

LYGIA BOJUNGA: PERSPECTIVAS DE LEITURA

Regina Michelli¹

Introdução

Em nosso mundo contemporâneo – dito por alguns como hiper-moderno, por outros, pós-moderno – observa-se uma profusão de habilidades sendo desenvolvidas já na infância, através principalmente do computador. E o livro? Qual o espaço do livro – e da leitura literária – nesse contexto? Qual a importância do contato da criança com obras literárias?

Se voltarmos nosso olhar para trás, veremos que o paradigma do mito, ligado à narrativa tradicional, preside a produção literária até o século XIV. O homem não adquirira ainda a consciência de sua individualização, tecendo-se a narrativa na fonte da oralidade, onde os acontecimentos são vivenciados coletivamente. O herói é a coletividade encarnada, cuja aventura liga-se à crença, à moral imanente.

O mito, enquanto narrativa imemorial de práticas e valores comunitários, constitui o padrão da dinâmica simbólica, o horizonte amplo de um imaginário público sem meandros particularistas, mas inter-subjetivamente tecido. Sua função social, na conformação de modelos e formas de conduta coletivas, fundamenta o profundo compromisso da narrativa tradicional, alimentada na fonte da oralidade, com a memória da experiência partilhada. (DIAS, 1988: 93-94)

O universo mítico, coletivo, desagrega-se. Facilita-se a conscientização do significado de indivíduo, decorrente do desenvolvimento da racionalidade que coincide com o surgimento das cidades. A narrativa passa a ser perspectiva pelo conceito de verdade da ciência. Morre hipoteticamente a contadora de histórias, bem como as próprias histórias na memória das crianças. O conceito da ficção, associado a uma identidade que assume a autoria, surge a partir da emergência da instância subjetiva; por sua vez, “o romance é a forma representativa, por excelência, do mundo burguês e do homem como indivíduo, como entidade autônoma, como realidade singular perante o mundo e a sociedade.” (SILVA, 1979: 344).

¹ Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) / Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM)

A modernidade trouxe, como contributo, a perda de valores absolutos e verdades únicas. A relatividade se impôs, esgarçando paradigmas. O conceito filosófico de pessoa entra em crise, por não sustentar mais uma dimensão objetiva, inteira e una:

Esta crise da noção de pessoa, imediatamente explicável pela influência exercida em largos sectores intelectuais e artísticos pela psicanálise e pela psicologia das profundidades, tem uma matriz mais profunda e deve situar-se num contexto mais amplo: trata-se de uma conseqüência e de um reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando a sociedade ocidental contemporânea (...). Nesta sociedade tecnoburocratizada, carente de motivações éticas profundas, onde o homem sofre e não age, onde a reificação vai implacavelmente alastrando, o romance não poderia retratar personagens segundo os moldes e os valores da sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX. (SILVA, 1979: 278-279)

Quando o próprio eu é considerado uma entidade múltipla, facetada - “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (HALL, 2001: 13) -, torna-se difícil manter a onisciência totalizante e demiúrgica do narrador. O romance ressent-se dessa perspectiva e passa a problematizar a crise da identidade, diluindo, muitas vezes, o ponto de vista que orienta a narração.

Passemos, agora, a iluminar alguns aspectos da estruturação narrativa em *A bolsa amarela* e *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga. A escolha dessas duas obras deve-se ao fato de ambas apresentarem, como narrador, a personagem principal. Em termos de focalização narrativa, o narrador autodiegético comanda o espetáculo: a diegese submete-se à sua ótica, à sua seleção, ao seu julgamento e, evidentemente, à sua emoção. O pacto que se estabelece com o narratário é muitas vezes explicitado. Caracterizando a produção da escritora, Marisa Lajolo e Regina Zilberman afirmam que

As personagens dessa autora vivem, no limite, crises de identidade: divididas entre a imagem que os outros têm delas e a auto-imagem que irrompe de seu interior, manifestando-se através de desejos, sonhos e viagens, os livros de Lygia registram o percurso do protagonista em direção à posse plena de sua individualidade. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985: 158)

1 A bolsa amarela

A bolsa amarela, de 1987, concentra-se nas preocupações de Raquel, à volta com os seus desejos, difíceis de serem realizados no espaço social em que vive: a menina é a caçula de uma família composta pelos pais e quatro filhos - um rapaz, duas

moças e ela, ainda criança. A narrativa inicia-se dispensando os modos tradicionais de apresentação das personagens e de outros elementos narrativos, enlaçando o leitor para a intriga: o início do primeiro capítulo traz as vontades da protagonista, desejos que estruturam tematicamente a história, ao final da trama repensados, pela menina, em sua importância.

