

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

**VANDER LÚCIA SILVA LESSA**

**O LÚDICO E O MARAVILHOSO EM O *SOFÁ ESTAMPADO* DE LYGIA  
BOJUNGA NUNES**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora  
como exigência parcial para obtenção do título  
de Mestre em Literatura e Crítica Literária pela  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
sob a orientação da Professora Doutora Olga de  
Sá.**

**PUC - SÃO PAULO  
2010**

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

## DEDICATÓRIA

*A Deus em primeiro lugar e à minha família, em especial aos meus pais pelos poderosos exemplos de vida e à minha mãe que me ensinou liberdade com responsabilidade.*

## AGRADECIMENTOS

*A Deus acima de tudo pela vida, força, luz e coragem para seguir...*

*À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Olga de Sá pelas orientações e sinceras orações;*

*À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria dos Prazeres Santos Mendes pelas preciosas sugestões, correções e referência; pelo grande apoio, incentivo e dedicação;*

*À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Loyola pelos ensinamentos e por ter se colocado à disposição para apoio na orientação;*

*À minha mãe Alzira Martins Jales Silva Lessa (in memoriam) pelo incentivo moral e apoio financeiro;*

*Aos meus irmãos e irmãs, em especial João Lúcio Martins Lessa, que contribuíram direta e indiretamente para a conclusão deste Mestrado;*

*Aos meus sobrinhos, em especial Fabiana Lessa Molica pelo apoio e companheirismo;*

*À Maria Adélia Reis por tudo.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>CAPÍTULO 1. REVISÃO TEÓRICA DOS CONCEITOS DE FANTÁSTICO E MARAVILHOSO</b> .....	04
1.1. O Fantástico.....	04
1.2. Realismo maravilhoso e maravilhoso puro.....	06
1.3. O fantástico e o estranho.....	08
1.4. O modo fantástico-estranho.....	14
1.5. Os conceitos de fantástico e de maravilhoso segundo Todorov.....	16
<b>CAPÍTULO 2. O LÚDICO E O MARAVILHOSO NA CONSTRUÇÃO DO VEROSSÍMIL EM O SOFÁ ESTAMPADO</b> .....	21
2.1. Os retalhos e o fio condutor.....	21
2.2. O maravilhoso e o fantástico-estranho na construção do verossímil.....	24
<b>CAPÍTULO 3. VEROSSIMILHANÇA INTERNA: O LEITOR IMPLÍCITO E O FANTÁSTICO</b> .....	32
3.1. Um mergulho no universo narrativo.....	32
3.2. Realidade ou sonho: desequilíbrio emocional como passagem para a fantasia.....	38
<b>CAPÍTULO 4. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA: O NARRADOR E A PERSONAGEM</b> .....	55
4.1. Vítor e o sopro de vida.....	55
4.2. Dalva x Vítor: dois universos, um objetivo.....	73
4.3. Uma história geradora de histórias.....	82
4.4. Vítor e os anúncios na tevê: o fim de uma busca e o começo de uma descoberta.....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	99

## RESUMO

O objeto de estudo desta dissertação fundamenta-se na análise dos aspectos lúdico e maravilhoso presentes no livro *O sofá estampado* de Lygia Bojunga Nunes. O problema da pesquisa baseia-se no estudo do fantástico. Para que seja identificado, devemos observá-lo a partir da construção narrativa, ou seja, do universo das personagens. Inicialmente foi feita uma revisão bibliográfica dos conceitos de maravilhoso, de estranho e de fantástico, sob o ponto de vista de diferentes teóricos, para tentarmos clarear e delimitar cada conceito. Depois de estudarmos os temas e procedimentos referentes a esses gêneros do imaginário, constatamos que a teoria de Todorov é a que melhor se aplica à análise do texto de Lygia Bojunga Nunes. Foi investigado também como as personagens Dalva e Vítor são captadas pelos efeitos do real do discurso, criando-se na narrativa um efeito de verossimilhança. Para isso retomamos a Aristóteles e aos principais teóricos como Barthes, para estudarmos os conceitos de mimese e verossimilhança. A inscrição do maravilhoso ou do fantástico é um recurso capaz de encurtar o tempo de amadurecimento da personagem, pois usando a magia, a personagem passa de um estágio de desequilíbrio ao de equilíbrio mais rapidamente, caso contrário a narrativa se estenderia por muito mais tempo. A inscrição do maravilhoso ou fantástico ocorre sempre que a personagem Vítor cava em busca de equilíbrio no universo da rua deserta - universo de profundidade - a partir do sofá estampado - universo de superfície. O universo da rua deserta pode assumir diferentes significados como a busca de conhecimento da personagem no interior de si mesma. Neste sentido a obra interessa ao leitor de qualquer idade e de diferentes níveis intelectuais, pois possibilita vários níveis de apreensão e de leitura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Infanto-juvenil, Verossimilhança, fantástico, lúdico e maravilhoso.

## ABSTRACT

The subject matter of this study is grounded on the analysis of the playful and wonderful aspects contained in the book *O sofá estampado*, of Lygia Bojunga Nunes. The issue of the research is based on the study of the fantastic aspects of some points of the narrative in which the imaginary and wonderful predominate and, as a consequence, are identified from the narrative construction, that is, in the characters' universe. A bibliographic review was conducted for the wonderful, strange and fantastic concepts from different theorists' viewpoints in order to try to clarify and set the framework of each concept. After studying such themes and procedures regarding these genres of imaginary, we found that Todorov's theory is the one which best applies to the analysis of the LBN text. We also looked into how unreal characters Dalva and Vítor are framed by the real effects of the speech, creating a verisimilitude effect in the narrative. For this purpose, we revisited Aristotle and the major theorists such as Barthes to look into the mimesis and verisimilitude concepts. The wonderful or the fantastic substantiates whenever the character Vítor digs to find a balance in the universe of the desert street, whereas the wonderful or the fantastic is a resource which allows to shorten the time of maturity of the character, since, by using magic, the character runs from unbalance to balance faster, otherwise the narrative would take much more time. The universe of the desert street may take different meanings, e.g. the character's search for knowledge inside itself. Accordingly, the work is interesting for the reader of any age and different intellectual levels, since it allows various levels of understanding and reading.

**KEYWORDS:** Children's and juvenile literature, verisimilitude, fantastic, playful and wonderful.

## INTRODUÇÃO

O objeto de nosso estudo, o livro *O sofá estampado*<sup>1</sup>, de Lygia Bojunga Nunes<sup>2</sup> agrada leitores de qualquer idade e de todos os níveis intelectuais. Sua estrutura parece representar uma brincadeira de criança, como poderemos demonstrar. A narrativa não só permite ao leitor conhecer esta brincadeira, como também fazer parte dela ao preencher-lhe os espaços vazios. Se o leitor for ingênuo, ele será persuadido desde o primeiro capítulo, com a apresentação do cenário, a aceitar o convite para brincar num mundo do faz de conta, pegando carona com o Vítor para conhecer e participar da sua história. Se for um leitor de nível intelectual mais elevado, ele se deleitará na riqueza dos recursos literários utilizados pela autora, na sua capacidade para contar, inventar e principalmente para delimitar e recuar histórias, criando espaços vazios para que possa ser ocupado pelo imaginário do leitor.

Como numa brincadeira de criança, a autora primeiro monta um cenário com um sofá que só tem dois lugares. Um deles já está ocupado pela Dalva, a gata, que só faz assistir TV. A Dalva já faz parte dos objetos deste cenário do faz de conta, mas o Vítor, o tatu, ainda não. “Porque o sofá estampado não é só ele e pronto: é ele, e a Dalva” (p. 10). Só “lá pelas tantas chega o namorado da Dalva, o Vítor. Vai direto pro outro almofadão do sofá” (p. 11).

Portanto o leitor terá de aceitar as regras do jogo desde o início. O seu papel será sentar-se no sofá, se não junto, ao lado do Vítor, que só faz cavar. Vítor, diferente das demais personagens, não toma forma e caráter por si só, mas vai ganhando vida e voz a partir da fala de outras personagens e principalmente da voz do narrador. O leitor, por sua vez, além de obedecer aos comandos do narrador, ouvir a história, compreendê-la e se divertir com ela, cria e preenche os espaços vazios com o seu imaginário, como quem ouve um contador de histórias, pois existe na narrativa a inscrição da oralidade, de uma voz que conta como se elas surgissem espontaneamente no imaginário de uma criança.

Como em toda brincadeira de criança, aquele que inventa o faz de conta

---

<sup>1</sup> Adotamos a sigla OSE para nos referir ao livro *O sofá estampado*

<sup>2</sup> Adotamos a sigla LBN para nos referir à autora Lygia Bojunga Nunes.



é quem decide o rumo da história. N' *o sofá estampado* não é diferente: armado o cenário, o narrador entra em cena, conta as histórias das personagens, relata os conflitos que elas enfrentarão dentro daquele universo e conduz todas as ações. A voz do narrador entra e sai do pensamento das personagens com tamanha frequência e intensidade que às vezes fica difícil separar uma da outra, principalmente no que diz respeito ao Vítor, em que a voz do narrador e da personagem parece fundir-se, como por exemplo, na passagem em que narra a visita da Vó ao Vítor: “(Desta vez a visita foi tão curtinha!)”.

A principal intenção do narrador é contar a história de Vítor. E como toda narrativa de aventuras, o herói vive situações de desequilíbrio, pode passar por um processo de maturidade, até atingir um equilíbrio final. Vítor passa por algumas situações de conflito até atingir o equilíbrio no final da narrativa. Cavar foi uma forma encontrada pela personagem para lidar com as situações conflituosas: “Bom, tem gente que rói unha, tem gente que estala dedo, o Vítor cava” (p. 16).

Desse modo, toda vez que Vítor cava, o narrador desvia o discurso para outro cenário e neste novo lugar continua inventando e contando outras histórias. A primeira vez que Vítor aparece cavando, por exemplo, ele volta ao tempo em que era tatu-criança e a partir desta volta, o narrador continua contando outras histórias que envolvem a personagem, até que alcance a idade adulta. Todas as vezes que Vítor cava e encontra a rua deserta, se instaura a inscrição do maravilhoso, do sobrenatural ou do fantástico. Acreditamos que a autora faz uso do maravilhoso ou do fantástico para encurtar o tempo de amadurecimento da personagem, pois usando a magia, a personagem passa de um estágio a outro rapidamente, caso contrário a narrativa se estenderia por muito mais tempo ou mesmo não teria fim, uma vez que um acabaria gerando outro e mais outro estágio, infinitamente.

Para estudar o maravilhoso e fantástico na narrativa, nos basearemos na teoria de Todorov, que destaca três condições necessárias para indicar a existência do fantástico: primeiro, que o texto deve obrigar o leitor a aceitar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e sobrenatural dos fatos; a segunda condição é que a hesitação sentida pelo leitor tem de ser experimentada também pela personagem; e a terceira é que diante do texto o leitor deve tomar a atitude que

recusará tanto uma interpretação alegórica quanto poética.

A princípio será feita uma revisão bibliográfica dos principais conceitos do maravilhoso, do estranho e do fantástico, por constatarmos a falta de consenso e delimitação dos temas e procedimentos referentes a esses gêneros do imaginário. Assim, o estudo destes conceitos sob o ponto de vista de diferentes teóricos servirá para tentarmos clarear e delimitar cada conceito que melhor se aplique à análise da obra de LBN por nós selecionada, que será desenvolvida nos capítulos 2 a 4

Desse modo, o fantástico e o maravilhoso no livro OSE serão analisados, sob a luz da teoria de Todorov, que além dos conceitos de fantástico e maravilhoso também dará subsídios para estudarmos a estrutura narrativa.

Nesse segundo capítulo, será investigado como as personagens irrealis, Dalva e Vítor, são captadas pelos efeitos do real do discurso, ou seja, como os fenômenos sobrenaturais são ligados a fatos reais, criando-se na narrativa um efeito de verossimilhança. Acreditamos que esse efeito é obtido a partir de certos recursos persuasivos.

No terceiro capítulo, estudaremos a inscrição do fantástico em alguns pontos da narrativa, em seqüências de episódios em que se instala o desequilíbrio e o equilíbrio da personagem Vítor, até que se instala o equilíbrio final. Tudo indica que o sobrenatural surge para que se processe o amadurecimento da personagem em uma condensação do tempo.

No quarto capítulo, faremos uma leitura do convívio de Vítor com outras personagens e das ações que desencadeiam os motivos geradores da transição da personagem entre o universo de superfície e o da rua deserta. No decorrer desta leitura, apontaremos também alguns recursos literários que julgamos ser relevantes na construção da história.

A metodologia de procedimentos utilizada na pesquisa será analítica e descritiva. Recolha de dados teóricos e críticos sobre o fantástico, o maravilhoso e o lúdico. Serão estudados também os conceitos de mimese e verossimilhança dos principais teóricos como Barthes, dentre outros, retomando-se Platão e Aristóteles, para comprovarmos as hipóteses desta pesquisa.

## CAPÍTULO 1

### 1 - REVISÃO TEÓRICA DOS CONCEITOS DE FANTÁSTICO E MARAVILHOSO

*“Há sempre um ponto de encontro entre o jogo e a santidade. O mesmo se verifica com a imaginação poética e a fé” (HUIZINGA, 2007, p. 155).*

#### 1.1 – O Fantástico

Se fizermos uma análise histórico-bibliográfica dos termos utilizados para identificar a literatura latino-americana fantástica nos deparamos com as mais diversas interpretações.

Rodrigues (1988) em seu livro *O fantástico* comenta sobre o nascimento e a natureza do fantástico. Conforme o escritor, várias teorias se entrecrocaram, já que alguns consideram o fantástico um gênero que pertence a todos os tempos, enquanto outros consideram o seu nascimento entre os séculos XVIII e XIX, transformando-se no século XX (cf. RODRIGUES, 1988, p. 17). Para Rodrigues, a interpretação dada por Irene Bessièrre é, em sua opinião, a interpretação mais lúcida e complexa. Segundo Bessièrre (1974 apud RODRIGUES, 1988, p. 31) “o que caracteriza o texto fantástico é uma dupla ruptura: da ordem do natural e do sobrenatural”. Bessièrre considera que, no fantástico, tanto a natureza quanto a sobrenatureza são postas em questão.

Todorov (1975, p. 31) caracteriza o fantástico como uma narrativa da dúvida e da incerteza. O leitor é levado a buscar confronto entre duas ordens: a do natural e a do sobrenatural. Para H. P. Lovecraft, o fantástico se situa na experiência do leitor real, que deve ser a do medo, a da intensidade emocional provocada pela intriga:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...). Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, à presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT, 1945, p. 16 apud TODOROV, 1975, p. 40).

Todorov critica Lovecraft porque, nesse caso, o fantástico dependeria do “sangue frio do leitor”, e depender apenas da hesitação do leitor também não seria suficiente para definir nenhum gênero.

De qualquer modo, as definições desses teóricos não coincidem por completo com o tipo de narrativa que começa a surgir no Brasil a partir dos anos 40, com Murilo Rubião. O espaço do fantástico no Brasil necessita, portanto, de uma nova reformulação.

## 1.2 - Realismo maravilhoso e maravilhoso puro

Segundo Chiampi, nos contos maravilhosos não existe o impossível, nem escândalo da razão: tapes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes viram sapos e vice-versa. “A recusa da realidade (“Era uma vez...”, “Em certo reino...”) e da ambigüidade (bons vs maus) são instrumentos da distância pedagógica para julgar simbolicamente a moral comum.” (CHIAMPI, 1998, .60). Assim, enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas) no conto maravilhoso, ela é simplesmente ausente: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta à realidade ou aos *realia*.

Porém não se pode confundir realismo maravilhoso com o maravilhoso puro. A definição de maravilhoso dada por Chiampi é a seguinte:

Quando se fala de maravilhoso, não se fala de grau de afastamento da realidade, pois ele pertence à esfera não humana, não natural. [...] maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas do humano [...]. Maravilhoso é o que contem *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento conta a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos (CHIAMPI, 1980, p.48).

O maravilhoso puro representa, pois, tudo o que existe de insólito, de sobrenatural, de improvável, de impossível, de impalpável, mas que pode existir tanto no imaginário quanto na realidade, seja ela real ou discursiva. Interessante notar que os verbos utilizados por Chiampi para designar o maravilhoso, na citação acima, são similares aos verbos utilizados para designar os modos de manifestação do maravilhoso do realismo mágico e fantástico estranho.

Em contrapartida, os verbos utilizados para designar o modo de manifestação do maravilhoso que resulta no conceito de realismo maravilhoso (inventar, imaginar) não expressam um tipo de observação para fora, para o real, e sim para dentro, para o introspectivo, mesmo porque, até mesmo o amparo explicativo para o maravilhoso neste caso está dentro do próprio texto.

Como afirma Chiampi, quando se trata de maravilhoso puro, não se fala de grau de afastamento da realidade, pois ele pertence à esfera não humana, não natural. No realismo maravilhoso, ao contrário do maravilhoso puro não foge aos *realia*, mas fantasia, recria o real.

No realismo maravilhoso cria-se um efeito de encantamento no discurso que é provocado pela representação do imaginário, pela recriação da realidade de forma lúdica, dando a impressão que se trata de um outro mundo, quando na verdade representa a realidade conhecida. A coerência criada pela construção da narrativa anula o medo e a dúvida, o mistério que poderia ser gerado pelo sobrenatural, como ocorre no fantástico. Assim real e irreal são tratados com naturalidade. Trata-se de pacto lúdico, prazeroso de uma falsa similaridade entre o que é real e imaginário. O realismo maravilhoso é uma narrativa que apresenta a realidade com uma roupagem nova, dando a impressão que se trata de outro mundo, quando na verdade não é. Como afirma Jr. Duarte (1986, p. 43), ao apreciar a beleza da arte “(...) sinto-me envolvido como que por uma “outra realidade”, que me faz, por algum tempo, esquecer-me da minha, daquela em que vivo diariamente”. A literatura realista maravilhosa resgata a experiência da infância, pois a criança ludibria o real com a fantasia.

No realismo maravilhoso, os problemas ou acontecimentos da realidade, na verdade, não são deixados de lado, mas o maravilhoso cria a ilusão de que somos transportados para outra realidade. Essas transformações do real, jamais parecem impossíveis, nunca perdem a verossimilhança. Cria-se apenas uma outra realidade feita de palavras. O realismo maravilhoso é na verdade um outro modo de dizer o real.

### 1.3 – O fantástico e o estranho

Conforme discutido anteriormente, os verbos “alterar” e “ampliar” que designam um dos modos de manifestação do maravilhoso denotam, segundo Chiampi, uma operação modificadora do objeto real. Conforme Chiampi (1980, p. 33), o maravilhoso, neste caso, aparece como produto da percepção deformadora do sujeito ou do escritor. De acordo com essa definição de Chiampi, o tipo de narrativa em que ocorre esse modo de manifestação do maravilhoso, há alteração ou ampliação do real conhecido. Obviamente, para que algo seja alterado ou ampliado, primeiro é necessário que ele exista na realidade. Assim, o maravilhoso, neste caso, não é inventado, criado, como ocorre no realismo maravilhoso, mas ele já existe porém ele e subvertido.

