilhete da amiga Lorelai: “

Querida amiga: Acho que o único jeito é você voltar pro quintal da tua casa” (Idem, *ibidem*, p.18). Ou a resposta do amigo André: “Querida Raquel: Pra falar a verdade, eu preferia não me meter nessa história: uma vez fui desenrolar o problema de uma amiga minha e acabei me enrolando todo também”. (Id., *ibid.*, p.15.)

Admitimos a existência dos bilhetes como elementos autônomos, da mesma forma como consideramos as outras personagens – Afonso, a Bolsa, a Guarda-Chuva, etc., embora todos reflitam aspectos particulares da personalidade da narradora. Assim, torna-se viável para o leitor a identificação com alguns (ou todos) caracteres da protagonista.

Com esses artifícios, a narradora dota o seu relato de um caráter polissêmico, permitindo que façamos vertical ou horizontalmente leituras diversas, sem, no entanto, perder de fato o controle sobre a narrativa. É ela quem, admitindo e considerando interlocutores ou dialogando com vozes distintas, estabelece as relações entre elas, domina as diferentes instâncias temporais instauradas, nas quais ela transita livremente.

A nota de rodapé do livro serve, pois, de atestado de ficcionalidade do texto e, portanto, de desvelamento da identidade do narrador dentro do relato. Essa revelação é que nos garante a possibilidade de classificarmos essa narradora de não autoritária, uma vez que, até pelo fato de ser criança, ela não abandona jamais a perspectiva infantil, sintonizando perfeitamente essa focalização com os sentidos do texto.

Observados todos esses procedimentos adotados pela narradora, resta-nos a idéia exposta no início dessa análise: a bolsa amarela, enquanto personagem, é tomada como metáfora do inconsciente infantil. Cumpre-nos salientar que essa metáfora é concebível pela posição da narradora dentro do relato e, principalmente, por se tratar de uma criança a contar sua própria história.

Falamos anteriormente na identificação de Raquel com a bolsa amarela. Considerando, pois, esse auto-reconhecimento ou auto-projeção na outra personagem, torna-se possível inferirmos que, não por acaso, a bolsa é descrita de forma minuciosa (ao contrário da protagonista), revelando aspectos particulares do universo infantil. “A bolsa tinha sete filhos! (Eu sempre achei que bolso da bolsa é filho da bolsa). E os sete moravam assim [...]” (Id., *ibid.*, p.28). A cada um dos bolsos é dada uma finalidade, revelando, dessa maneira, as diversas possibilidades que possui a criança de povoar seu universo, ordenando-o da forma mais conveniente.

Quanto à questão dos fechos, interessa-nos observar que, longe de representar uma atitude de retração/aprisionamento, devemos encará-la como uma tomada de consciência dos seus próprios problemas, os quais serão solucionados de acordo com seus desejos e

prioridades. Cada fecho só será aberto no momento necessário. Não é à toa que a narradora faz o pacto do enguiça-desenguiça com o fecho maior: do seu interior só ela dará conta.

A bolsa amarela representa, ainda, a possibilidade de ingresso no mundo adulto, pois é um objeto de *gente grande*, embora, indesejável, considerando que já desempenhou as suas funções, e somente a criança é capaz de povoá-la, reinventá-la, revivê-la, enfim. Dessa forma, relacionando a bolsa amarela à protagonista e, conseqüentemente, ao universo infantil, podemos constatar que, o leitor torna-se um co-autor do relato, uma vez que é o *seu* universo / *sua* bolsa amarela o elemento em construção.

### **Referências**

BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. São Paulo: Global Editora, 1984.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, [s.d.].

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 2001.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: UFSM, 1986.