As contendas familiares em que Raquel se vê envolvida reduzem seu espaço de autonomia, justificando a origem de seus três desejos: crescer, ser menino e escrever. Os dois primeiros decorrem da leitura de mundo que a personagem faz, detectando relações de poder: adulta, não terá que se render ao desejo do outro, prescindindo da tutela a que a submetem; menino, terá mais liberdade. O terceiro desejo independe das relações que trava com a sua família, antes forma de resistência à opressão vivenciada; por isso, será o único dos três a permanecer, assinalando a aquisição de um maior equilíbrio emocional pela protagonista, fruto das experiências que vivencia. Escrever significa o desejo de criar através da palavra, o que manifesta implicitamente a intenção de ela se insurgir, no mínimo por preservar suas narrativas.

A história é contada do ponto de vista de Raquel, que apresenta suas angústias, fragilidades, bem como suas próprias necessidades, na maioria das vezes desrespeitadas pelos adultos. A problemática infantil de dependência acha-se ali exposta, tanto quanto a própria Raquel, cuja percepção de humilhação e ridículo é passada diretamente ao leitor, graças à autodiegese, como se vê no episódio da reunião familiar em casa da tia Brunilda. A personagem principal, porém, vai enfrentar as dificuldades, evidenciando que não representa mais os antigos atributos exigidos ao feminino, como beleza, docilidade, submissão. Raquel tem os próprios desejos, que crescem em sua bolsa, e sofre com o hiato que se cava entre seu mundo infantil e o dos adultos.

A bolsa amarela – objeto que lhe sobrou após as escolhas familiares – converte-se no espaço livre do imaginário, onde a menina armazena desejos, amigos, emoções, aventuras. A bolsa funciona como uma espécie de prolongamento do próprio eu ao armazenar os desejos, sendo simultaneamente abastecimento desse mesmo eu, fonte de histórias miticamente vividas: “Cada um dos personagens que mora dentro dela representa de algum modo a própria Raquel, as diversas facetas de sua iniciante personalidade.” (SANDRONI, 1987: 83).

Nos contos da tradição, o maravilhoso é o elemento transformador da realidade cotidiana, permitindo o aparecimento de eventos, objetos e seres sobrenaturais que ajudam ou frustram o herói a conquistar o objetivo que o impeliu a agir. Aqui, a bolsa

pode ser considerada o espaço do maravilhoso, permitindo a convivência de objetos e seres mágicos com vida própria, como o galo Afonso, o Alfinete de Fralda, a Guarda-Chuva. As personagens que vivem ali ajudam a menina a se distanciar de seu mundo conflituoso real, fazendo com que, ao final, compreenda melhor esse mundo. O diálogo entre as personagens permite, por exemplo, que haja mais de um ponto de vista sobre o final do galo Terrível, relativizando a tragédia de sua morte.

Na narrativa, amplia-se de tal forma a dimensão dada às aventuras com a bolsa e suas personagens, centrando-se nelas o enredo, que o pólo familiar praticamente desaparece da cena narrada por Raquel. É através das vivências realizadas no plano do imaginário – com as personagens que vivem na bolsa amarela – que Raquel elabora seu mundo interno e, conseqüentemente, o mundo externo em que se insere. Percebe, por exemplo, a necessidade de dominação da sociedade, através do galo de pensamento costurado: ideologicamente manipulado por aquele a quem pertence, Terrível assume o desejo de ser galo de briga, atividade cujo objetivo é enriquecer o dono, jamais promover o seu crescimento pessoal, pois o máximo que ele obtém são as palmas que logo se destinarão a outro vencedor mais forte.

Há, porém, um episódio que pode ser considerado uma importante linha divisória dentre as experiências vividas por Raquel no âmbito do imaginário. Quando a menina conhece a Casa dos Consertos, observa que há um outro paradigma familiar, centrado no respeito entre os membros, independentemente da idade que cada um possui ou mesmo seu estatuto dentro do grupo. Isto faz com que Raquel perceba que não há apenas uma estrutura familiar, opressiva como a dela, mas outras possibilidades de relação.