Embora a obra de Murilo Rubião não faça parte do nosso objeto de pesquisa, serão citados dois dos seus contos para servir de exemplo de como ocorre essa alteração do maravilhoso na narrativa da literatura brasileira e também para servir de auxílio na diferenciação e definição de fantástico e estranho. Para isso, a definição de Todorov desses conceitos é de suma importância:

O fantástico dura somente o tempo de uma hesitação: [...]. Nada nos impede de considerar o fantástico como um gênero sempre evanescente. De resto, uma categoria similar não teria nada de excepcional. A definição clássica de presente, por exemplo, descreve-o como um limite puro entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto a um futuro. No estranho, ao invés disso, o inexplicável é conduzido por uma experiência precedente e, por consequência, corresponde ao passado. Quanto ao fantástico próprio e verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente (TODOROV apud CESERANI, 2006, p.48).

Importante notar que Todorov não deixa de considerar o fantástico como um gênero sempre evanescente, mas reforça que o que caracteriza o fantástico próprio e verdadeiro é a hesitação. Desse modo, uma vez que para este teórico a hesitação do leitor ou da personagem frente a um acontecimento sobrenatural é o principal aspecto para se definir esta corrente surrealista, os

contos do escritor brasileiro não se encaixa nesse conceito clássico de fantástico, pois Murilo Rubião trata o sobrenatural com naturalidade.

Portanto, pode-se dizer que os contos “Teleco, o coelhinho” e “Os Dragões”, por exemplo, não são contos fantásticos, mas se encaixam na definição de outro modo do fantástico, uma vez que, como afirma Todorov, nada impede outros modos de fantástico, já que este é um gênero sempre evanescente. Todorov o desmembra em diversas modalidades, como fantástico puro, estranho, maravilhoso etc.

Para Ceserani (2006, p. 42), como o fantástico é construído na narrativa, esse “modo” de construção é que dá forma nova ao fantástico. Portanto, as diferentes formas de construção da narrativa formam um “conceito novo” de fantástico.

Apesar dos contos citados acima não se identificarem com a narrativa do suspense, da dúvida, os mesmos não deixam de produzir determinados efeitos no receptor típicos da narrativa fantástica. Schwartz (1976, p. 63) afirma que o efeito insólito, estranho reside na junção de elementos antagônicos, ou seja, do real e do irreal, que, através da organização da sintaxe narrativa, permite-se fundir e dar vida a qualquer série de entidades, por mais absurdas que elas se mostrem na sua realidade concreta.

É o que acontece no conto “Os dragões”. As personagens irreais são captadas pelos efeitos do real do discurso, ou seja, os fenômenos sobrenaturais são ligados a fatos banais e corriqueiros criando-se no discurso um efeito de verossimilhança. Mas até que ponto o grau de verossimilhança recria ou elimina o realismo mágico e o fantástico, já que em ambos há uma fusão de real e irreal na construção do verossímil? Tanto que “Flores incluíra a típica literatura fantástica modernista no realismo mágico” (CHIAMPI, 1988, p. 26), Para tentar esclarecer esta questão, é necessário verificar o que dizem alguns teóricos a respeito da verossimilhança.

Barthes (1984, p. 133) distingue dois tipos de verossimilhança: verossímil real e verossímil discursivo. Segundo Barthes, certos signos possuem referentes do ponto de vista concreto-real, enquanto outros possuem apenas referência. Para explicar este último caso, Barthes afirma que “Não há nenhum inconveniente em colocar leões ou oliveiras num país nórdico; somente contam as exigências do gênero descritivo; o verossímil não é aqui



referencial, mas abertamente discursivo” (BARTHES, 1988, p. 161). Para Barthes pouco importa a sua veracidade ou mesmo sua verossimilhança, “são as regras genéricas do discurso que fazem a lei” (BARTHES, 1988, p. 161). Assim, para o autor qualquer série de entidade por mais absurda que pareça, sobrevive na linguagem, desde que haja coerência na construção do discurso, como já dizia Aristóteles, um personagem incoerente sobrevive no texto desde que este personagem incoerente seja construído coerentemente.

Entretanto, para Paolo Valésio (1974) “a linguagem humana nos leva a tomar uma posição diferenciada perante uma irrealidade; a diferença do tipo de irrealidade que um dado referente possui é consequência da integração ou falta de integração deste referente no universo específico do discurso: referentes integrados no dito universo são irrealis (imaginários), enquanto referentes não integrados simplesmente inexistem”. Daí, a exemplo de Valésio, a diferença de grau de “irrealidade” entre saci-pererê e “vaca carnívora”. Para um receptor brasileiro, “vaca carnívora” é tão irreal para o receptor de língua portuguesa quanto “saci-pererê” é para o receptor de língua inglesa, já que a entidade linguística “vacas carnívoras” não possui *status* no repertório da cultura brasileira, assim como “saci-pererê” não possui na cultura inglesa.

Desse modo, para Valésio, as palavras têm existência (funcionalidade) na medida em que adquirem *status* na sua região de uso. Este *status* é totalmente dependente dos efeitos da diacronia, já que é através de sua “história” que a palavra consegue cristalizar-se, tornar-se inteligível e usável. Assim por exemplo “saci-pererê tem uma perna só” não causa problemas de decodificação para o receptor brasileiro, já que este integrou ao repertório do seu folclore a existência imaginária (e mágica) da personagem saci. Apesar de irreal e inexistente, ela é aceita graças ao fato de possuir *status* lingüístico. O mesmo sucede com ninfas, dragões, centauros, unicórnios, elfos, fantasmas, etc.

Umberto Eco (1974, p. 12-16) propõe que o termo “referente” utilizado por Barthes seja pensado como “unidade cultural” alegando que contrário ao termo “referente”, que exige a existência física de um objeto, o termo “unidade cultural” oferece a vantagem de abarcar toda e qualquer entidade que a cultura individua: pessoa, lugar, coisa, sentimento, fantasia, imaginário, folclore, religião, etc. Mesmo porque, “as condições de comunicabilidade e

compreensibilidade das mensagens (codificação e decodificação) nada têm a ver com o problema da verdade ou falsidade de um significante” (ECO, 1974, p. 16).

Aderindo esta proposta de Umberto Eco, a partir de agora, o termo “referente” será substituído em alguns momentos por “Unidade cultural”. Embora, como afirma Eco, os referentes constituem uma igualdade dentro do universo ficcional, do ponto de vista da coerência, independente que sejam concretos ou abstratos, uma vez que tudo aquilo que faz parte da ficção sobrevive graças à linguagem, independente se sua referência seja mais ou menos verdadeira ou conhecida do que outra.

Desse modo, personagens como dragões, saci-pererê e vacas carnívoras sobrevivem no universo discursivo ficcional da mesma forma que as personagens humanas, desde que, obviamente, haja uma coerência interna constituída através da organização da sintaxe narrativa. Entretanto, apesar desses elementos sobreviverem dentro do universo ficcional, independente de possuírem ou não *status* lingüístico, existência ou não existência, eles provocam diferenças na narrativa se forem analisados do ponto de vista do efeito de leitura, como é o caso da narrativa realista mágica e fantástica. Ao que tudo indica, essa diferença de efeito é estabelecida pelo grau de irrealidade.

No fantástico, a relação de coerência estabelecida entre as coisas do cotidiano e o sobrenatural é subvertida, pois há o questionamento dos elementos que o constituem. A verossimilhança ou a “unidade cultural” começa a ser questionada, ou seja, colocada em questão.

É exatamente isso que acontece nos contos “Os dragões” de Murilo Rubião, ou seja, não a criação do inexistente que inquieta o leitor, mas é a subversão da “unidade cultural” que gera um efeito estranho na narrativa. A partir da inversão, ou subversão dos contos maravilhosos que o narrador choca, mexe com o leitor, e cria um efeito emotivo e inquietante na narrativa. A mágica de Teleco do conto “Teleco, o coelhinho”, por exemplo, causa estranheza para o receptor que integrou no seu imaginário a existência mágica do herói dos contos maravilhosos que tem poderes ilimitados e, portanto pode transformar-se no que quiser. Enquanto Teleco não tem controle sobre sua metamorfose e não consegue seu maior intento que é transformar-se em

homem e amar, cria-se desse modo até mesmo um efeito trágico, além de estranho e inquietante na narrativa.

Segundo Vladimir Propp (1997), nos contos maravilhosos, o herói (ser humano) utiliza a metamorfose para passar para outro mundo ou voltar dele, transformando-se em diferentes animais de acordo com sua necessidade na intriga (Cf. PROPP, 1997, p. 242-243). A mágica de Teleco, ao contrário, além de ser limitada se volta contra ele mesmo.

Do mesmo modo, a não coincidência do referente dragão (criaturas mansas) do conto “Os dragões” com o seu referente (seres monstruosos) desperta estranheza no receptor que tem integrado no seu imaginário a existência desses seres mitológicos carregados de outras características diferentes, portanto, daquelas apresentas no conto. Segundo Propp “o dragão é uma das figuras mais complexas e enigmáticas do folclore e das religiões do globo” (PROPP, 1997, p. 259). Ou seja, possui *status* na linguagem e faz parte do conhecimento cultural, da unidade cultural.

A partir desta ideia, nota-se que, num primeiro momento, as personagens irreais do conto “Os dragões” e do conto “Teleco, o coelhinho” se encaixam tanto na definição de verossímil discursivo dada por Barthes quanto por Paolo Valéiso, porém o referente encontra-se modificado.

Barthes (1988) afirma que a ruptura com a verossimilhança ocorre quando o significado fica expulso do signo: “Semioticamente o ‘pormenor concreto’ é construído pela colusão direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver-se uma outra forma de significado” (Barthes, p. 164). Ou seja, o significado que já havia sido condicionado na figura mitológica do dragão, é no conto de Murilo Rubião, alterado. No caso dos dois contos, o maravilhoso conhecido (o mito do dragão, a mágica do herói) foi alterado ou ampliado ou até mesmo subvertido por um outro modo de manifestação, por isso gera sensação estranha e inquietante, como afirma Chiampi: “O sentimento do “*Unheimliche*” (estranheza inquietante), que Freud descreveu em um de seus ensaios, aplica-se com justeza ao efeito de fantasticidade. O leitor teme o “não familiar”, o novo, enquanto signos da outridade que ameaça a sua ordem de valores estabelecida” (CHIAMPI, 1980, p. 68).

Todorov explica que quando o sobrenatural é aceito sem questionamentos e texto deixa de ser estranho para ser maravilhoso. E “o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto, a um futuro (TODOROV apud CESERANI, 2006, P. 49)”.

Conforme Todorov, quando o sobrenatural é explicado, tem-se o conceito de estranho. “No estranho, ao invés disso, o inexplicável é reconduzido por uma experiência precedente e, por consequência, corresponde ao passado”. Neste sentido, o estranho é obtido a partir do tipo de manifestação do maravilhoso que pode ser definido com a utilização dos verbos “alterar” e “ampliar”, que denotam uma operação modificadora do real; ou seja, do referente.

Sobre o estudo dos verbos (“alterar” e “ampliar”) para que algo seja alterado ou ampliado, primeiro é necessário que ele exista na realidade, que tenha existência precedente ao momento da sua alteração, por consequência, corresponde ao passado, como define Todorov. Assim, o maravilhoso, neste caso, não é inventado, criado, como ocorre no realismo maravilhoso, mas o maravilhoso já existe, porém passa a ser subvertido. Portanto, como já esclarecido anteriormente, se houver alteração ou ampliação dos referentes extraliterários, gera-se um aspecto estranho e inquietante na narrativa, como acontece nos contos de Murilo Rubião.

#### 1.4 – O modo fantástico-estranho

O que determina o fantástico é a dúvida. É a oscilação entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos, ou seja, se um acontecimento sobrenatural realmente aconteceu ou se tudo não passou de imaginação, delírio ou loucura da personagem que narra ou vive o acontecimento sobrenatural. Se esta dúvida permanecer no texto, prevalece o fantástico. O fantástico é o ponto de interrogação deixado pelo acontecimento.

Porém, segundo Todorov, se no decorrer da história o fenômeno sobrenatural for explicado por uma experiência precedente, correspondente ao passado, cria-se o modo fantástico-estranho. E uma das formas de se construir o modo estranho é perverter a lógica real ou o que Umberto Eco chama de “unidade cultural”, ou que Barthes chama de referente, como acontece nos contos do escritor brasileiro, Murilo Rubião.

Observa Louis Vax que o Fantástico nos põe em contato com o Mal. E por isto exclui as entidades do “sobrenatural certificado” (Deus, a Virgem, os santos, os anjos, os bons gênios, as boas fadas) e inclina-se para a loucura, a morbidez, a feiúra, o satânico. A complacência do fantástico para os valores negativos produz, além do medo, a reprovação, o nojo e etc...

Conforme Schwartz (1981) “O fato fantástico, que se contrapõe em geral a um mundo (ou valor) estruturado solidamente, vive apenas através da linguagem”. (SCHWARTZ, 1981, p. 54). Pois sua existência se define somente em função do referente que ele coloca em questão, criando assim um paradoxo em relação ao mundo real onde o referente se constitui e o que é dito no texto, ou seja: “Fundamentado num universo empírico, sobrevive apenas na dimensão da escritura, tornando-se paradoxal pela sua capacidade de nomear aquilo que *é* e *não é* ao mesmo tempo” (SCHWARTZ, 1981, p. 55).

Por isso, como afirma Todorov quanto ao “fantástico próprio e verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente” (TODOROV, apud CESERANI, 2006, p. 49), uma vez que só dura o tempo que dura a hesitação.

De acordo com Ceserani (2006, p. 99) verifica-se que na passagem entre os séculos XVII e XIX houve uma mudança radical nos modelos culturais até então difundidos na mentalidade e sensibilidade coletivas. Segundo

Ceserani, quando os filósofos do Iluminismo começaram a se ocupar das superstições e das falsas crenças na magia e no sobrenatural, uma mudança notável se estava verificando nos sistemas culturais do tempo. O particular sistema de crenças, como fantasmas, por exemplo, foi relegado pela cultura científica oficial a dois níveis de interpretação: o nível cultural infantil; e o mundo dos visionários e das pessoas particularmente dotadas de fantasia era considerado muito próximo ao mundo das crianças.

Para Ceserani, o interesse pela literatura fantástica na segunda metade do século XIX tem origem na nova desilusão dos escritores e dos intelectuais depois da falência das revoluções democráticas de 1848 e de 1870 e de sua descrença na exaltação positivista do progresso, da racionalidade e da ciência.

As explicações religiosas e sagradas do mundo entram, portanto, em choque com um crescente ceticismo. Ceserani (2006, p. 99) afirma que as crenças “não desaparecem, mas se tornam problemáticas e, para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou qualquer outra justificativa especial”. Para Ceserani a isso se deve aquela hesitação de que fala Todorov em seu estudo sobre o fantástico. E ainda, “[...] é talvez questão de usar as crenças tradicionais no sobrenatural para explorar novos e inquietantes aspectos do natural, e especialmente para explorar a vida instintiva, material ou sublimada do homem” (CESERANI, 2006, p. 99).

O fantástico é a representação das indagações do humano do indivíduo frente ao desconhecido, ao que não lhe é revelado, pois sua fé é substituída pela dúvida, pela falta de compreensão do sobrenatural, dos mistérios da vida, da morte, da criação do universo, do todo etc. Como afirma Ceserani, não se deixa de acreditar no sobrenatural, mas passa-se a duvidar, a questionar o que foi utilizado para explicar o sobrenatural.

## 1.5 - Os conceitos de fantástico e de maravilhoso segundo Todorov

O fantástico se define a partir do efeito da incerteza e da hesitação provocada no leitor em face de um acontecimento sobrenatural: essa é a tese de Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*.

Todorov adverte que a hesitação nem sempre é representada dentro da narrativa, mas que a maior parte das obras fantástica se submete a ela; daí termos a permanência da ambigüidade. Seguindo ainda o pensamento de Todorov, se ao sobrenatural é dada uma explicação racional, o texto deixa de ser fantástico para ser estranho. E se o sobrenatural é aceito sem questionamentos, no texto predomina o maravilhoso:

O fantástico dura somente o tempo de uma hesitação [...]. A vida do fantástico é, portanto cheia de perigo, e ele pode esvaecer a qualquer momento. Mais do que ser ele mesmo um gênero autônomo, parece se colocar na fronteira entre dois gêneros, o maravilhoso e o estranho. [...]. Distinguem-se, de fato, dentro do romance gótico, duas tendências: aquela do sobrenatural explicado (poder-se-ia dizer do “estranho”) [...] e aquela do sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”) (CESERANI, 2006, p. 49).

Todorov reforça que o que caracteriza o fantástico próprio e verdadeiro é a hesitação, mas não deixa de considerar o fantástico como um gênero sempre evanescente, assim sustenta que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos. Por isso, Todorov o desmembra em diversas modalidades, como estranho puro, fantástico-estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro.

Em primeiro lugar, ele nos faz ver que o maravilhoso é um mundo do “faz-de-conta”: “Era uma vez”, e eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical. Fazendo uso de uma terminologia mais literária, pode-se dizer que, no sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, tapetes voam, as plantas e os bichos falam e participam da vida ou ambiente comum dos homens etc. Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional.

Desta forma, Todorov explica que quando o sobrenatural é aceito sem questionamentos o que predomina no texto é o maravilhoso. E “o maravilhoso

corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir”:

[..] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto, a um futuro. No estranho, ao invés disso, o inexplicável é reconduzido por uma experiência precedente e, por conseqüência, corresponde ao passado. Quanto ao fantástico próprio verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente (TODOROV apud CESERANI, 2006, p. 48-49).

Em relação a esta definição de maravilhoso, neste caso, afasta-se mais da realidade conhecida, pois com a intervenção do imaginário inventa-se, cria-se o maravilhoso e por isso é um fenômeno desconhecido que possui referência apenas discursiva, conforme afirma Barthes no que diz respeito aos tipos de referente no texto. Com a criação do maravilhoso, a obra passa a apoiar-se em um referente dentro dela mesma, abrindo-se para a sua própria invenção, rompendo com os elementos extra literários. Por isso o sobrenatural é aceito, pois passa a ser conhecido com a leitura do próprio texto onde é criada a unidade coerciva. E, embora haja uma mistura de fantasia e realidade que nela se observa, o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna.

No que diz respeito ao fantástico puro, o teórico o situa na fronteira ou na linha mediana entre dois domínios vizinhos: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso.

No fantástico-estranho, segundo Todorov, os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos conduzem a personagem e o leitor a acreditarem na intervenção do sobrenatural, é que têm um caráter insólito, estranho (Cf. TODOROV, 1969, p. 156).

Todorov discorre ainda sobre os termos real-imaginário e real-ilusório. No primeiro caso, nada de sobrenatural aconteceu: “o que se acreditava ver era apenas o fruto de uma imaginação desregada (sonho, loucura, droga)”. No segundo caso, os acontecimentos se produziram realmente, mas explicam-se de modo racional (acazos, tapeações, ilusões) (TODOROV, 1969, p. 157).



No que se refere ao estranho puro, segundo o autor, nas obras que pertencem a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos. Para Todorov (1969, p. 158) “O estranho não é um gênero bem delimitado como fantástico”.

Para se ter o conceito de fantástico-maravilhoso, segundo o autor, o acontecimento sobrenatural não pode ser explicado pelas leis da natureza tais como são reconhecidas. O autor cita como exemplo a metamorfose de um cadáver, que após receber gotas de água benta, transforma-se em cinzas.

Desta maneira, conforme Todorov (1969, p. 151) para se manter o fantástico é necessário não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e na personagem, mas também depende de certo modo de ler o texto. Esse modo de ler não deve ser nem poético nem alegórico.

O teórico explica que existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, mas em que o leitor nunca se interroga acerca de sua natureza, pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra: “Se os animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido que se chama alegórico” (TODOROV, 1969, p. 151). Todorov afirma que a situação inversa se observa na poesia. O texto poético poderia ser frequentemente julgado fantástico, se a poesia fosse representativa. Mas isso não acontece: “se se diz, por exemplo, que o ‘eu poético’ voa nos ares, isso não passa de uma frase que se deve tomar como tal, sem tentar ir além das palavras” (TODOTOV, 1969, p. 151).

Todorov continua mostrando que a fábula seria a produção que mais tipicamente abriga a alegoria, pois nela o sentido literal das palavras tende a se apagar por completo. O teórico afirma também que os contos de fadas, às vezes, se aproximam das fábulas e que qualquer tipo de conto moderno pode ser uma alegoria: “Em qualquer um, temos a explicação de sentido da alegoria, através da “moral” do mesmo, expressa no final do texto”.

Entretanto, é importante ressaltar que Todorov acrescenta que um leitor moderno (ou porque não dizer, qualquer leitor) tem a liberdade de ler o texto e não se preocupar com a chave do sentido oferecida pela moral sobreposta a

ele. Neste sentido o autor concorda que o texto da alegoria pode ser polissêmico, ou seja, pode admitir uma pluralidade de sentido, apesar de originalmente apresentar uma chave única.

Uma vez estabelecidas diferenças entre a estrutura do gênero maravilhoso e fantástico, Todorov propõe o estudo sobre a função do sobrenatural, dividindo-a em função literária e social. No que diz respeito à função literária, Todorov a situa no nível da estrutura narrativa. Segundo o autor, toda narrativa é movimento entre dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos. No começo da narrativa, haverá sempre uma situação estável, depois ocorre o desequilíbrio e no final instala-se novamente o equilíbrio das personagens. Para que haja uma ruptura do equilíbrio ou desequilíbrio ocorre intervenção do insólito.

Já a função social do sobrenatural, segundo Todorov, exerce o papel transgressor de uma lei, seja no interior da vida social das personagens ou da narrativa. No caso, a intervenção do sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas. Nota-se, portanto, que a função social e a função literária do sobrenatural formam uma única função: a ruptura ou a mudança.

Resumindo, o fantástico, para Todorov, ocupa o espaço de tempo que dura a incerteza, ou seja, se um acontecimento sobrenatural é apenas fruto da imaginação ou será realidade mesmo. Ao optar por uma das alternativas, abandona-se a campo do fantástico para entrar na esfera de um gênero similar: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico dura somente o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e ao personagem, os quais devem decidir se aquilo que percebem faz parte ou não do campo da realidade existente para o senso-comum.

Ao contrário da “poética da incerteza” calculada para obter a estranheza do leitor, o maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo. O maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa. Nesta acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais.

Quando se trata de maravilhoso, não se fala de grau de afastamento da realidade, pois se trata de outro mundo.

Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais. Portanto, o insólito deixa de ser o outro lado, o desconhecido para incorporar-se ao real. Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional, pois, na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos. Em narrativas que apresentam este segundo nível de maravilhoso, há um conhecimento intuitivo e uma relação fantasiosa com o mundo, considerada muito próxima ao mundo das crianças.

## CAPÍTULO 2

### 2 - O LÚDICO E O MARAVILHOSO NA CONSTRUÇÃO DO VEROSSÍMIL EM O SOFÁ ESTAMPADO

*“Quando lemos romances não somos apenas quem somos, mas, por acréscimo, somos os seres enfeitiçados para cujo meio o romancista nos transpõe” (LHOSA, s/d, p. 6).*

#### 2.1 – Os retalhos e o fio condutor

O livro *O sofá estampado* (1982) de Lygia Bojunga Nunes é uma jocosa novela que conta várias histórias cada uma com diferentes personagens que giram em torno de uma personagem núcleo. O encaixe destas diferentes histórias ou fábulas constitui numa única fábula: as aventuras de Vítor, um tatu que cava sempre que fica nervoso e induz o leitor a cavar a leitura junto com ele, levando-o a conhecer diferentes personagens tipo, como por exemplo, a Dona-da-casa (dona do sofá estampado e da Dalva), a Dona Popô (dona de uma agência de publicidade), o Inventor (que inventou uma banheira capaz de transformar sentimentos ruins em bons), a Vó (Personagem engajada que luta em defesa dos animais e da natureza), o Pai (Industrial que fabrica carapaças de plástico), a Dalva (Telespectadora assídua da tevê), o Ipo (um grande empresário) e etc. Cada personagem tem sua função específica e sua história é contada separadamente, porém cada uma delas está interligada uma à outra formando uma só fábula: as aventuras de Vítor.

Neste sentido, o sofá estampado pode ser comparado a uma colcha de retalhos, ou seja, ao resultado de um trabalho artesanal. Embora os estudiosos defendam a idéia de que não se pode analisar uma obra em função do seu autor, não se pode negar que a vida do mesmo exerce influência no estilo de sua produção. Lygia Bojunga em uma entrevista afirma que gosta de escrever utilizando papel e lápis em vez dos recursos modernos. Além disso, a autora afirma ainda que apesar de escrever peças de teatro, não gostava de atuar nelas afirmando que se sentia pouco a vontade diante do público e mais vontade se comunicando com o mundo através da escrita:

Vou agora concluindo que sou muito artesanal: é só me ver ensanduichada de tecnologia que fico só um terço de mim (na melhor das hipóteses).

Teatro, não: foi (e é) uma paixão.

Mas o cotidiano da vida teatral (pra não falar no cotidiano dos estúdios de Televisão!), quando a convivência com tantas e tão diversas pessoas é fator obrigatório, sempre esteve em desacordo com o meu temperamento – o que gerou um conflito: o fascínio pela coisa, e a infelicidade de viver a coisa. [...] um dia eu me dei conta que o canal adequado pra fazer conviver a minha necessidade fundamental e minha inclinação temperamental era a Literatura, isto é: a magnífica solidão de uma mesa de trabalho (de preferência encostada numa parede vazia) (LBN apud SANDRONI, 1987, p. 169-170).

O livro *O sofá estampado*, apresenta estrutura de uma peça de teatro, e a personagem Vítor também é tímida e não gosta de se apresentar em público. Sua timidez o impede de expor seus sentimentos e pensamentos. Essa vontade de se expressar cresce tanto dentro dele que se transforma em tosse, engasgos e ataques de nervos que só cessam quando dispara a cavar. Em cada escavação, a personagem nos leva a conhecer uma história diferente, como se retalhasse a sua própria história, levando aquele que cava junto com ele, a conhecê-lo melhor na medida em que ele mesmo se descobre. Cada retalho é costurado manualmente até dar forma a uma peça única, pelas unhas nervosas do Vítor que cava rumo a novas descobertas, conduzindo o leitor também a novas aventuras na tessitura do texto.

Não se pode afirmar que Vítor é a única personagem principal nesta peça ou história, mas uma personagem que serve de agulha que traça o caminho por onde passará a linha da costura que ligará cada retalho um ao outro, ou simplesmente o fio condutor capaz de levar o leitor a tecer o texto no ato da leitura de forma a conhecer os diferentes retalhos, ou seja, as diferentes histórias e a partir delas, a própria personagem.

Esse recurso possibilita ao leitor ter, no final da leitura, a deliciosa sensação de que foi ele quem produziu ou teceu aquela obra de arte, quando na verdade seu único trabalho foi aceitar o convite para ocupar um dos lugares no assento do sofá estampado e se aventurar junto com o fio condutor (Vítor) que liga as peças, que já estão prontas, umas às outras, que passam de independentes a dependentes entre si. Cada história pode ser lida e entendida separadamente, mas se uma delas for retirada do livro, interferirá na

compreensão da fábula como um todo e, mais especificamente, na construção e compreensão da personagem Vítor, pois todas elas trazem como gancho os conflitos vivenciados pela personagem.

Os retalhos possuem uma diversidade de cores e estampas, ou seja, a construção narrativa cria uma diversidade de imagens que no ato da leitura é possível para o leitor criar formas, cores, movimentos, cheiros e até sons, como por exemplo, o barulho do relógio que bate gostoso, mas que a Dalva nunca lembra de escutar, do barulho das cigarras que gritam contentes nos dias de verão, dos pássaros que cantam na floresta após a chuva, o cheiro de terra molhada, o “trim, trim, trim” da “tremidinha” das orelhas da personagem Dona Popô quando fica contente, a princípio, no seu habitat natural, apenas com comida e depois, ao conhecer o mundo dos negócios, por obter lucros, que expressa a idéia do abandono do ser em função do ter.

Cada retalho representa uma história diferente, mas dependentes graças ao fio condutor. E o que era uma simples peça, passa a fazer parte de uma grande obra que o leitor sente ter ajudado a construir.

## 2.2 - O maravilhoso e o fantástico-estranho na construção do verossímil.

No primeiro capítulo o narrador apresenta o cenário onde se passará a brincadeira. O sofá estampado ganha forma, textura com estampas que esbanja cores e flores e tem apenas dois lugares:

É pequeno, tem dois lugares [...]. O sofá estampado é uma graça. Gorducho. Braço redondo. Fazenda bem esticada. Mais pra baixo que pra alto. Mas o melhor de tudo – longe, nem se discute é o estampado que ele tem: amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor; ora é violeta, ora é margarida, e lá uma vez que outra também tem um monsenhor (LBN, 1982, p. 10).

O narrador cria um cenário atrativo ao detalhar os objetos e o ambiente onde fica o sofá estampado. O lugar é agradável, repleto de enfeites, imagens, cores e luz, porém tudo muito suave, perfeito, muito bem arrumado, gostoso de apreciar:

[...] fica perto da janela. Pro sol não desbotar o estampado, a Dona-da-casa fez uma cortina bem fininha e toda franzida; no fim de atravessar tanto pano, a luz entra cansada na sala, clareando tudo de leve. [...].

O resto todo da sala foi arrumado pra combinar com o sofá: poltrona verde-musgo, tapete marrom, espelho redondo (p. 10).

Os adjetivos: “branca” “fininha” e “franzida” utilizados para qualificar a cortina criam uma imagem da brancura e da delicadeza do tecido. E a expressão “a luz entra cansada na sala” dá um efeito de noção da suavidade com que a luz do sol penetra na sala através das cortinas, para evitar qualquer tipo de agressão ao tecido do sofá ou àquele que por ventura venha ocupar um dos seus dois lugares. A suavidade da luz torna o ambiente ainda mais aconchegante e agradável. Além disso, o sofá ocupa lugar privilegiado na história, tanto que toda a decoração da sala foi feita pela Dona-da-casa para combinar com ele, inclusive uma gata angorá que ocupa um dos lugares, a Dalva. Como tudo na sala, Dalva também é envolvente, tem pelos brancos e macios, que fazendo parte do sofá estampado torna-o ainda mais gracioso:

O resto todo da sala foi arrumado pra combinar com o sofá:

poltrona verde-musgo, tapete marrom, espelho redondo para botar na parede branca um pouco do estampado, e mais isso e mais aquilo, e mais a Dalva também. Porque o sofá estampado não é só ele e pronto: é ele, e a Dalva (p.10).

A partir daí começa uma das fábulas que é a jocosa história do namoro entre Dalva (uma gata angorá) e Vítor (um tatu) que a princípio se passa no sofá estampado. A presença desses dois animais antropomorfizados, como personagens interlocutoras convivendo no ambiente familiar de homens comuns é apresentada sem nenhuma explicação anterior:

Lá pelas tantas chega o namorado da Dalva, o Vítor. Vai direto pro sofá. [...] E passam um tempão sem falar. A Dona-da-casa às vezes espia da porta para ver se os dois estão vendo tevê. Estão. Ela vai embora. Mas não estão. Quer dizer, a Dalva está. O Vítor não [...] Vítor é um tatu e a Dalva é uma gata angorá (p. 10).

A insólita presença destes seres antropomorfizados no universo familiar, dos homens, logo no início da narrativa, sem nenhuma explicação anterior, cria um efeito lúdico e de encantamento provocando o envolvimento do leitor. É necessário verificar, portanto como a autora processa este mecanismo do faz de conta na narrativa, de forma que o insólito não cause nenhum choque ou hesitação.

A princípio é apresentado um cenário absolutamente plausível: o sofá, a sala, a janela, os enfeites, a tevê, a Dalva, e Vítor, namorado de Dalva: “Lá pelas tantas chega o namorado da Dalva, o Vítor. Vai direto pro outro almofadão do sofá”. O leitor logo pensa que se trata de dois jovens, pois Dalva e Vítor são nomes de pessoas. E a afirmação “E passam um tempão sem se falar”, reforça ainda mais esta idéia. É uma combinação de nomes e acontecimentos que não deixa explícito que se trata de pessoas, mas o desejo intenso de preencher um vazio entre as coisas e as palavras, faz com que o leitor se baseie em fatos reais de acordo com sua experiência de mundo e comece a fazer inferências. Assim, causará estranhamento a informação de que Vítor é tatu e a Dalva é uma gata angorá.

No entanto, o que poderia parecer absurdo, revela-se, apesar de estranho, como algo natural. O estranhamento aqui é diferente daquele que leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados. O fato é narrado com naturalidade e assim é entendido pelo leitor.



Segundo Chiampi (1980, p. 59) ao contrario da “poética da incerteza” calculada para obter a estranheza do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo. O insólito deixa de ser o outro lado, o desconhecido para incorporar-se ao real.

Contudo, como afirma Schwartz (1981, p. 59) “o sistema discursivo da ficção, através da sua linearidade e coerência, cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa” por mais absurda que seja a personagem. Não se trata aqui do fantástico.

Ao contrario do que ocorre no realismo mágico, que se apóia em discursos extra literários para tornar o acontecimento sobrenatural aceitável ou plausível, tanto no fantástico quanto no maravilhoso o fenômeno sobrenatural não busca amparo explicativo em referentes extra literários, antes ele é construído pelo próprio texto.

Segundo Goulart (1995, p. 33) no realismo mágico a realidade é subvertida de maneira bastante específica, pois o inverossímil se submete aos princípios das convenções e da mentalidade comunitária, ou seja, ao discurso extraliterário. O discurso religioso, por exemplo, se encarrega de justificar um acontecimento sobrenatural dentro de um universo natural. Assim o natural e o sobrenatural terminam produzindo a idéia de verossimilhança, pois o que poderia causar estranheza, por ser inadmissível na realidade material, acomoda-se num plano de aceitação.

As personagens Dalva e Vítor, entretanto, não fazem parte de nenhum conhecimento lendário, mitológico ou religioso. Antes há um afastamento total do verossímil, isto é, LBN instaura o maravilhoso. Esse modo de manifestação do maravilhoso como expressão narrativa em OSE não coincide, portanto, com os conceitos de realismo mágico ou fantástico, embora a hesitação se ache representada em alguns pontos da narrativa, e constitua um dos recursos estéticos da obra como será analisado mais adiante.

Todorov adverte que a hesitação nem sempre é representada dentro de uma narrativa onde predomina o acontecimento sobrenatural ou fantástico, mas ainda assim se tem a permanência da ambigüidade. Segundo Todorov, se ao sobrenatural é dada uma explicação racional, o texto deixa de fantástico

para ser estranho; ou se o sobrenatural é aceito sem questionamentos, estamos no domínio do maravilhoso. Na narrativa OSE prevalecem estes dois conceitos: o maravilhoso e o estranho.

Schwartz (1981, p. 62) cria um esquema para explicar como se processa os elementos necessários na fusão entre real e irreal que dá credibilidade à narrativa. Segundo o autor, os índices (A) aparecem como *suporte real* para abarcar o inverossímil, o imaginário, o sobrenatural, que constitui o segundo eixo (B). Tanto (A) quanto (B) fazem uso do mesmo material para sua expressão: a linguagem. As realidades (A) e (B) são sóliticas, plausíveis, ao serem encaradas separadamente, pois existem mulheres, e a cultura cristã admite a existência de anjos: o insólito é o terceiro elemento (C) mulher/anjo. A junção de (A) e (B) cria, através de sua própria intersecção, o elemento (C), catalisador dos dois anteriores. Fazendo uma analogia com o livro OSE, percebe-se que o elemento insólito nasce da junção entre dois índices reais (A) e (B), pois existem homens (A) e existe o animal tatu (B). Entretanto a junção de (A) e (B) cria através da linguagem o elemento insólito (C). No caso, o estranho ou o sobrenatural (no sentido que foge as leis conhecidas) é o terceiro elemento: tatu/homem.

Como já foi explicado anteriormente, o leitor aceita o sobrenatural porque o narrador o trata com naturalidade. Entretanto, não se pode negar que há um acontecimento inverossímil dentro de um cenário verossímil. Logo a revelação de que Vítor é um tatu e Dalva uma gata angorá não deixa de ser estranha, apesar de não provocar nenhuma hesitação sobre o evento. Além de atuarem como personagens interlocutoras, Vítor e Dalva são duas personagens totalmente opostas. Tanto que no capítulo seguinte o narrador começa explicando que “Teve gente que achou esquisitíssimo uma gata angorá namorar um tatu, e os dois ficarem assim tanto tempo num sofá estampado, ainda mais com a tevê ligada” (LBN, p. 13). E em seguida expõe os pensamentos da Dona-da-casa, explicando e justificando:

“Pensando bem tem coisa muito mais esquisita.” Foi o que a Dona-da-casa falou quando começaram a comentar o caso. E botou uma pedra no assunto. E não quis saber de fofoca. E achou melhor não contar pra ninguém o choque que ela tinha tido quando um dia entrou na sala, deu de cara com o Vítor, e a Dalva anunciou:

“Esse é o meu novo namorado.”

Que choque! É claro que ela queria pra Dalva um namorado bem angorá, mas já que a Dalva não queria, pelo menos ela queria pra Dalva um namorado assim... como é mesmo que ela ia explicar?... assim, feito, ah, ela não sabia explicar direito, mas um bicho diferente do Vítor (p. 13).