Como a trajetória da personagem desenvolve-se a partir de seu próprio ponto de vista – em uma focalização autodiegética, restrita, portanto, à sua percepção –, os conflitos e as aventuras que afloram no enredo evidenciam o que a menina sente e pensa. Tal ponto de vista favorece a aproximação com o leitor mirim, que se identifica facilmente com os problemas vividos por Raquel.

Desposar esta focalização traz ainda outros dados interessantes à estruturação desta narrativa: a memória, a relação com o leitor virtual e a linguagem. Raquel resgata a tradição oral, rememorando o que lhe acontecera com as cartas trocadas com André e Lorelai, a chegada da bolsa, os companheiros de aventura, a origem de Terrível: é como uma contadora de histórias que ela vai desfiando os fios da sua, emendando uma na outra, explicando suas ações: “Achei que devia ser muito ruim a gente viver sem espiar

pra fora. Então cortei uma janela na fazenda da bolsa amarela. Bem juntinho do fecho. Pra cara do Afonso ficar parecendo enfeite de fecho em vez de cara de galo fugido.” (BOJUNGA, 2008: 47), esclarece ao narratário, em nota de rodapé. Como se verifica neste exemplo, a linguagem traz marcas próprias da oralidade, o que é verossímil a uma narradora infantil. Por outro lado, também seduz o leitor infantil pelo acesso que lhe é garantido à obra graças à linguagem utilizada, permitindo-lhe a compreensão, num primeiro plano, e a elaboração crítica do texto, num momento posterior.

2 *Meu amigo pintor*

Meu amigo pintor, de 1987, tensiona a questão do suicídio, tema norteador da narrativa. A noção de fragmentação do indivíduo e de crise de identidade percorre a narrativa, que se inicia, após a data de “Sexta-feira”, da seguinte forma: “Eu não sei se eu já nasci desse jeito ou se eu fui ficando assim por causa do meu amigo pintor, mas quando eu olho pra uma coisa eu me ligo logo é na cor.” (BOJUNGA, 2002: 8). O eu narrador é um menino tentando entender a razão que, há três dias, levava seu melhor amigo a se matar. Por causa dessa amizade, outra descoberta ronda o cenário de sua compreensão: o significado de cada cor, entendido como metáfora de um sentimento ou associado a uma vivência subjetiva e psicológica, marca de experiência e aprendizagem de vida.

Diferente de Raquel, não é um contador de histórias que desponta, mas um narrador que vasculha a história do amigo e a própria à busca de respostas. A narrativa apresenta-se sob a forma de divisão aparentemente em capítulos, antecédidos por um dia de semana, à guisa de um diário não-cronológico. Os fios precisam, aqui, ser desembaraçados. A memória participa puxando ora uma recordação, ora um incidente. O narrador explicita a interlocução com o narratário, buscando estabelecer talvez uma cumplicidade, uma aliança de pontos de vista: “Mas cada um é de um jeito, não é? E eu gostava demais de ouvir o relógio batendo.” (BOJUNGA, 2002: 9), ou ainda, à mesma página: “Mas não era isso que eu queria contar. Eu queria era dizer que na terça-feira quando eu cheguei da escola eu fiquei sabendo que ele tinha morrido”. A linguagem também reproduz, nesta obra, marcas da oralidade e da subjetividade no discurso: o último exemplo expressa, de um só fôlego, sem vírgulas a separar orações ou marcar pausas, o momento em que o narrador-protagonista teria tomado conhecimento da morte do amigo.

A narrativa focaliza um eu-narrador conturbado, imerso na tentativa de compreender. No primeiro capítulo – página de um hipotético diário – há o conhecimento da morte, o sentido das cores, o relógio que ainda bate, lembrando o amigo que lhe dava corda. No segundo, a aura que cerca a cor vermelha, a revelação de quê morrera o amigo, após a repetição, quase obsessiva, da necessidade de entender, chegando a impactar o narratário:

Acho que é por isso que eu olho tanto pro vermelho que ele pintou aqui no álbum. Pra ver se eu entendo.
Pra ver se eu entendo.
Pra ver se eu entendo por que tem gente que se mata. (BOJUNGA, 2002: 13).