O narrador desvia a atenção do leitor ao afirmar que mais estranho na verdade nem é o namoro mais os dois ficarem tanto tempo no sofá ainda mais com a tevê ligada. E o anúncio “Esse é o meu novo namorado” toma conta da intriga, diluindo totalmente o efeito que a presença insólita de um tatu e uma gata possam ter como personagens interlocutoras. As personagens irrealis Dalva e Vítor são captadas pelos efeitos do real do discurso, ou seja, os fenômenos do mundo maravilhoso são ligados a fatos banais e corriqueiros como “começaram a comentar o caso”, “não quis saber de fofoca”, criando-se um efeito de verossimilhança. E o narrador continua justificando o episódio de forma que o que poderia parecer estranho passa a ser justificado como natural e o que é natural torna-se realmente estranho:

É claro que ela queria para Dalva um namorado bem angorá, mas já que a Dalva não queria, pelos menos ela queria pra Dalva um namorado assim... sabe como é que é, não é? Assim... como é que ela ia explicar?... assim, feito, ah, ela não saia explicar direito, mas um bicho diferente do Vítor. Não por causa do seu focinho comprido, não, de jeito nenhum! Nem por causa da carapaça. Ela não usava vestido? a Dalva não usava pêlo? então? Por quê que o Vítor não podia usar carapaça? Claro que podia, ué, cada um usa o que quer e pronto (p. 13).

O discurso do narrador faz-se de forma persuasiva. Como não questiona a presença desses animais antropomorfizados, faz com que o leitor também os aceite, de forma que o esquisito não é mais um tatu namorar uma gata angorá, mas o estranho é o ato de cavar do tatu:

Mas o problema era o jeito do Vítor, é isso: o jeito. Não que ele fosse um tatu mal-educado não, que o quê! até que ele era um tatu muito delicado [...], e isso não tem nada a ver com o choque ela teve quando deu de cara com o Vítor e a Dalva anunciou: esse é o meu novo namorado. É que quando ela entrou na sala a Dalva estava vendo televisão e o Vítor cavando o sofá estampado. Ca-van-do (p. 14).

A separação das sílabas por hífen da palavra cavando (Ca-van-do) é um recurso que reforça ainda mais a idéia do absurdo do gesto de cavar de Vítor. E, embora o leitor saiba que é próprio dos tatus cavarem, o narrador o induz a achar realmente estranho o gesto compulsivo do Vítor de cavar, ainda mais o sofá estampado que é uma graça: “Que choque” (p. 13).

O choque não é só da Dona-da-casa, mas também do leitor, que até então apenas observava o sofá e a sala, acompanhando a ação da Dona-da-casa que se movimenta de um lado para outro, para manter a sala sempre arrumada e também para apreciá-la:

É só passar pelo sofá que a Dona-da-casa começa: ajeita um almofadão, estica aponta do tapete, arruma a cortina na janela, anda pra trás pra ver o efeito, e aí suspira contente “é uma graça!”.  
E é. O sofá estampado é uma graça (p. 10).

Ao longo da narrativa é possível perceber que o narrador faz uso da inversão de valores para que não haja choque por parte daqueles que estão habituados a determinados padrões de comportamento impostos pela sociedade, mas ao mesmo tempo, mostra o absurdo de tais valores adotados pela maioria mesmo quando esses valores não lhe agradam.

Apesar de num primeiro momento o leitor achar realmente absurdo o Vítor cavar o sofá estampado da Dona-da-casa, e não conseguir se comportar como deveria, o choque diminui quando o narrador começa a qualificar Vítor e o buraco cavado por ele. Os adjetivos “delicado”, “educado”, os diminutivos “palpitinho” “farelinho”, “redondinho” dentre outros recursos utilizados ao longo da narrativa para dar forma ao caráter de Vítor, criam empatia do leitor com relação à personagem.

O buraco era “Um buraco redondinho, uma coisa muito bem feita”, sem nenhum farelinho, ou seja, como o sofá, o buraco cavado por Vítor também é uma graça. E sendo tão bem feito torna-se tão atrativo quanto o sofá: “Ele tinha levantado o almofadão e estava cavando o assento bem dentro de um monsenhor. Um buraco redondinho, uma coisa muito bem feita”. (p. 14)

E sempre que Vítor cava, o leitor é induzido a cavar junto de modo que possa conhecer outras histórias e outras personagens que geram motivos que impulsionam Vítor a cavar. E a partir desse momento o leitor já se acha

envolvido no mundo do faz de conta de tal forma, que não consegue separar realidade de imaginação ou fantasia.

Na medida em que permanecem dentro do seu cenário de realidade poética, essas figuras perdem qualquer estranheza que possam possuir. Dessa forma, a narradora transporta o leitor para outro universo que inteiramente integrado neste outro mundo que não é o dele, mas se parece com o dele. A autora (re)cria uma nova realidade feita de palavras para passar a sua visão de mundo, que é intuitiva e muito próxima ao da criança.

Para Aristóteles, produzir verossimilhança em arte literária consiste em agir sobre a *physis*, criando, a partir de um trabalho artístico (*techne*) uma nova realidade feita de palavras.

Segundo Schwartz (1981, 63) esta integração é feita graças à extraordinária força de integração dos dados miméticos que configuram o discurso e a fusão insólito/cotidiano ou maravilhoso/realidade. Como a fusão real e irreal é imediata, LBN não deixa espaço para dúvidas ou questionamentos sobre o insólito.

A integração do inverossímil ao verossímil ocorre através de três momentos: a apresentação do sofá estampado, a participação da Dona-da-casa e a integração entre as três personagens: Vítor, Dalva e a Dona-da-casa. Configuram-se assim, através de dados verossímeis, os elementos necessários para persuadir o leitor e dar credibilidade à enunciação. São estes detalhes que imprimem aquilo que Barthes denomina o “efeito do real”.

Roland Barthes descreve o mecanismo do “faz-de-conta” da leitura, baseando-se na passagem do universo de signos da realidade concreta para a realidade ficcional: “Aqui reside aquilo que poderia ser chamado de ilusão referencial. A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimindo da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ reaparece a título de significado de conotação; já que no momento preciso em que se considera que estes detalhes denotam diretamente o real, eles não fazem outra coisa a não ser – sem dizê-lo - significá-lo” (BARTHES, 1988, p. 164).

Assim, o autor constrói um universo de ficção misturando o corriqueiro e o maravilhoso. O insólito deixa de ser o outro lado, o desconhecido para incorporar-se ao real. Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse

tipo de universo ficcional, pois, na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos. Nesse universo o autor trata de assuntos reais sem dizê-lo, conforme afirma Barthes. É uma narrativa que apresenta a realidade com uma roupagem nova, dando a impressão que se trata de outro mundo, quando de fato imita a realidade ou recria a realidade. Esta relação fantasiosa com o mundo é considerada muito próxima ao mundo das crianças quando brincam de “faz de conta que....”

Portanto, como o narrador não deixa espaço para possíveis questionamentos sobre esta fusão tatu/homem, a vitória do verossímil é imediata. O mesmo processo é aplicável a Dalva e outros personagens do livro.

E à medida que a leitura avança, as ações se desenvolvem e os atributos ou característica humana se enriquecem e ganham força de forma que a personagem insólita e o seu mundo circundante tornam-se tão convincentes e autônomos, que o maravilhoso na verdade cria um efeito de graça e encantamento na narrativa, para representar certos conceitos e preconceitos da vida real.

O narrador apresenta uma crítica à sociedade e seus diferentes segmentos a partir de personagens tipo que são representados por animais, mostrando o absurdo de certos comportamentos e valores impostos por uma sociedade de classes que valoriza mais o ter do que o ser. Neste sentido, *O sofá estampado* constitui-se numa fábula realista dos tempos modernos.

## CAPÍTULO 3

### 3. VEROSSIMILHANÇA INTERNA: O LEITOR IMPLÍCITO E O FANTÁSTICO

*“Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto” (JOHAN HUIZINGA, 2007, p. 133).*

#### 3.1 – Um mergulho no universo narrativo

Vimos que um texto literário embora represente um mundo que não é nosso (mundo do faz de conta) se parece com o nosso, pois mantém com ele relações de similaridade. Nele é possível perceber também a representação da visão de mundo do autor que é revelada no modo da construção narrativa. E a partir do que é dado leva o leitor a buscar o ponto de vista correspondente, pois é conduzido pelas perspectivas construídas no texto.

No caso do livro *O sofá estampado*, é possível perceber pela escolha vocabular, caracterização das personagens, comentários e inserções, um tipo de discurso que deixa transparecer uma visão de mundo mágica, fantasiosa, como o modo da criança de se relacionar com a realidade.

Todas as personagens e todos os acontecimentos criados na narrativa são similares ao mundo conhecido. Revela-nos, entretanto, um real possível, verossímil, fruto não apenas da imaginação ou de um trabalho imitativo, mas também de um trabalho organizado, que associa o verossímil ao inverossímil criando um aspecto de verossimilhança. Faz-se necessário, porém, como já afirmamos anteriormente, verificar se tudo o que acontece dentro desse universo é verossímil ou se há certos acontecimentos que fogem da realidade conhecida. Pois, conforme Segolin, “só se pode falar em imitação, no que diz respeito à arte, quando não se consegue pensá-la independente de um leitor ou espectador empenhado em descobrir-lhe os pontos de semelhança com a realidade” (SEGOLIN, 1978, p. 17).

Como já vimos, no caso da personagem Vítor, embora tenha sido criada para representar um menino, ele cava. Vítor é um tatu. Sabemos que os tatus cavam. Isto também é verossímil. Porém, mesmo cavando, a personagem não

perde seu caráter de imitação humana: seus sentimentos, seus pensamentos e sua fala. Dessa maneira, se na narrativa os animais falam o leitor não se interroga acerca desta natureza, pois, como já mencionado anteriormente, além de sustentarem um aspecto de verossimilhança, sabemos que se trata de uma alegoria, de ficção.

Portanto, se a personagem, assim como o leitor, mantiver relação de similaridade da maioria dos acontecimentos na narrativa com o mundo circundante dela conhecido, nenhuma dúvida lhe assaltará o espírito. Em contrapartida, o fato de a personagem Vítor voltar ao passado instantaneamente e encontrar uma Mulher sem rosto na rua deserta, por exemplo, perde o caráter de semelhança com a realidade conhecida mesmo tratando-se de um episódio que ocorre dentro de um universo ficcional ou imaginário. Logo, embora *O sofá estampado* seja uma fábula, onde predomina o real, há em alguns pontos da narrativa inscrição do sobrenatural que não pode ser explicado e que Todorov chama de literatura fantástica:

Se certos acontecimentos do universo de um livro pretendem ser explicitamente imaginário, contestam assim a natureza do imaginário do resto do livro. Se tal aparição é apenas o fruto de uma imaginação super excitada, é que tudo que a cerca é verdadeiro, real. Longe pois de ser um elogio do imaginário, **a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencente ao real**, ou mais exatamente, como provocada por ele, como um nome dado à coisa preexistente. A literatura fantástica nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatórias uma como a outra (TODOROV, p. 165-166, grifo nosso).

Como afirma Todorov na citação acima, a literatura fantástica nos remete à noção de realidade e ao mesmo tempo de literatura. Sabemos que, em se tratando de ficção, tudo pode acontecer, pois tudo sobrevive na linguagem. Há textos em que os acontecimentos e as personagens se aproximam mais da realidade conhecida e outros menos. Porém, tanto um quanto o outro, nos parecerão perfeitamente plausíveis desde que haja coerência interna, independente do seu grau de verossimilhança com a realidade.



Uma vez que tudo sobrevive na literatura, pois se trata de ficção, logo, o fantástico depende do modo como a narrativa é construída. O fantástico não coloca em questão a realidade conhecida fora do texto, mas dentro do texto, que segundo Todorov não importa se nele predomina o imaginário: “Se certos acontecimentos do universo de um livro pretendem ser explicitamente imaginário, contestam assim a natureza do imaginário do resto do livro”. Ou seja, não importa se o que predomina na obra são aspectos da realidade ou do imaginário, mas sim o que está sendo colocado em questão: será sonho ou realidade? Nisto resulta o fantástico.

Olhando por esse ângulo, o acontecimento sobrenatural aparece inscrito quatro vezes no decorrer da narrativa e surge sempre que Vítor cava. Todas as vezes que Vítor cava, ele encontra uma rua deserta e neste universo surgem personagens e acontecimentos que fogem da realidade conhecida.

Assim, o que tem de semelhante é real e o que não tem de semelhante é sobrenatural, embora se trate de um texto puramente ficcional. Mas, se não tomarmos certa postura de leitura diante de um texto literário, não existiria o conceito de fantástico, pois quando se trata de literatura, tudo sobrevive ao texto literário, desde que permaneça uma coerência interna. Como afirma Aristóteles, uma personagem incoerente sobrevive à linguagem, desde que construída coerentemente.

Para que o fantástico seja percebido na narrativa, não podemos dar imediatamente uma interpretação alegórica aos acontecimentos sobrenaturais evocados no texto; mas devemos imaginá-los acontecendo dentro de um universo feito de palavras, e ao mesmo tempo não considerar as palavras que os designam como apenas palavras, mas como uma nova realidade feita de palavras e onde nessa realidade os acontecimentos sobrenaturais estão bem presentes.

Enfim, é importante que o leitor adote certa postura com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Caso contrário, não existiria o fantástico no texto. É necessário, portanto, de acordo com Todorov (1969, p. 151) que o leitor vivencie a leitura dentro do universo onde vivem as personagens:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem. É importante precisar desde logo que, assim falando, temos em vista não tal ou tal leitor particular e real, mas uma “função” de leitor, implícito no texto (da mesma forma que está implícito o seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto como a mesma precisão que os movimentos das personagens.

Ao ser conduzido pelo narrador o leitor se sentirá ao lado do herói no ato da leitura. O que é dado leva o leitor a buscar o ponto de vista correspondente, pois é conduzido pelas perspectivas construídas no texto, logo se o herói hesita diante de um acontecimento sobrenatural, o leitor também hesitará. E, uma vez que, para Todorov o fantástico é caracterizado pela hesitação que deve ser igualmente sentida tanto pelo personagem quanto pelo leitor, é possível perceber o fantástico n' *O sofá estampado*.

De acordo com Both (1980) o texto exige que cada leitor assuma um ponto de vista previamente dado, pois o modo como o enredo é construído caracteriza o tipo de leitor que ele pretende atingir e conduz o mesmo a tomar uma posição perante o fato narrado. Segundo o teórico, o enredo nos põe do lado do herói, por exemplo, porque as opiniões do narrador conduzem a nossa opinião sobre a personagem, sobre sua personalidade: “O modo como o enredo é construído caracteriza e conduz o leitor a tomar uma posição perante o fato narrado. O enredo nos põe do lado do herói” (BOTH, 1980, p. 28).

A questão do leitor intencionado que pode manifestar-se de formas diferentes no texto, também é discutida por Iser. Segundo Iser, o leitor intencionado ou implícito é um tipo de reconstrução lingüística que permite revelar as disposições históricas do público visadas pelo autor, ou seja, é uma cópia do leitor idealizado: “O leitor implícito se funda na estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73). Desse modo, uma vez que o leitor implícito se funda na estrutura do texto que antecipa a presença do receptor e essa mesma estrutura reflete a perspectiva da visão de mundo criada pelo autor, então a partir da análise desta estrutura é possível reconstruir o público que o autor quer ou pretende alcançar.

Contudo, de acordo com Iser, o leitor real deve antes reagir à posição proposta do que aceitá-la, mas num primeiro momento é necessário seguir as orientações do leitor implícito para só depois tomar a sua posição. Então,

percebendo que se trata de ficção, o leitor real, ou leitor informado, conforme denomina Iser, percebe o tipo de leitor construído e capta o fato estético: “O leitor informado é uma concepção didática que se baseia na auto-observação da seqüência de reações estimuladas pelo texto, e visa aumentar o caráter de informação e assim a competência do leitor” (ISER, 1996, p. 72).

Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta ao seu lugar natural (o de leitor real), um novo perigo ameaça o fantástico. Ele se situa ao nível da interpretação do texto e passa a analisar os acontecimentos como alegóricos e imaginários.

Não se pode negar, entretanto, que o leitor real, aquele visado pelo autor, pode perfeitamente se identificar com o leitor implícito criado na narrativa e se deixar levar por ele, tornado-se aquela espécie de leitor que Lhosa chama de “seres enfeitados para cujo meio o romancista nos transpõe” (LHOSA, s/d, p. 6).

Se o leitor real seguir as orientações do leitor implícito, ele se identificará com a personagem, logo se a personagem hesita diante de um acontecimento o leitor também o fará. Esse tipo de leitor é o que Todorov denomina de leitor ingênuo. Todorov afirma que numa narrativa onde existe o conceito de fantástico, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; “no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem” (TODOROV, 1969, p. 152).

Se a leitura do livro OSE for feita sob o ponto de vista do leitor implícito, verifica-se o conceito de fantástico-maravilhoso dado por Todorov no episódio da volta de Vítor ao passado. Segundo o teórico, se tem o conceito de fantástico-maravilhoso quando estamos diante de uma situação que “não pode ser explicada pelas leis da natureza tais quais são reconhecidas; estamos, pois no fantástico-maravilhoso” (TODOROV, 1969, p.160). Ou seja, sabe-se que Vítor voltou literalmente ao tempo que ele era tatu criança, mas não há uma explicação lógica para esse feito, nem dentro nem fora do texto.

Nesse primeiro segmento já temos alguns estratos de significação do acontecimento sobrenatural, não tão evidentes, pois o texto não cria o aspecto da hesitação entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos narrados. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave

alegórica fornecida pelo autor, porque neste caso a narrativa permite outras leituras diferentes da alegórica.

Se o texto for analisado pelo leitor real que não deixa ser conduzido pelo leitor implícito, pois saberíamos que se trata de ficção e em se tratando de ficção nada nos assalta o espírito, pois sabemos que trata-se de um faz de conta da literatura. Porém, do ponto de vista do leitor construído no texto é que é possível vivenciar o fantástico. O fantástico está no modo de ler o texto.

Podemos acrescentar então um outro modo de ler que é sob o ponto de vista do leitor implícito ou leitor intencionado que se acha inscrito no texto, que pela inscrição oral, pela caracterização das personagens, pela escolha vocabular e pelos comentários e inserções é possível perceber um tipo de discurso direcionado ao público infantil, ou ainda revela a visão do autor que tem uma relação intuitiva com o mundo muito próxima ao mundo das crianças. Em razão disso, o modo fantástico é diferenciado, adaptado ao público receptor intencionado ou, se não, inscrito no texto.

### **3.2 - Realidade ou sonho: desequilíbrio emocional como passagem para a fantasia**

No livro *O sofá estampado* existem três universos: o universo inicial onde vivem as personagens que levam Vítor a sofrer situações de conflito, o universo da rua deserta onde a personagem encontra a solução para tais conflitos e o universo final quando Vítor sai da rua deserta e resolve seguir a profissão da Vó.

Vítor é tímido e não gosta de se apresentar em público. Sua timidez o impede de expor seus sentimentos e pensamentos. Essa vontade de se expressar cresce tanto dentro dele, que se transformam em tosse, engasgos e ataques de nervos que só cessam quando dispara a cavar. E quando cava descobre um outro universo: a rua deserta. Cavar é, então, uma forma encontrada pela personagem para enfrentar as situações geradoras de conflito interior. Uma vez que Vítor vive constantes situações conflituosas até atingir o equilíbrio final, a personagem transita entre estes dois universos até o final da narrativa.

No universo onde Vítor enfrenta situações de desequilíbrio, ou seja, onde transitam as personagens interlocutoras, prevalece o grau de verossimilhança com a realidade. Os animais falam, mas todos os acontecimentos obedecem às leis conhecidas. No entanto, quando Vítor cava, ele passa a participar de um outro universo (a rua deserta) onde surgem personagens e acontecimentos que fogem a estas leis. Por esse motivo, quando a personagem transita entre um universo e outro, a veracidade dos acontecimentos às vezes é colocada em questão.

Segundo Todorov (1969), toda narrativa comporta dois tipos de episódio: os que descrevem o estado de equilíbrio ou desequilíbrio e os que descrevem a passagem de um estado para outro. A princípio sobrevém algo que rompe a calma e introduz um desequilíbrio ou um equilíbrio negativo; assim, o herói deixa por alguma razão sua casa paterna e vive uma longa série de aventuras. No fim da história, depois de ter superado muitos obstáculos, o herói, crescido, reintegrará sua casa paterna. O equilíbrio é então restabelecido, mas não é o mesmo do começo, pois o herói sofreu modificações. Conforme Todorov (1969, p. 163), para trazer uma modificação rápida da situação precedente, e romper

o equilíbrio (ou o desequilíbrio), as forças sobrenaturais intervêm para evitar que a narrativa se prolongue.

*O sofá estampado* não se divide em apenas dois tipos de episódio: os que descrevem um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio e os que descrevem a passagem de um a outro, conforme discorre Todorov. Mas há uma seqüência de desequilíbrio e equilíbrio até atingir o equilíbrio final. Portanto, é interessante ressaltar que o sobrenatural ou o maravilhoso aparece na série de episódios que descrevem a passagem de um estado a outro.

A narrativa apresenta uma estrutura parecida com uma laranja cortada ao meio. Cada gomo representa uma história diferente com seus respectivos personagens. A soma dos gomos forma o universo ficcional como um todo e o miolo é o universo onde Vítor busca refúgio após viver situações conflituosas: a rua deserta. Vítor transita entre um universo e outro contornado cada gomo, subindo e descendo, à medida que enfrenta diferentes situações de conflito, até que se estabeleça o pretense equilíbrio final e então fecha o círculo da laranja e se instala um terceiro universo: a floresta.

Desde o início da narrativa, Vítor já aparece cavando e este ato de cavar aparece inscrito quatro vezes no decorrer da narrativa. Os motivos que levam Vítor a cavar revelam uma denúncia à ação dominadora do meio social sobre a vontade do indivíduo. E o gesto de cavar no texto representa o processo de amadurecimento na busca de auto conhecimento da personagem, no interior de si mesma, que só consegue atingir o equilíbrio final quando encontra a mala da Vó e se sente preparado para sair do buraco subterrâneo e realizar sua verdadeira vocação: se aventurar pelo mundo afora fazendo o bem, ou seja, seguindo a profissão da Vó.

A primeira vez que Vítor aparece cavando é quando está no sofá estampado namorando a Dalva. Vítor, por não conseguir a atenção da Dalva para expressar seus sentimentos e pedi-la em casamento, pois ela está concentrada na televisão, fica muito nervoso e conseqüentemente começa a cavar o sofá:

O Vítor ficou num nervoso que só vendo. Até quando ele ia ter que pedir, implorar: Dalva olha pra mim?! Empurrou o almofadão, foi se enfiando pelo buraco adentro, a unha o olho a pata procurando um chão pra cavar (p. 23)

Vítor cava tão fundo que volta ao tempo que era tatu-criança:

Cavou o pano que fazia de chão; saiu no tapete da sala, cavou. E cavou o forro que tinha por baixo, e foi cavando o taco que pareceu, e a gana de cavar era tão grande que quando acabou o taco e começou o cimento, ele não parou: cavou também. Parecia que assim, de mágoa dentro, a unha ficava mais dura, muito melhor pra cavar, e ele foi cavando e cavando e cavou. E depois que acabou o cimento e veio a terra, ele continuou do mesmo jeito, se enfiado cada vez mais fundo no túnel que ele ia fazendo, sem nem parar pra pensar onde é que ia dar. Cavou até gastar toda a força e muita mágoa, nem sabia quanto tempo. Cavou tão fundo que foi dar no tempo que ele era tatu-criança (p.26 - 27).

Na citação acima o acontecimento sobrenatural ou maravilhoso passa quase despercebido, devido à naturalidade com que a narrativa une realidade e fantasia. Porém numa leitura mais minuciosa, é possível verificar que quando Vítor cava e “vai dar no tempo que era tatu-criança” não há nenhuma inscrição explícita no texto que indique que esta volta ao passado se faz pela memória. Pelo contrário, a inscrição “Cavou tão fundo que foi dar no tempo que ele era tatu-criança” indica uma travessia imaginária ou mágica que foge às leis naturais conhecidas: “O Vítor voltou pro passado numa terça-feira de manhã. [...] Dez horas. Aula de português” (p. 27). Neste aspecto, não se pode negar que há um acontecimento inusitado. Porém, como o narrador não questiona tal acontecimento, o leitor também o aceita com naturalidade, pois sabe que se trata de ficção, onde fantasia e realidade se misturam, logo, o estranhamento na verdade depende do modo como a narrativa é construída. Aqui está instaurado o maravilhoso.

Esta volta à infância leva a um outro episódio em que Vítor aparece cavando pela segunda vez. A partir dessa volta, o narrador apresenta outras personagens e conta outras histórias. Na escola, quando a professora pediu para Vítor recitar uma poesia de Cecília Meireles, “ele se engasgou todo e desatou a tossir” [...]. E quanto mais a professora dava conselho e dava água e dizia pra ele respirar fundo [...] mais o engasgo aumentava” (p. 31). Nervoso, Vítor começa cavar:

De repente, a unha do Vítor desatou a cavar tão depressa que num instantinho unha, focinho, rabo, o Vítor sumiu no buraco, fazendo pela primeira vez o que a Dalva tinha explicado pra Dona-da-casa: bateu o nervoso ele cava (p. 35).

O narrador apresenta um outro cenário e uma outra história. Vítor encontra a rua deserta pela primeira vez:

Mas ele continuou cavando, cavando e cavando. A voz da professora foi ficando lá longe e sumiu. Aí o Vítor viu uma escada.

Vinha luz lá do alto da escada; e dava pra ver um pedaço de céu cinzento. O Vítor foi subindo os degraus devagar. Cada vez mais devagar: estava com medo de ver onde é que a escada ia dar. [...].

Era uma rua meio estreita que vinha descendo de longe; de vez em quando uma árvore. Não tinha carro; não tinha ninguém na janela, só muito de vez em quando passava uma folha que o vento ia arrancando.

Não tinha edifício alto; não tinha barulho nas casas. Mas a hera subia em tudo que é muro; limo de muita chuva tinha ficado nos telhados; e às vezes, juntinho da porta, alguém tinha plantado um jasmim.

Não tinha porta não tinha janela aberta. Mas tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim - de repente - alguém ia aparecer (p. 39).

Neste momento o narrador cria uma imagem da rua deserta que na verdade reflete um outro mundo, o universo imaginário de Vítor. A rua não tem edifício alto nem porta nem janela aberta, “Mas tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim – de repente – alguém ia aparecer”:

E o Vítor então, com medo e tudo, saiu pra rua e esperou. Ninguém mais morava ali, [...] tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim – de repente - alguém ia aparecer.

O Vítor saiu correndo quando ouviu a voz do tatu-colega. Despencou escada abaixo. [...] contava ou não contava que tinha descoberto uma rua de ninguém? [...].

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

- Tô numa boa (p. 39 – 40).

Entretanto, quem aparece é o colega do Vítor como num toque de realidade despertando-o do sonho e evitando que a história se prolongue dentro deste outro universo. Não se pode negar que nesse episódio, não fica explícito se o colega de Vítor não vê a escada e a luz que vinha lá de cima ou se simplesmente não se interessa em olhar. Ao leitor resta, portanto, a opção



de ficar, como Vítor, “achando muito esquisito o colega não olhar pra escada nem pra luz que vinha lá de cima”. Esse acontecimento apesar de ser apresentado com naturalidade, não deixa de despertar certo estranhamento no leitor implícito, pois a maneira como a narrativa é conduzida leva o leitor a se envolver com o personagem Vítor de tal forma que se ele estranha o acontecimento, o leitor também o faz, pois também está envolvido pela fantasia. O maravilhoso surge então da transição entre realidade e fantasia, com a função de evitar que a história do Vítor se prolongue dentro desse outro universo imaginário, de modo que o conflito interior da personagem no seu processo de amadurecimento seja resolvido mais rapidamente. Desta forma, outras histórias do mundo imaginário da personagem finalizam como no despertar de um sono. Isto fica mais evidente quando o narrador informa que depois que o colega vai embora, Vítor olha para a escada que leva à rua deserta, mas não tinha mais nada para olhar. Desse modo, o narrador encerra a história. Se não tem mais nada para olhar, também não tem mais nada para contar, caso contrário a história se arrastaria para dentro desse outro universo infinitamente:

Assim que o colega foi embora o Vítor se virou pra escada. Não tinha mais. Não tinha mais luz, nem pedaço de céu aparecendo, não tinha mais nada. O Vítor ficou maluco. Saiu cavando pra todo o lado, cavou para baixo e pra cima, cavou o resto do dia. Não adiantou: a rua-que-era-dele já era. (p.39 - 41).

As histórias que envolvem a personagem não são lineares, pelo contrário, são marcadas por constantes idas ao universo onde transitam outras personagens e vindas ao universo imaginário da rua deserta. A terceira vez que Vítor cava e encontra a rua deserta, foi após ter recebido a notícia da morte da sua Vó. Vítor começa a cavar fundo e encontra a rua deserta novamente:

A unha do Vítor não agüentou mais: começou a cavar a terra feito louca. O Vítor foi indo atrás; sumiu no túnel que ela fez. E a unha foi cavando e foi cavando, até a voz da tal da Dona Rosa sumir de vez.

Foi só o Vítor ficar escondido e sozinho lá dentro do túnel que a tosse foi melhorando; depois de um tempo passou. E aí o Vítor se encolheu dentro da carapaça até ficar feito uma bola. Foi assim, todo

metido dentro dele, que ele ficou sofrendo fundo de terem matado a Vó.

Foi quando o corpo começou a doer de tão enrolado é que o Vítor se esticou de novo. Abriu o olho. Tomou o maior susto: na frente dele tinha uma escada. O buraco em cima. A luz estranha, o céu cinzento. Mas era mesmo? era a rua que ele tinha perdido? era?

Subiu a escada com medo, espiou. Era. Tudo igual feito da primeira vez. Um vento leve, o cheiro de jasmim, o silêncio, tudo tão quieto. E a mesma impressão de que, lá no fim, de repente, ia aparecer alguém (p. 63 – 64).

Nesse episódio o narrador cria a imagem de uma Mulher. Num primeiro momento, antes de ver a Mulher, Vítor pressente a sua presença, pois “tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim – de repente - alguém ia aparecer”. Este pressentimento na verdade é um indicativo da capacidade ou da necessidade de inventar histórias que surgem espontaneamente no imaginário da personagem que se encontra diante de uma realidade que não lhe convém. Segundo Sandroni (1987, p. 8) “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda a fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. Vítor sente necessidade de fantasiar a realidade antes que possa voltar para o outro universo onde predomina a realidade nua e crua. A rua é deserta, não tem ninguém, mas o imaginário, na necessidade de criar e inventar aparece na forma de pressentimento. Portanto, à medida que narrativa avança vão surgindo, na rua deserta, outras personagens e acontecimentos:

A mulher veio vindo. A saia que ela vestia arrastava no chão, e a blusa tinha manga comprida e tinha gola bem alta que ia dobrando no fim. A ponta do sapato aparecia quando Ela andava. Fechado. E Ela andava bonito, muito firme, muito bem calma, o cabelo bem penteado meio enrolado pra trás. [...]. A mão que não se escondia usava uma luva branca pra segurar o lenço de seda (p. 64 - 65).

Desse modo, o narrador inventa neste outro universo uma e outra personagem que acabam de certa forma, povoando a rua deserta. Porém sem muito compromisso com a verossimilhança, como acontece no outro universo onde as personagens vivem suas histórias que levam Vítor a entrar em situação de desconforto e cavar. Neste universo, ao contrário, tudo ganha vida

e as personagens desaparecem da mesma forma que aparecem: no espaço vazio, do nada, como num passe de mágica:

O medo do Vítor virou desespero quando a Mulher veio chegando; ele nem agüentou olhar Ela passando: baixou a cara. Ela passou. A ponta do lenço voou pra trás. E aí o Vítor juntou um resto de coragem, se agarrou no lenço (ai! Que frio que ele era) e emparelhou com a Mulher. [...]. O Vítor não quis largar. Ela então tirou a mão do bolso e empurrou o Vítor de um jeito que ele teve que largar o lenço, e largou também a coragem de seguir com a Mulher. [...].

O Vítor quis chamar, quis correr. Mas parecia que o empurrão ainda estava empurrando ele; ficou. Muito tempo ali parado. Só lembrando o lenço de seda e a mão da Mulher (também tão fria) empurrando ele pra trás. Só lembrando. E querendo inventar o rosto que Ela ia ter: A mulher que não quis levar o Vítor com ela tinha descido a rua sem rosto nenhum (p. 65- 66).

Nesse sentido, o sobrenatural ou o maravilhoso parece ser criado para materializar os problemas interiores da personagem que neste caso é a dificuldade de Vítor lidar com a notícia da morte da Vó. Vítor sente vontade de ser levado pela Mulher sem rosto que some depois da esquina onde não tem mais nada para olhar, mas Ela não quis levá-lo. É uma forma de materializar os problemas internos da personagem, no processo de amadurecimento, e auto conhecimento à medida que vai enfrentando diferentes dificuldades até atingir o equilíbrio final. O imaginário funciona como um arquétipo capaz de modelar a realidade para torná-la mais compreensível ou suportável.

Na citação acima o narrador afirma que o Vítor queria inventar um rosto para a Mulher, mas Ela desceu “a rua sem rosto nenhum”. O fato da Mulher não ter rosto, além de representar a busca do conhecimento, é um recurso utilizado pelo narrador que também impede de certa forma que a história se prolongue. Fazendo isto, Vítor tem que retornar ao universo onde predomina o real para continuar sua vida em sociedade onde vivem as demais personagens.

Interessante notar também que assim como o sofá estampado é ele e a Dalva, a Mulher sem rosto não aparece sozinha, mas existe um lenço que a acompanha e possui a mesma estampa do sofá. O fato de o lenço ter a mesma estampa do sofá estampado além de ser um indício revelador da necessidade da personagem de ludibriar a realidade, é outro recurso que desperta no imaginário uma espécie de *Madeleine* capaz de remeter a memória a um e a

outro universo. Novamente, irrompe o real configurando para que a invenção de histórias na rua deserta se interrompa ou se esgote, de forma que a personagem possa voltar e continuar a sua história no outro universo:

Aí apareceu uma coisa de cor voando no fim da rua. Voou. Parou. Voou de novo feito coisa que estava se mostrando, voou pra trás, sumiu, apareceu logo outra vez na mão da Mulher. Era um lenço. De seda tão fina que mesmo quando o vento parava ele ficava brincando no ar. Amarelo bem clarinho, todo salpicado em flor; ora era violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor (p. 64).

No capítulo seguinte o narrador apresenta o momento em que os próprios pensamentos da personagem funcionam como espécie de resgate capaz de puxá-la de seu mundo imaginário levá-la para o mundo real. Vítor supõe que a Vó poderia não ter morrido, e o pensamento entrou “tão gostoso” que tomou conta de todo o resto dos pensamentos do Vítor de modo que ele esqueceu a Mulher e o lenço desceu a escada e voltou correndo para casa:

De repente, um pensamento entrou na cabeça do Vítor: “E se a história que a tal da Dona Rosa contou não é verdade?”.

Foi tão gostoso o jeito do pensamento entrar, que o Vítor deixou mais uma porção entrar igualzinho: “E se ela sonhou com a notícia e ficou pensando que o sonho é verdade?” . “E se foi outra vó que morreu e não a minha?” [...].

E o Vítor nem olhou mais pra rua. Esqueceu a Mulher, o lenço estampado, despencou escada abaixo, foi correndo para casa (p. 68).

Os conflitos internos da personagem vão sendo tratados no texto de forma gradativa. E na mesma medida a rua deserta vai deixando de ser deserta. A quarta e última vez que Vítor cava e encontra a rua deserta e a Mulher é quando ele está voltando para casa dos seus pais. Durante a viagem, Vítor descansa e sonha cinzento. “A viagem parecia que não acabava nunca mais. E quando no fim ele viu a floresta chagando, em vez de ficar contente sentiu um cansaço danado. Dormiu na estrada e sonhou assim”:

Tinha nevoeiro na floresta, chão, capim, galho, era tudo cinzento. O pai sai do nevoeiro de maleta profissional estendida e carapaça de plástico dentro. Tudo bem cinza. A mãe chegou perto e começou a chorar. [...].

- Hoje mesmo você vai começar a vender nossa carapaça [...].

A mãe gritou: - o Vítor tá tossindo cinzento! [...].

O Vítor acordou apavorado. [...].  
A vontade de encontrar de novo a rua foi tão forte que ele saiu correndo. [...]. E cavou (p.140 - 141).

Neste episódio, o sono dá passagem para a fantasia: Vítor sonha cinzento e os instantes de transição são marcados por um nevoeiro. O sonho cinzento pode representar a falta de perspectiva, o pessimismo na volta para casa, pois não sabendo ainda e o queria ser, não tendo conquistado ainda o amadurecimento e a autoconfiança necessários para adquirir independência será obrigado pelo pai a vender carapaças. Na volta para casa, Vítor ainda continua fantasiando a realidade e imagina como seria recebido pelo pai: “Hoje mesmo você vai começar a vender nossa carapaça”. E a aflição da mãe: “A mãe gritou: - o Vítor tá tossindo cinzento!” Diante de tais perspectivas, Vítor sente vontade de encontrar a rua deserta, e cava até encontrá-la:

E na rua continuava tudo quieto, parado. O mesmo cheiro de jasmim. O mesmo silêncio. A mesma impressão de que, lá no fim, de repente, alguém ia aparecer. Só que agora Vítor sabia que era a Mulher que não tinha rosto, e dessa vez Ela ia levar ele junto. Ah! Isso ia. E então ficou olhando pro fim da rua e esperou. [...] E quando, de tanto esperar, ele já estava quase que vendo o lenço chegar, quem chega é o Inventor. Com uma maleta na mão (p. 143).

Ele encontra a rua e deseja ser levado pela Mulher sem rosto novamente. Porém, desta vez, além da Mulher sem rosto, Vitor encontra o Inventor que havia encontrado a mala da Vó com que ele sempre sonhou e esperou encontrar. No caso do Vítor, ele admira a Vó e a vê como uma heroína, e que ser um herói como a Vó, mais ainda não se sente pronto para seguir o seu exemplo, pois ainda muito jovem tem medo de muitas coisas que terá que enfrentar na realidade e por isso usa a fantasia para compreendê-la melhor, antes que possa enfrentá-la de fato.