A história do Amigo Pintor – expressão que passa a ser grafada com iniciais maiúsculas – vai sendo resgatada, aos bocados, de forma fragmentária, pelo narrador-protagonista, que repassa, em sua consciência, os acontecimentos vividos com ele, recordação eivada pela perspectiva atual e em conformidade à faixa etária desse narrador. Há ainda outras vozes – e pontos de vista – que lhe chegam, trazendo dados sobre o amigo, como a garota do térreo, o síndico e Clarice. O pintor é uma personagem em crise, em que se embaralham a dúvida quanto a seu valor artístico, a impossibilidade de viver com a mulher que ama e a participação político-partidária que o levava para longe dela no passado.

Junto à angústia que cerca o suicídio do amigo, a personagem principal apresenta-nos também algumas situações que lhe são pessoais, embora ligando-as esteja sempre presente a cor como atribuição de um significado à experiência vivenciada.

A estrutura narrativa assemelha-se a um quebra-cabeças cujas peças a princípio não se encaixam: as informações que Cláudio obtém nem sempre são consistentes, tampouco aparecem, no nível do discurso, coerentemente articuladas, requerendo um leitor atento. Há claros na narrativa e nos capítulos, espaçamento em branco sinalizando quebras na linearidade temporal, mudanças de pensamento, reflexões em meio a acontecimentos da intriga.

Os sonhos de Cláudio preenchem, comparativamente, a mesma função da bolsa amarela para Raquel. Através deles, o protagonista elabora o mundo externo pelo viés da intuição, do inconsciente ou mesmo da sensibilidade. No sonho, Cláudio está num teatro e o amigo é também personagem. Utilizando os recursos narrativos do teatro, Cláudio encena a problemática do amigo, configurando-se, no primeiro sonho de que se

lembrava, uma possível justificativa para o suicídio, explicação que apazigua o menino: o amigo não sobrevivera ao “nevoeiro”. No segundo, caracterizado por uma ambiência menos angustiante, surgem as três paixões do pintor: Clarice, a Pintura, a Política. Ao final do sonho, a certeza de que o amigo vai ser feliz.

Cláudio consegue, no desfecho, estruturar uma resposta à sua indagação. Sem atingir uma explicação racionalmente estruturada para a ação do amigo - impossível de ser obtida face à própria configuração fragmentada do sujeito -, o narrador-personagem realiza a complementaridade dos opostos: isso e aquilo, o amigo e por quê passam a conviver harmonicamente na interioridade do protagonista, tal qual a última pintura do álbum dado ao menino pelo amigo, composta de duas folhas, metáfora de integração.

Conclusão

Partindo do pressuposto de que a leitura literária tem muito a cumprir na formação dos seres humanos, em especial a criança, este trabalho teceu uma reflexão acerca das personagens infantis nas duas obras citadas de Lygia Bojunga, tendo em vista estratégias narrativas centradas no narrador, estratégias percebidas como importantes num processo de sedução do leitor. Como característica da efabulação de Bojunga, Laura Sandroni destaca:

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

Observa-se que as problemáticas existenciais apresentadas nas duas obras em questão e a leitura de mundo dos protagonistas delineiam-se sob a ótica de um narrador autodiegético, infantil, com uma linguagem adequada à circunstância enunciativa. A opção por este ponto de vista favorece a identificação do leitor com os protagonistas, ratificada pelo fato de que a primazia da ação repousa em personagens infantis. O narratário, por sua vez, funciona como uma espécie de extensão silenciosa do narrador-protagonista, que chama sua atenção para determinados pontos, ilumina considerações e conclusões, partilhando a história narrada. Compreende-se que as estratégias narrativas assinaladas terminam por aproximar o leitor não só da obra ficcional, como das

representações de mundo que ali estão sendo focalizadas, favorecendo o desenvolvimento da leitura, que se quer literária, e da permanência do livro entre crianças e adultos.

Referências

BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

_____. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DIAS, Ângela Maria. Identidade e memória. *Revista Tempo Brasileiro*. nº 95, Rio de Janeiro, out/dez 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil brasileira – História e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

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

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.