Num primeiro momento o personagem encontra a rua deserta e apenas pressente a presença da Mulher. Num segundo momento, após ter recebido a notícia da morte da Vó, a Mulher aparece sem rosto nenhum e junto com ela um lenço estampado, e num terceiro momento aparece o Inventor com a mala da Vó e, além disso, a Mulher leva o Inventor embora. Vítor tenta salvá-lo, mas percebe que “depois da esquina não tinha mais nada pra olhar” (p. 147):

O Vítor parou espantado. O lenço puxou o Inventor. O Inventor se virou. O Vítor viu medo na cara dele: correu pra ajudar. Mas a Mulher já ia dobrando a esquina – ela, o lenço, o Inventor. O Vítor chegou logo atrás. Parou num susto: depois da esquina não tinha mais nada pra olhar (p. 147).

O fato de não ter mais nada para olhar depois da esquina, significa que não tem mais nenhuma história para contar, como já afirmamos. Assim mais uma vez o narrador utiliza o recurso da criação do nada para dar cabo às histórias que se passam no universo da rua deserta, ou seja, no imaginário da personagem, uma vez que o objetivo da sua invenção foi para que a personagem passasse de a um estágio de aprendizado, diante das dificuldades para voltar e viver em sociedade, depois de ter seu conflito interior resolvido mais rapidamente.

Nessa passagem, a construção narrativa dá mais ênfase ao acontecimento sobrenatural ou maravilhoso que foge às leis conhecidas, tanto do mundo circundante da personagem quanto do leitor. Mas há uma preparação anterior, posto que os acontecimentos insólitos vão sendo acrescentados gradualmente na narrativa, para que este último episódio ocorra com maior naturalidade, demonstrando também a soma de histórias inventadas. O sobrenatural ou o maravilhoso não se manifesta através de seres com poderes sobrenaturais, nem objetos mágicos, mas da invenção, da capacidade de olhar para dentro de si mesmo e de lá, através da fantasia, da imaginação, vencer o medo, as angústias e resolver os problemas reais.

A última vez que Vítor encontra a Mulher na rua deserta, ele tem a mesma impressão de outrora, “Só que agora Vítor sabia que era a Mulher que não tinha rosto e dessa vez Ela ia levar ele junto”. Mas o que ele não sabia era que desta vez iria encontrar o Inventor com a mala da Vó que ele tanto queria e sabia muito menos que a Mulher sem rosto iria levar o Inventor:

O Vítor ficou ali parado na esquina.  
 Quem sabe tudo não passava de um sonho? E ele ia acordar.  
 Quem sabe ele não tinha imaginado aquilo tudo? a imaginação dele às vezes não andava a mil? Virou pra trás. A mala da Vó continua no chão. Ele foi pra junto da mala; apalpou, alisou, abriu. E aí o olho riu contente da fazenda franzidinha (super-rasgada). E junto com folheto de banheira, com carta e papel do Inventor, o Vítor foi vendo de novo o diário de viagem, a lente, o álbum de fotos da Vó.

Mas então, se também não era imaginação, tudo era verdade. Não era, não? (p. 147 – 148).

No episódio supracitado, ao contrário dos demais, onde os acontecimentos sobrenaturais não são questionados, e deixa entender que o acontecimento sobre-humano é explicitamente parte da realidade ou fruto da imaginação da personagem, neste, acaba por contestar a natureza do imaginário dos outros acontecimentos, quando a personagem se interroga se tal aparição é apenas fruto de sua imaginação que andava super excitada ou se tudo que aconteceu é verdadeiro, real.

O narrador, nos episódios anteriores não prepara o estranhamento, pois não há nenhum questionamento explícito no texto, pelo contrário, tudo é tratado com naturalidade, até mesmo o surgimento e desaparecimento repentino de uma Mulher sem rosto nenhum. Por outro lado, o texto deixa espaço para indagações como: para onde Ela poderia ter ido? e que rosto Ela poderia ter? Contudo, o leitor na necessidade de preencher os espaços vazios, pode inferir que Ela é sem rosto, talvez por não ter havido necessidade ou tempo para inventar um rosto para Ela. Do mesmo modo que o fato de o narrador utilizar letra maiúscula para designar a Mulher, pode ser entendida pelo leitor como um símbolo de autoridade suprema, que deve ser respeitada, e que ao mesmo tempo causa medo e cria certo distanciamento.

Neste último episódio, diferente dos demais, a personagem questiona se tudo foi realidade ou se não passou de um sonho. Ora, se o leitor transita de um lado para o outro com as escavações de Vítor, logo a mesma dúvida da personagem também é do leitor. Por algum artifício, como já vimos, o leitor é levado a buscar o confronto entre duas ordens: a da razão e da desrazão. Aqui estamos no universo do fantástico.

Se a narrativa predominasse no caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocariam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Mas o que é dado leva o leitor a buscar o ponto de vista correspondente, pois é conduzido pelas perspectivas construídas no texto. Se o leitor real seguir as orientações do leitor implícito, ele se identificará com a personagem, logo se a personagem hesita diante de

um acontecimento o leitor também o fará, como já foi enfatizado em nosso estudo.

No episódio supracitado, a princípio o acontecimento descrito no texto coincide com o conceito de fantástico dado por Todorov, pois é marcado pela hesitação entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos: “Quem sabe ele não tinha imaginado aquilo tudo? a imaginação dele às vezes não andava a mil? Virou pra trás. A mala da Vó continua no chão”.

Todorov fala de outra variedade do fantástico onde a hesitação se situa entre o real e o imaginário. Segundo Todorov, no primeiro caso, duvidava-se não de que os acontecimentos tivessem sucedido, mas que nossa percepção tenha sido exata. No segundo, perguntávamo-nos se o que acreditávamos ver não era de fato um fruto da imaginação (Cf, TODOROV, 1969, p. 152). O leitor e o herói devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno, pertence à realidade ou ao imaginário, se é real ou não. É, pois, a categoria de real que serve de base à definição do fantástico.

Contudo, a mala da Vó funciona como aquilo que os estudiosos chamam de um “objeto mediador” que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que a personagem efetivamente vivenciou uma situação na realidade, mas pode ter fantasiado esta realidade. A mala da Vó funciona como elemento para comprovar que o acontecimento não é pura imaginação do Vítor. Mas fica a questão se realmente aconteceu conforme narrado ou se fantasiou a realidade. Mas em vez de manter esse conceito, o narrador cria novamente o aspecto da dúvida em relação ao acontecimento insólito ao perguntar: “Mas então, se também não era imaginação, tudo era verdade. Não era, não?”.

Percebe-se que quando Vítor cava e encontra a rua deserta, a narrativa cria neste espaço um leque de possibilidades de interpretação, abrangendo diferentes graus de leitura. Assim, o episódio não pode ser explicado, independente do nível intelectual do leitor. Se levarmos em conta que a estrutura do texto reflete uma perspectiva de visão de mundo criada pelo autor, que tem relação mágica, fantasiosa, intuitiva, muito próxima do mundo da criança, poderíamos inferir que tudo não passou de imaginação da personagem, pois ela vive fantasiando tudo a sua volta. Por outro lado, se esta mesma estrutura também antecipa a presença do receptor, logo podemos dizer



que o leitor idealizado, inscrito no texto, é o leitor que tem essa mesma visão de mundo, logo se Vítor hesita diante de tal acontecimento o leitor real ou ideal também hesitará, permanecendo, assim, a dúvida.

Portanto, o leitor jovem, ou de qualquer idade, a partir da multiplicidade de leituras, assume como seus, de forma extremamente sensível, as angústias e os problemas existenciais da personagem, dando possibilidade ao surgimento de novos conceitos que valorizam a verdade, a fantasia, o lúdico e os caminhos da liberdade endereçadores do conhecimento de si mesmo e do mundo. O fato de a narrativa representar os problemas sob o ponto de vista do jovem que enfrenta tais conflitos como sendo seus para resolvê-los, possibilita também ao leitor adulto um outro ângulo de visão que pode levá-lo a refletir sobre sua real postura em relação ao jovem.

A rua deserta, o cheiro de jasmim, o limo, o nevoeiro, o lenço gelado criam um cenário obscuro, fúnebre podendo ser interpretado com a presença da morte ou o lado ruim ou negativo do ser. Neste sentido, uma leitura possível, seria que Vítor descobre a natureza da vida e da morte ou do bem e do mal. Ele materializa a idéia da morte na Mulher sem rosto que leva o Inventor. Vítor descobre o que quer ser e chega a um equilíbrio final. Isto significa que ter um objetivo na vida possibilita ao indivíduo reconciliar elementos conflitantes que o cercam: podendo chegar a um equilíbrio que o faça, de fato, ser um ser humano realizador e dono de si mesmo. No caso do Vítor, a mala da Vó simboliza aquilo que o personagem quer ser:

O Vítor ficou muito tempo lendo devagar-bem pensando o diário da Vó e tudo que é anotação que ela tinha feito. [...]

Aos poucos, devagarinho, foi dando vontade de começar onde a Vó tinha parado.

Olhou pra rua. Começou a achar horrível o cheiro de jasmim, o limo no telhado, o céu assim tão cinzento. E só de pensar que poderia encontrar de novo a Mulher e o lenço de seda, se apavorou; quis ir embora depressa. Atravessou o túnel correndo. Pra poder sair logo lá fora (p. 148).

Assim que Vítor encontra a Mala, sente-se encorajado a seguir a profissão da Vó, ele passa a ter outra visão da rua deserta e não quer mais ser levado pela Mulher. Trata de sair logo de lá. A personagem teve o conflito interior resolvido. Ocorre o que se poderia chamar de emancipação do sujeito. Segundo Jung o homem sente-se isolado no cosmos porque já não estando

envolvido com a natureza, perdeu a sua identificação emocional, inconsciente, com fenômenos naturais. Resolvido seus conflitos internos, Vítor passa a ter outra visão da realidade. O mundo a sua volta tem seus próprios encantos, por isso não há mais necessidade de fantasiá-la. Ele volta a sentir prazer em estar vivo. Tem satisfação em sentir o cheiro da terra molhada na mata depois da chuva, tem prazer em estar em contato com a natureza, de sentir e perceber o sol:

E lá fora era a floresta. Terra. Cheiro de folha. Sol. Um ar assim de quem já choveu. O Vítor cheirou o ar: forte, bem forte, e cheirou de novo. Ficou parado. Se espantando de ter esquecido que lá fora era tão bom. E quando olhou pra unha viu que ele estava quieta, feito coisa que agora ia dormir muito tempo. (p. 148)

A figura de Vítor enfrentando vários obstáculos internos e vencendo-os, tem relação com o homem lutando para vencer o negativo de sua personalidade frente ao mundo caótico da modernidade que cria determinados valores e conceitos que desprezam a verdadeira essência humana e acaba se perdendo dentro de si mesma. A personagem aceita o desafio da vida para conhecer tanto o mal quanto o bem e opta por fazer o bem:

Aos poucos, Vítor foi se esquecendo da Dalva, do sofá, da agência Z.

A hora de seguir o caminho da Vó foi ficando cada vez mais perto; um dia ele arrumou a mala e foi pra Amazônia (p. 149).

Portando, conforme afirma Todorov, para que se provoque uma modificação rápida na personagem, é preciso que forças sobrenaturais intervenham, senão a narrativa correria o risco de se arrastar, esperando que um amadurecimento humano ocorra gradualmente sem que se perceba uma ruptura brusca entre a seqüência de desequilíbrio inicial e do equilíbrio final. O elemento maravilhoso é a matéria que melhor preenche essa função precisa que é trazer uma modificação da situação precedente, romper com a série de equilíbrio e desequilíbrio da personagem e instalar o que poderia ser o equilíbrio final e definitivo, sabendo-se que outros conflitos determinarão a continuidade dessa busca.

Uma vez que o elemento sobrenatural se instala para modificar o equilíbrio final, nem toda narrativa pertence ao maravilhoso. No episódio em que ocorre a modificação do desequilíbrio para o equilíbrio definitivo da personagem, se realiza de maneira mais rápida, porém nele se identifica o conceito de fantástico, ainda que este se situe na variedade de fantástico onde a hesitação se situa entre o real e o imaginário, conforme propõe Todorov.

Porém, para que o fantástico seja percebido no texto é necessário que o leitor esteja integrado no mundo das personagens, pois na medida em que permanecem dentro do seu cenário de realidade poética, os acontecimentos extraordinários perdem qualquer estranheza que possam possuir e leva o leitor a aceitar o insólito, porque aceita a ficção e seus pressupostos, posto que a literatura, por definição, passa além da distinção do real e do imaginário, do que existe e do que não existe. O objeto literário é ao mesmo tempo real e irreal; por isso, contesta o próprio conceito de real. Assim se explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica no limite entre o real e o irreal, próprio de toda literatura que começa para além dessa oposição, diluindo os elementos dessa fusão.

Deste modo, fundindo a fantasia com os dados do real, reflexão e entretenimento, LBN trabalha diversos aspectos da vida n' *O sofá estampado*, o que permite uma leitura circular em vários níveis de compreensão e interpretação. A personagem circula entre dois universos. No universo que ocorre na "superfície", aquele das ações, em que vive situações desconcertantes e hilariantes, Vítor cava e adentra num profundo túnel, imaginando e fantasiando tudo a sua volta. A transição entre estes dois universos admite diferentes significados dentro da narrativa. A rua deserta pode assumir uma forma metafórica de o narrador tratar os problemas interiores da personagem e o universo de superfície revela uma denúncia à ação dominadora do meio social sobre a vontade do ser. A trajetória da personagem entre esses dois universos se repete até que ela atinja o pretense equilíbrio. Resolvido o conflito interior, a personagem passa a viver num terceiro universo, a ensolarada floresta. Diferente do universo inicial do sofá estampado, onde a luz entra cansada na sala, pois as idéias sobre si mesmo ainda não estão bem claras; e da rua deserta, onde a cor do céu era cinza,

como de fato o é no inconsciente da mente; na floresta a luz do sol irradia, pois a lucidez da descoberta se faz clara.

No terceiro universo, Vítor não sente mais necessidade de fantasiar a realidade, por isso uma folha que o vento balança e uma flor que encontra no caminho funcionam como uma espécie de *Madeleine*, capazes de trazer-lhe à memória a lembrança que ainda dói da Dalva, da “tremidinha” da orelha da Dona Popô e de um amarelo bem clarinho todo salpicado em flor e de “lá uma vez que...” ele cavava e fantasiava toda essa realidade:

Mas, às vezes, quando ele anda na floresta e vê o vento sacudindo uma folha, ele ainda lembra da orelha da Dona Popô; e outras vezes, quando ele encontra uma flor no caminho, a lembrança ainda dói pensando na Dalva e num

Amarelo bem clarinho  
 Todo salpicado em flor  
 ora é violeta, ora é margarida  
 e lá uma vez que... (p. 150).

Já adulto Vítor descobre o rumo da sua vida e consegue encarar a realidade de frente e controlar suas fantasias, que agora não passam de lembranças, pois descobre que a natureza por si só já tem seus encantos, mas também seus desencantos, por isso, às vezes é preciso estar bem acordado e lúcido para resolvê-los. O que antes era estímulo para a fantasia, agora é revivido na lembrança, devido a elementos encontrados na natureza capazes de estimular a sua memória. Esta lembrança do passado serve de experiência para encarar o presente. E o elo entre passado e presente proporciona agora maior clareza de ideais e autoconfiança para conquistar o futuro.

Não se pode negar, entretanto, que outras leituras também são possíveis. Posto que objetivo do narrador é contar histórias e não colocar a realidade em questão, assim como a narrativa deixa um espaço vazio entre o primeiro e o segundo universos para uma infinidade de leituras, no terceiro, também há espaço para que o imaginário possa espontaneamente continuar fantasiando, inventado e contando ou delimitando histórias.

Da mesma forma que o maravilhoso faz com que a narrativa dê um salto quando isso se faz necessário, cabe também à imaginação preencher as

lacunas e dar continuidade à narrativa, esticando ou diminuindo os temas sugeridos no final da leitura ou mesmo após fechar o livro. Uma vez que acreditamos na verdade de que há tempo certo para tudo debaixo do sol, fazemos nossa a frase de T. S. Elliot ao afirmar que “[...] na verdade tempo haverá para dar rédeas à imaginação” (1981, 57). Contudo não se pode negar também que cabe à imaginação dar continuidade à narrativa e um destino à personagem. Ela pode ir para onde nós decidirmos.

## CAPÍTULO 4

### 4 - A CONSTRUÇÃO NARRATIVA: O NARRADOR E A PERSONAGEM

*“Não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando, a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico” (BENJAMIN, 1995, p. 69).*

#### 4.1 – Vítor e o sopro de vida

Uma vez que no capítulo anterior nos detivemos apenas na passagem da personagem entre um universo e outro, faremos agora uma leitura dos momentos em que Vítor convive com outras personagens, no interior desses dois universos, e das ações que desencadeiam os motivos geradores dessa transição. No decorrer desta leitura, apontaremos também alguns recursos literários que julgamos ser relevantes na construção da história, pois conforme a própria autora do livro afirma, forma e conteúdo andam de mãos dadas. Lygia Bojunga escreve em *Um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1995), que quando ela acabou a história, teve a certeza que “o personagem principal – um menino chamado Vítor – era um personagem oco”. E para não ser uma personagem oca Vítor teria que ser um tatu, pois sua unha nervosa iria representar melhor o que ela queria fazer:

Aquela unha nervosa que ele tinha (e que ele vivia roendo quando era menino) ia ter muito mais vida cavando: sendo roída, ela minguava, cavando, ela aprofundava, abria túneis, descobria camadas subterrâneas, a unha do Vítor ia fazer o que eu queria fazer: inventar uma cavação pra descobrir os meus pedaços mais fundos (p. 54).

Ao afirmar que o tatu ao cavar com sua unha ia fazer o que ela queria fazer: inventar uma cavação para descobrir os seus pedaços mais fundos, significa que a personagem também cava em busca dessas descobertas. Na história, Vítor é um tatu muito educado que tem constantes crises de engasgos, quando se depara com situações embaraçosas com as quais não sabe lidar. A personagem não sofreu nenhum trauma, mas já nasceu com talento para

engasgar. Em casa, quando sua mãe o força a cumprimentar a amiga Dona Rosa e perguntar sobre sua família, começam os engasgos:

Não foi doença, nem atropelamento, nem batida em árvore; o Vítor já nasceu assim mesmo: com um talento danado pra se engasgar.

Não era tatu de fazer manha; não era tatu de malcriação; e mesmo quando não estava a fim de uma coisa ficava sempre meio sem jeito de dizer *não*.

Por exemplo: Se tinha bicho que ele não gostava era uma tal de Dona Rosa que, de vez quando, aparecia pra uma visita. E era só aparecer que, pronto: a mãe do Vítor ia buscar ele no quarto:

- Vem cumprimentar a Dona Rosa, meu filho. Mas não fica olhando pro chão sem dizer nada, viu? Pergunta pelos filhos dela, pergunta se o marido dela vai bem.

E lá ia se arrastando de tanto que não queria enxergar a tal da Dona Rosa. Mas ia. Do quarto pra sala a mãe ia recomendando:

- Encolhe o focinho. Aperta a pata dela de leve: tatu educado não aperta pata com força.

Ele se encolhia, não apertava, essa parte ele fazia certinho. Mas aí a garganta coçava. A fala saía baixinho e de mau jeito:

- Boa tarde, Dona Rosa, os filhos do marido da senhora vão bem?

A tal da Dona Rosa fazia cara-de-não-escutou; a mãe fazia olho-de-fala-mais-alto! (p. 31-32).

Na rua, quando a mãe pede para ele conseguir alguma informação “Vítor, pergunta pr’aquele moço se ele acha que vai chover” ou quando o pai quer apresentá-lo para um sócio “Nós somos muito amigos, viu, Vítor? De modo que você agora também tem que ser muito amigo do filho dele’: começava a tosse” (p. 32). À medida que Vítor cresce, crescem também os engasgos: “E depois, quando o Vítor foi crescendo, [...] crescia o grande sonho do Vítor: quem sabe o engasgo não crescia? Mas cresceu” (p. 33). Todos ficam aflitos com os engasgos do Vítor. O pai se preocupa em razão dos negócios, a fábrica de carapaças; a mãe, por ele não conseguir arrumar uma namorada:

- Boa tarde, Dona... – Mas a Rosa embaçava na saída, os filhos do marido da senhora iam batendo, caindo uns por cima dos outros, e o Vítor aí se engasgava de um jeito que só vendo. A tal da Dona Rosa ficava na maior aflição: “ele vai sufocar!”; a mãe logo tapava a cara para não ver; e o pai andava de um lado pra outro procurando na casa toda uma razão “pra esse menino se engasgar assim” (p. 31 – 32).

Para evitar que as pessoas à sua volta ficassem aflitas com seus engasgos, Vítor passou a noite em claro fazendo “uma conta de somar”, até que chegou a um resultado:

E passou o risco para somar. Empacou. Levou um tempo danado pra fazer a tal conta. Já tinha sol nascendo quando ele chegou ao RESULTADO: se ninguém vê o meu engasgo, ninguém fica aflito (p. 35).

Cavar foi então uma forma encontrada pela personagem para lidar com as situações conflituosas: “Bom, tem gente que rói unha, tem gente que estala dedo, o Vítor cava”:

E o Vitor então deu pra sonhar de sumir na hora de se engasgar. Realizou o sonho na tal terça-feira de manhã quando se engasgou no “Último Andar” e o colega voltou correndo com uma bruta folha de palmeira e a classe toda agarrou a folha pra abanar o Vítor e a professora foi mandando:  
- Movimentos ritmados! (p. 35).

Na citação acima, é possível perceber um dos ganchos utilizados pelo narrador para ligar um episódio a outro. No trecho supracitado o narrador esclarece que Vítor cavou pela primeira vez quando, na escola, a professora pediu para ele recitar uma poesia. Desta forma, a narrativa conduz o leitor a cavar a escritura à medida que Vítor cava sentindo os sentimentos do Vítor com uma visão de mundo de seus sentimentos que permite ver de fora o seu próprio sentir. Bakhtin (2003, p. 24), ao discorrer sobre a forma da construção da personagem narrativa, afirma que “o primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele”.

Todas as vezes que Vítor cava são precedidas de momentos de muita tensão, sofrimento ou angústia. O fato de não conseguir a atenção da Dalva para expressar seus sentimentos, por exemplo, é motivo para a personagem cavar tão fundo que ela consegue chegar ao tempo em que era tatu-criança. Apesar deste episódio ser apresentado no início da narrativa, na verdade é a segunda vez que a personagem cava, pois a primeira vez foi na sala de aula,



como vimos no episódio citado acima. De modo que a estrutura narrativa apresenta as ações da personagem não de forma linear, mas circular, subindo e descendo, transitando de um universo a outro. Mas os motivos que levam Vítor a cavar são sempre iguais: após enfrentar uma situação de conflito:

- Dalva, olha pra mim, escuta.
- Pára. Sim!
- *DALVA!*
- *PSIU!*

O Vítor ficou num nervoso que só vendo. Até quando ele ia ter que pedir, implorar: Dalva olha pra mim?! Empurrou o almofadão, foi se enfiando pelo buraco adentro, a unha o olho a pata procurando um chão pra cavar. [...]. Mas ele já tinha cavado buraco muito mais escuro que dentro-de-sofá, via tudo muito bem. Entortou uma outra mola pra passar e foi cavando o pano do chão. [...]

E depois que não sobrou mais branco nenhum pra olhar; e depois que o chão do sofá se tapou de tudo que a Dalva não quis saber, o Vítor baixou a cara e desatou a cavar. Depressa; com toda a força; quem sabe cavando com força ele acabava esquecendo da Dalva? (p. 25).

A maneira como a narrativa é conduzida leva o leitor a se envolver com a personagem Vítor de tal forma que à medida que Vítor cava o leitor é induzido a cavar junto com ele. Quando Vítor cava e volta ao tempo em que era tatu criança o leitor segue a leitura junto. Essa volta possibilita que a personagem avalie seus relacionamentos ao longo da sua vida. Primeiro na escola, com a professora e os colegas, depois com os pais, com a Vó e com os amigos: “O Vítor voltou pro passado numa terça-feira de manhã. Ele estava na segunda série, e as férias tinham recém acabado” (p.27). Ao recitar uma poesia, as palavras se atropelam na garganta do Vítor:

- “O último andar é...” – Mas em vez de ir em frente, o “andar é” deu pra trás, bateu no “muito longe” que já ia saindo; o resto que vinha vindo foi tudo batendo também, deu um engarrafamento medonho na garganta do Vítor, ele se engasgou todo e desatou a tossir (p. 30-31).

O narrador personifica as palavras, que tendo vida própria, se engarrafam na garganta de Vítor e se transformam em tosse: “[...] que vinha lá do fundão dele e sacudia o corpo, o focinho, botava a cara vermelha, o olho meio fechado, pingando lágrima no chão (ô! mas que vontade de sumir)” (p. 31). O comentário do narrador, entre parênteses, se confunde com o

pensamento da personagem, de forma que ao mesmo tempo em que ele narra, também participa e compartilha com a personagem todas as situações fazendo com que o leitor se envolva ainda mais com a história. Segundo Booth (1980, p. 292) os comentários são recursos que servem ao propósito de acentuar a intensidade com que o leitor experimenta momentos particulares do livro. Para o teórico, esse recurso “é certamente o que, em literatura, mais se aproxima de fazer o leitor sentir os acontecimentos como se eles se passassem consigo”.

O narrador utiliza uma série de recursos literários voltados para justificar as atitudes do Vítor, sempre criando imagens e movimentos de maneira que as palavras começam a ganhar vida própria, como, por exemplo, a expressão: “Ele olhou para uma formiga no chão” serve para significar que Vítor, acanhado, olha para baixo. E ao caminhar para frente dos alunos na classe, continuou “procurando outra formiga para olhar” (p. 29) para expressar a idéia de que Vítor permaneceu com a cabeça baixa. São recursos, dentre outros, geradores da sensação de que Vítor parece estar vivo no interior da narrativa passeando para cima e para baixo. Em outro trecho supracitado, o nascer do sol na expressão “Já tinha sol nascendo quando ele chegou ao RESULTADO” produz efeito sensorial maior do que se houvesse dito que Vítor havia ficado pensando numa solução até o amanhecer. Para Huizinga (2007, p. 51) “a personificação surge a partir do momento em que alguém sente necessidade de comunicar aos outros, suas percepções”. Assim, a “representação em forma humana de coisas incorpóreas ou inanimadas é a essência de toda formação mimética” que surge enquanto atos da imaginação.

No livro *Um encontro com Lygia Bojunga (1995)*, a autora escreve que nunca sabe quando um livro fica bom, mas só o entrega para o editor publicar quando sente ter conseguido passar um sopro de vida para a sua escrita:

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

Voltando para a nossa leitura do livro OSE, o narrador continua justificando as atitudes da personagem ao afirmar que Vítor “Não era um tatu

de fazer manha; não era tatu de malcriação”. Mas esse comportamento é uma maneira própria encontrada pela personagem para lidar com situações embaraçosas, pois “mesmo quando não estava a fim de uma coisa ficava meio sem jeito de dizer *não*” (p.31). E a forma encontrada pela personagem para lidar com tais situações é cavar um buraco e sumir dentro dele:

De repente, a unha do Vítor desatou a cavar tão depressa que num instantinho unha, focinho, rabo, o Vítor sumiu no buraco, fazendo pela primeira vez o que a Dalva tinha explicado para Dona-da-casa: bateu nervoso ele cava (p. 35).

As histórias que envolvem a personagem não são lineares, pelo contrário, são marcadas por constantes idas (passado) e vindas (presente). Esse recurso faz com que o leitor faça uma retrospectiva na sua memória de leitura e relembre as cenas construídas durante a narrativa, porém sempre voltadas para explicar as atitudes do ato de cavar de Vítor, participando desta forma, do encaixe das histórias ou da construção da novela, gerando mais uma vez a sensação de movimento no ato da leitura. No trecho supracitado, por exemplo, o narrador esclarece o episódio em que a Dona-da-casa questiona Dalva sobre o buraco que o Vítor havia cavado no sofá logo no início do livro e a mesma afirma sem maiores explicações: “bateu nervoso ele cava”.

Após Vítor ter cavado o buraco na sala de aula e sumido dentro dele, todos ficam curiosos para saber o que se passava lá dentro: “Todo o mundo foi enfiando a cara no buraco querendo ver se tosse escura era pior” (p. 36). A professora pede para outro tatu entrar no buraco e verificar o que se passa com Vítor:

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

- E cadê ele?
- Ta lá. Bem no fim.
- Fazendo o quê?
- Nada.
- E o engasgo?
- Passou.
- Ele não vai voltar?
- Não falou.
- Mas ele ta bem?
- Ta.

- E pretende ficar lá embaixo?
- Não sei.
- Você não disse que eu estou chamando?
- Falei.
- E ele?
- Ficou quieto.
- Não respondeu?
- Ah, falou sim.
- Disse o quê?
- Que ta numa boa.
- O quê?
- Ta numa boa.

A classe olhou pra professora. A professora olhou pro buraco.

- Tá numa boa como?
- Ah, isso eu não sei.
- Ele não explicou?
- Não.

A classe olhou com mais força pra professora. Ela suspirou:

- Bom... – Ficou olhando pra folha de palmeira e depois disse:
- É ... - - E depois ainda ela falou: - De momento vamos deixar a coisa assim (p. 36-37).

A dimensão do diálogo é um recurso capaz de passar uma idéia da profundidade do túnel cavado por Vítor. Quando o diálogo é interrompido pelo narrador dizendo que “a professora olhou pro buraco” novamente o tamanho do diálogo pode ser relativo à sua visão. E a expressão final da professora “- De momento vamos deixar a coisa assim”, encerra o episódio da sala de aula, deixando entender que essa história pode continuar depois, pois uma outra precisa ser levada adiante.

Neste episódio, o narrador não explica o que ocorre com Vítor dentro do buraco, mas o que se passa na sala de aula, ou seja, no universo de superfície. Porém, em vez de narrar os fatos na mesma sequência em que eles ocorrem, faz uma inversão. Só no capítulo seguinte, o narrador conta o que acontece com o Vítor no universo interior, e esclarece o episódio do capítulo anterior no momento em que o colega o encontra: “Assim que o Vítor se enfiou na terra a tosse parou”. E justifica melhor o capítulo antecedente: “Mas ele continuou cavando e cavando. A voz da professora foi ficando lá longe e sumiu. Aí o Vítor viu uma escada”.

O narrador apresenta um outro cenário e uma outra história. Vítor encontra a rua deserta pela primeira vez. “Vinha luz lá do alto da escada; e dava pra ver um pedaço de céu cinzento”. É criada uma imagem da rua deserta que na verdade reflete um outro universo narrativo: o mundo fantasiado por Vítor. Neste novo universo surge a inscrição do sobrenatural e o narrador cria

uma atmosfera sombria e fúnebre, característica da narrativa fantástica, em que predomina o imaginário, que neste caso tem uma função peculiar, já analisada em outro capítulo:

E o Vítor então, com medo e tudo, saiu pra rua e esperou. Esperou. Começou a se lembrar de uma cantiga que a mãe cantava pra ele dormir: “Se essa rua, se essa rua fosse minha...” Quis lembrar do resto mas a memória empacou: se essa rua fosse minha ficou repetindo e repetindo, até que lá pelas tantas o Vítor começou a achar que aquela rua *era* dele. Andou um pouco na ponta da pata. Subiu num jasmim-trepadeira e espiou no vidro de uma janela: ninguém. Ninguém morava mais ali, a rua era só dele! (p. 40).

Se ao cavar Vítor descobre neste universo interior uma rua que é só dele, significa que a rua representa o seu estado de espírito, o seu ser interior. Conforme Calvino (s/d, p. 11) o sobrenatural, no fantástico, diz muita coisa sobre a interioridade do indivíduo e tem uma intenção declarada de representar “a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos”. Lygia Bojunga também afirma que escrever é puxar um fio no sótão do seu subconsciente:

Pra mim, fazer livro é ir puxando um fio que se dependura lá do meu sótão. (O tal sótão que a gente tem: nevoeiro, misterioso; onde mora o subconsciente, o sonho; a imaginação, a intuição, a fantasia, o medo.) [...] Quando eu começava a puxar, o fio vinha arrastando lá de cima uma porção de coisas inesperadas (sons, imagens – lembranças? Sonho? Imaginação?), e quase sempre elas tinham um jeito tão mandão, que iam logo inventando novas regras pro jogo e modificando o meu planejamento todo (1995, p. 46).

A rua é deserta e Vítor sente-se à vontade para dançar, pular e não tem que pedir licença pra ninguém. Neste novo universo, a personagem tem liberdade para fazer o que quiser e o que a sua imaginação permitir. Pois no universo criativo do intelecto, as histórias e as personagens surgem “de um jeito tão mandão” que antes parecem como uma intuição, pois a rua não tem edifício alto nem porta nem janela aberta, “Mas tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim – de repente – alguém ia aparecer”, mas quem aparece é o colega do Vítor chamando-o pelo nome. O som da sua voz ecoa

no silêncio da rua deserta e irrompe no imaginário da personagem, como um fio condutor de realidade capaz de despertá-lo do mundo da fantasia e puxá-lo para o mundo da realidade outra vez:

Mas então, se a rua não era de mais ninguém, era dele, não tinha campainha pra tocar; não tinha licença para pedir; não tinha nem que ter medo de sair dançando e pulando, e ele dançou e pulou, mas aí parou: tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim – de repente – alguém ia aparecer.

- Vítor! Vítor! (p. 40).

O narrador esclarece então o diálogo entre a professora e o colega do Vítor, narrado no capítulo anterior ao explicar o momento exato em que o colega o encontra dentro do túnel e ele diz “Tô numa boa”:

O Vítor saiu correndo quando ouviu a voz do tatu-colega. Despencou escada abaixo. [...] contava ou não contava que tinha descoberto uma rua de ninguém? [...].

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

- Tô numa boa. (p. 39 – 40).

Vítor tece a história no universo de superfície, vive uma situação de conflito e cava. No universo interior, desperta do devaneio e volta ao universo superior. Neste, vive outras aventuras e novamente cava e retorna. Nesse ir e vir do cavar do Vítor e ao mesmo tempo da história, pois é ele quem, de certa forma, a conduz, desperta no leitor uma deliciosa sensação de movimento, gerando uma impressão de que produz o texto, como quem escreve no papel, num gesto do lápis que começa num canto da folha, vai até o final e se repete sucessivamente, como uma tessitura artesanal. A autora do livro confessa que gosta de escrever utilizando papel e lápis em vez dos recursos modernos:

Quando eu comecei a escrever profissionalmente pra rádio eu escrevia à máquina. E era só existir processador de palavras que, na certa, eu teria usado um. As minhas obrigações semanais somavam um mínimo de uma hora de apresentação (não era à toa que a Ana

Lúcia me chamava de trabalhadora braçal do intelecto) [...] Nunca me passou pela cabeça escrever à mão, e nunca – nem uma vez – eu me lembrei do *prazer-prazer*, sentido por aquela artesã pequena, se exercitando na caligrafia, imprimindo ela mesma no papel os sinais aprendidos, na companhia do lápis, da borracha e do apontador (1995, p. 49).

Neste sentido, a forma de construção parece refletir seus efeitos na ato da leitura. Essa sensação de movimento juntamente com a construção de imagens que vão sendo criadas ao longo da narrativa, possibilita uma visão do leitor como quem observa os bastidores de uma peça de teatro e ao mesmo tempo participa na construção de um imenso cenário teatral, fazendo parte de todo o processo, que envolve tanto a criação quanto a representação. Segundo Walter Benjamin (2005, p. 69), no mundo permeável do livro infantil, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar, a criança é recebida como participante. Fantasiada com todas as cores que capta lendo e contemplando, a criança (e porque não dizer também o adulto) mascarada adentra nesse universo narrativo e/ou ilustrado e se vê em meio a um baile de palavras e imagens, e participa dele:

Não são coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando - a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico. Diante de seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso.

Conforme Benjamin (2005, p. 70) “Ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo ‘sentido’”. Portanto, o leitor, que Todorov chama de leitor ingênuo, e que Iser denomina de leitor implícito, se identifica com o leitor inscrito no texto e envolvido neste universo criativo, onde predomina o maravilhoso, que acompanha o Vítor, participando de suas aventuras. O leitor real mais atento percebe como os recursos vão sendo utilizados na construção da personagem, tal qual traços que compõem um desenho animado.

No capítulo adiante, o narrador conta que Vítor vai ao cinema, se encanta com o mar e decide o que vai ser quando crescer. O narrador nos leva

a conhecer um pouco mais sobre Vítor, que desde cedo já demonstra ter espírito aventureiro:

Um dia o Vítor foi ao cinema. O filme mostrou uma praia vazia lá na Bahia; só gaivota passando e, de vez em quando, gritando. O olho do Vítor foi indo atrás da gaivota ate ela mergulhar no mar; e aí só ficou olhando a água subindo sozinha e passando de azul para branca antes de cair na areia. [...]. O filme acabou e o Vítor resolveu: “Quando eu for grande eu vou até lá. Pra ver tudo direito como e” (p. 43).

Neste capítulo, o narrador cria imagens do azul do mar, do som da gaivota, da oscilação do olho da personagem atrás da gaivota voando e das ondas brancas desmanchando-se antes de cair na areia. Além disso, a repetição das ondas e a movimentação da personagem que sai do seu lugar e se senta na primeira fila, faz com que o leitor, a esta altura, já tenha em sua imaginação um estilo bem traçado do jeito de caminhar de Vítor quando ele está calmo:

Mas será que era mesmo?

E a água subiu de novo e foi ficando banca de novo, e caiu na areia outra vez. O Vítor nem via mais nada que o filme mostrava, só olhando pra ver como é que a onda fazia, “puxa, como é que pode?!”. Mudou de lugar, foi pra primeira fila, quem sabe de mais perto dava pra entender como que a água subia daquele jeito antes de se jogar na praia? Não deu.

O filme acabou e o Vítor resolveu: “Quando eu for grande eu vou até lá. Pra ver direito como é que é” (p. 43).

Ao contrário, quando Vítor fica nervoso e desata a cavar, o ritmo da narrativa também muda. O texto em si já tem um ritmo acelerado. Tanto que o narrador não se prende em contar uma única história e nem se prolonga nela, pelo contrário, antes mesmo de finalizar uma, continua contando outras histórias e apresentando novas personagens, como já constatamos. Num outro capítulo, o narrador começa situando o leitor logo na primeira linha e, como sempre, se valendo de expressões da oralidade, servindo-se de interjeições e conjunções, como por exemplo, a aditiva “e” para dar continuidade à história: “E o Vítor ficou grande. Chegou o dia da formatura” (p. 45).

No dia da formatura, o pai de Vítor resolve presenteá-lo com uma



viagem e também com uma mala que a personagem pensou ser da sua Vó, aquela mala que ele tanto esperou:

- O Vítor já vai. – Ela falou.
- Como é que ele já vai se ainda falta a outra metade do presente? – Abriu o armário e tirou uma maleta lá de dentro. O Vítor gritou emocionado:
- A mala da Vó!. – Mas quando a mala chegou perto a emoção virou desapontamento. O pai explicou:
- Já que a mala da Vó nunca chegou eu comprei uma parecida pra te dar (p. 47).

Apesar de o narrador fazer referência à Vó de Vítor, até então não se sabe nada a respeito dela até que se leia o capítulo seguinte. O narrador elabora o capítulo falando dos ideais da mesma, das viagens que ela já havia feito, ressaltando seu engajamento, como o heroísmo, o gosto pela aventura ou mesmo o contato com outros mundos:

Desde pequena ela tinha mania de viajar, queria por força conhecer o mundo. E queria conhecer tudo de tatu: como é que eles eram antigamente, o que eles comiam, onde é que tinha vivido o primeiro tatu (p. 49).

A mala que a Vó leva em suas viagens traz já consigo uma história de amor, pois foi um presente do seu esposo Arquimedes “que era um tatu arqueólogo também”. Por isso serve de gancho para que o narrador continue contando outras histórias que envolvem não só o Arquimedes, como também a Vó e a mala, porque a Vó, assim como o sofá que “não é só ele e pronto: é ele, e a Dalva” (p. 10), a Vó é ela e a mala:

- E aí a preocupação foi embora e ela abriu a mala. [...]
- A mala era forrada de fazenda franzidinha marrom claro feito o couro; do lado tinha um bolso pra guardar coisa miúda, dos cantos saía uma fita que dava um laço no meio. [...]
- Um dia, numa escavação, o Arquimedes descobriu uma carapaça antiguíssima de tatu. Se entusiasmou com a descoberta; começou a pular de contente. Morreu. [...]
- Aí começou uma vida muito difícil pra Vó do Vítor, tão sozinha e tão cheia de cinco filhos pra educar. [...]
- Quando o último filho formou, ela chamou os cinco, suspirou fundo e anunciou:
- Bom, meus queridos, vocês estão com a cabeça cheia de idéias, estão com saúde, daqui pra frente cada um se vira à vontade, ta? – Tirou a poeira da mala e voltou a viajar (p. 50).

As expressões da oralidade são marcantes na narrativa, como se pode perceber no trecho supracitado: “E aí”, “Um dia...”, “Aí” “tá”, “pra”. Permitem perceber, ou dar a sensação, no ato da leitura, da presença de uma voz que conta e inventa histórias uma após outra, justificando-as, tão espontaneamente, que parecem surgir da imaginação de uma criança que fantasia e dá vida humana a tudo à sua volta. A voz do narrador confunde-se com os pensamentos da personagem de tal modo que interligados fica difícil separar um do outro. Vítor não conhece a Vó, mas toda vez que o seu pai lia suas cartas e sua mãe dizia “- Sempre pra baixo e pra cima, sempre com essa mania de trabalhar. Não sei pra quê: ela não liga pra dinheiro, não liga pra moda, não faz questão nem de ter casa... (p. 51), ele ficava imaginando como seria a Vó. Enquanto ouvia a leitura da carta e a revelação da mãe "o Vítor ficava um tempão pensando como é que era a Vó" (p. 51). Até que um dia a Vó escreveu informando que iria passar para visitá-los, pois ela e a mala estavam precisando de férias:

Um dia a Vó disse numa carta “vou passar uma temporadinha aí”. Contou um tombo que ela tinha levado (ela e a mala); disse que as duas precisavam um descanso, e disse também “quero muito conhecer o Vítor, ele já deve estar bem crescido, não é?” (p. 51).

No dia em que a Vó chegou, Vítor ficou zanzando na floresta, ensaiando o que ia dizer, pois não queria engasgar na frente dela. Ao entrar em casa, ele se depara com a mala da Vó no corredor: “Era igualzinha à mala que ele sempre tinha imaginado; quem sabe a Vó também não ia ser?” (p. 51). Quando Vítor foi apresentado à Vó, eles “se olharam bem na cara. E ali mesmo se gostaram. Naquela noite eles ficaram conversando até tarde, quer dizer, a Vó sentada na mala contando viagem e o Vítor só escutando” (p. 51). A partir de então, a mala e a Vó tornaram-se para Vítor uma só:

E no outro dia, e no outro, e no outro, e no outro, o Vítor voltou correndo da escola, doido pra ver a Vó sentando na mala (ela tinha a mania de sentar na mala pra conversar). E aí o olho dele não parava, da Vó pra mala, da mala pra Vó. Até decorar as duas e saber de olho fechado “aqui a Vó tem uma ruga, aqui tem um arranhão na mala”. E como ainda não tinha se engasgado desde que a Vó tinha

chegado, ele foi aproveitando cada dia que passava pra falar um pouquinho mais (p. 53).

Vítor admira a Vó e a vê como uma heroína, e quer ser um herói como a Vó, mais ainda não se sente pronto para seguir o seu exemplo, pois teme o que terá que enfrentar na realidade ou ainda não está bem certo do caminho a seguir. Além de admirá-la, os dois têm muita afinidade. Tanto que Vítor consegue conversar com ela sem sofrer com as tais crises de engasgos, pois ela é capaz de compreender suas inseguranças e também confessar os seus medos:

- Vó, você não tem medo de viajar só com a mala e mais ninguém?
- Você tem medo de ir pra escola só com o livro e mais ninguém?
- No princípio eu tive.
- E eu também (p. 53).

A Vó serve de referência para o que o Vítor quer ser. Ele identifica a mala com a Vó, uma vez que esta é sua companheira inseparável de viagem e guarda todos os registros e marcas de suas aventuras. Vítor associa os arranhões da mala às marcas de idade da Vó:

E foi quando ela estava contando tudo que andava estudando, que o Vítor ficou olhando uma marca nova que tinha aparecido na mala, bem perto da alça. Era um arranhão curto. Mas bem fundo. E quanto mais ele olhava, mais ele ia achando o arranhão parecido com a tal ruga da Vó. E aí, de terça a sexta (dessa vez a visita foi tão curtinha!) o Vítor foi achando cada vez mais parecidas as marcas na mala e na cara da Vó (p. 56).

No decorrer da narrativa, é possível perceber a presença tão marcante de um narrador onisciente que interfere o tempo todo na narrativa, entrando e saindo do pensamento das personagens, justificando-os e enfatizando o que está sendo narrado, de tal maneira que o narrador acaba por se confundir (nos dois sentidos: o de confusão e de com fusão) neste universo narrativo, tornando-se difícil separar a visão de mundo do narrador e da personagem. Segundo Booth (1980, p. 31) a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar e sair da mente de um personagem, ou seja, a visão interior “transforma

temporariamente o narrador em personagem cuja mente é mostrada”. Nos dois trechos acima citados, é possível perceber a interferência do narrador na colocação entre parênteses, que parece compartilhar pensamentos e sentimentos da personagem como em “(dessa vez a visita foi tão curtinha!)”.

A Vó de Vítor morre na Amazônia enquanto lutava em defesa dos animais e da floresta. Quem dá a notícia é a Dona Rosa. A partir da voz desta personagem, o narrador deixa transparecer a visão de mundo dessa personagem que é oposta à de Vítor. Ao contrário do Vítor, que admira a Vó, por sua luta em prol dos animais e da floresta, a Dona Rosa pensa que a Vó “luta por umas coisas meio esquisitas” e por isso acabou sendo morta “por não deixar o progresso chegar na Amazônia” (p. 63):

E então a tal da Dona Rosa quis abraçar o Vítor de novo, e disse mais dois *tadinhos*. O Vítor berrou:

- Me larga, pô!! – Só que o berro saiu pra dentro, bateu no engasgo com toda a força e aí não deu pra dizer mais nada, o Vítor começou a tossir. [...]

E a tosse tossindo. [...]

A unha do Vítor não agüentou mais: começou a cavar a terra feito louca. O Vítor foi indo atrás; sumiu no túnel que ela fez. E a unha foi cavando e foi cavando, até a voz da tal da Dona Rosa sumir de vez.

Foi só o Vítor ficar escondido e sozinho lá dentro do túnel que a tosse foi melhorando; depois de um tempo passou. E aí o Vítor se encolheu pra dentro da carapaça até ficar feito uma bola. Foi assim, todo metido dentro dele, que ele ficou sofrendo fundo de terem matado a Vó (p. 62-63).

Na citação acima, além da inscrição da oralidade e da voz que conta, como em “E então...”, “E aí”, da personificação da “tosse que tossia”, o narrador deixa um espaço em branco, depois de afirmar que o Vítor cavou tão fundo que a “voz da tal da Dona Rosa sumiu de vez”. Esse recurso pode representar o desvanecimento sonoro dos gritos da Dona Rosa depois que Vítor sumiu dentro do túnel. Como é de costume, a forma de Vítor lidar com situações de conflito é ficar só consigo mesmo: “Foi assim, todo metido dentro dele, que ele ficou sofrendo fundo de terem matado a Vó” (p. 63).

Depois que a Dona Rosa informa: “- É que sua Vó morreu - (Foi assim mesmo que a tal da Dona Rosa falou; nem mais, nem menos.)”. Novamente é possível perceber a interferência do narrador entre parênteses. Vítor quer

saber mais sobre o motivo, porém em vez de responder claramente, Dona Rosa se entrega ao desespero, chora e sufoca o Vítor com abraços e “*tadinhos*”. Nervoso, Vítor cava e encontra a rua deserta pela segunda vez. Neste outro universo, a personagem encontra uma Mulher e seu lenço, aquele que tem a mesma estampa do sofá estampado:

Aí apareceu uma coisa de cor voando no fim da rua. Voou. Parou, Voou de novo feito coisa que estava se mostrando, voou pra trás, sumiu, apareceu logo outra vez na mão da Mulher. Era um lenço. De seda e tão fina que mesmo quando o vento parava ele ficava brincando no ar. Amarelo bem clarinho, todo salpicado em flor; ora era violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor (p. 64).

Novamente, predomina a movimentação a partir da criação da imagem do lenço que brinca no ar. Nesse mesmo episódio, o narrador inventa a figura de uma Mulher altiva que caminha firme, “fechado”, de um jeito ao mesmo tempo bonito e calmo, de um jeito soberano. Interessante notar que Vítor sofre por “terem matado a Vó”. Assim como seu ataque de tosse e vontade de cavar foi devido não só ao desespero e aos afagos exagerados da Dona Rosa que “deu uma palmadinha na carapaça do Vítor” e por isso “a tosse aumentou”, mas também, devido a tristeza causada por terem matado a Vó, que lutava por uma causa justa, como também pela falta de sensibilidade da Dona Rosa. Esta falta de sensibilidade da personagem fica explícita na sua própria fala e no comentário do narrador entre parênteses: “(Foi assim mesmo que a tal da Dona Rosa falou; nem mais, nem menos.)”. É esse somatório de fatos que irrita ainda mais o Vítor, que desata a cavar até encontrar a rua deserta.

O fato de Vítor querer seguir o exemplo da Vó faz com que simpatizemos ainda mais com ele, mas isso só é possível porque nos foram contados seus fatos heróicos. O fato da Vó ter sido morta, faz desse final, um final heróico. Por isso Vítor deve seguir o mesmo exemplo, uma vez que o narrador já havia nos preparado para aceitar essa idéia. Apesar de ter morrido, ela foi feliz e viveu muitas aventuras, morrendo como uma heroína e por uma causa justa. Personagens heróis são seres a serem imitados por terem excelência moral.

Todos esses efeitos são possíveis graças ao narrador de LBN que demonstra maestria na manipulação da palavra para dar-lhe vida, criando imagens e movimentos. O apelo ao imaginário na invenção de cenas complexas e insólitas é um dos recursos estéticos criados para materializar os problemas interiores da personagem. Ao cavar rumo ao interior da rua deserta, Vítor descobre e revela sua maneira especial de encarar e lidar com tal realidade:

A mulher veio vindo. A saia que ela vestia arrastava no chão, e a blusa tinha manga comprida e tinha gola bem alta que ia dobrando no fim. A ponta do sapato aparecia quando Ela andava. Fechado. E Ela andava bonito, muito firme, muito bem calma, o cabelo bem penteado meio enrolado pra trás (p. 64).

O narrador cria um segundo universo e dentro dele começa a inventar personagens imaginárias que permitem uma multiplicidade de leituras. Pelo fato da rua ser deserta, o céu cinza e do lenço ser frio, por exemplo, cria um aspecto fúnebre no interior da narrativa, podendo significar a representação da morte. O gesto de Vítor agarrar o lenço "(ai! Que frio que ele era.)" e querer ser levado, justamente depois de ter recebido a notícia do falecimento da Vó, e da Mulher não querer levá-lo, empurrando-o, somado à letra maiúscula do nome "Mulher", passa uma idéia de autoridade: a morte leva quem ela quer. Por outro lado, se o gesto de cavar significa uma volta para o interior de si mesmo, Vítor descobre seu jeito especial e equilibrado de lidar com a questão da morte. Lembremos que a Mulher anda de jeito firme e bonito, ou seja, que causa admiração, mas, ao mesmo tempo, impõe soberania.

O fato de o lenço ter a mesma estampa do sofá estampado pode significar também a representação do macrocosmo no microcosmo ou vice-versa. Assim como o sofá é ele e a Dalva, a Vó é ela e a mala, no universo imaginário de Vítor a Mulher é ela e o lenço. Vítor admira a Dalva e a Vó. Ele fantasia essa realidade admirável e se ele admira estas duas figuras femininas, é porque se identifica com algo que há nelas. No universo da rua deserta, está refletida a visão do universo da superfície. Ao cavar um túnel e encontrar a rua deserta, (voltar-se para o interior de si mesmo), Vítor descobre as mesmas qualidades da Dalva (beleza) e da Vó (altivez) projetadas na Mulher.

Portanto, entre uma história e uma outra história, passadas na superfície

do sofá estampado, há uma história e visão de mundo mais profunda e significativa, que foi indiretamente contada. Neste sentido, *O sofá estampado* finge contar uma história para contar outra.

## 4.2 - Dalva x Vítor: dois universos, um objetivo

Dalva, a gata angorá, vive no universo superficial (aqui são dois sentidos: de superfície e superficial pelo caráter de Dalva que só assiste TV) do sofá estampado sempre com um olhar para fora, a tevê. Enquanto Vítor cava rumo a novas descobertas no interior de si mesmo, a rua deserta (metáfora do caminho ou caminhos da mente).

A personagem Dalva representa uma assídua telespectadora que passa o tempo todo vendo televisão. Ela gosta do que faz, por isso não vive nenhum conflito (daí a superficialidade) e acaba sendo reconhecida pela mídia. Ao contrário de Vítor, ela gosta de se expor publicamente e adora ser fotografada:

Quando o Vítor dobrou uma esquina deu de cara com um monte de gente, uma confusão que só vendo. Repórter espichando microfone, fotógrafo batendo foto.

- Dalva! Dalva, olha pra cá.

Ela olhava. Tlá: batiam uma foto.

- Dalva! Aqui, Dalva, aqui, vira pra cá!

Ela virava. Tlá!

O Vítor não tirava o olho da Dalva. Nossa! que coisa mais linda; como é que um bicho podia ser assim tão bonito? (p. 82).

Alem disso, o animal escolhido para representar a personagem define melhor seu jeito de ser. O gato é um animal passivo, acomodado que passa a maior parte do tempo deitado. Dalva, por sua vez, é uma personagem que fica o dia todo deitada no sofá, atenta a tudo que assiste na tevê e só vai dormir quando “a televisão dá boa noite”, sem nenhum esforço ou inquietação, porque sua natureza assim o permite. Ela vive sua realidade sem conflitos, pois se identifica como esse meio, e aos programas que assiste na televisão. Por esse motivo participa e ganha o prêmio em um concurso promovido pela tevê:

-que prêmio que ela ganhou, hem?

- Foi o tal concurso que fizeram na tevê.

- Qual?

- “Telespectadora mais assídua”. Faz tempo que ela vê 12 horas de tevê por dia: ganhou (p. 84).

Vítor se encantou tanto com a beleza da Dalva desde o primeiro dia em que a viu “acabou todo esquecido que tinha mais mundo fora da Dalva” (p.82):



O Vítor estava bobo: como é que não tinham ensinado pra ele que tinha na vida um bicho bonito assim? de pêlo tão certinho, de olho tão pestanudo, de cauda que só podia ser tão macia de alisar, balançando pra cá e pra lá. Chegou bem perto. Ficou só na pata de trás, quem sabe esticando a da frente dava pra tocar na cauda? não deu (p. 83).

Enquanto Dalva tem uma beleza externa extremamente atrativa, pois tem “pêlo tão certinho” branco, macio e cauda pomposa; Vítor, por ser um tatu tem aspecto rude, grosseiro, desengonçado. Dalva tem uma visão de mundo voltada para fora, superficial e moderna, enquanto a de Vítor é introspectiva e pitoresca. Vítor gosta de escrever cartas de cabeça enquanto capta a beleza e a essência das coisas existentes no mundo exterior, como o entardecer na floresta, por exemplo. Na volta para casa, depois de uma aula de matemática, Vítor saiu da escola “contente e levinho”, pois “ninguém tinha se lembrado que ele existia. A tarde estava linda. Foi pra casa assobiando, escrevendo na cabeça uns pedaços de carta pra Vó (os dois se escreviam que só vendo)” (p. 60). Ao contrário de Vítor, Dalva não gosta de ler nem escrever:

O Vítor, que no princípio não sabia dessa história da Dalva não agüentar leitura, logo que começou o namoro desatou a escrever carta de amor para ela.

A primeira carta que chegou a Dalva abriu e leu.

A segunda, a Dalva abriu, leu, e desabafou pra Dona-da-casa-e-dela:

- Não tem figura. Não tem anúncio. Não toca música. Só tem letra. Que troço difícil! (p. 18).

Dalva não lê as cartas de amor que Vítor escreve para ela, pois não tem imagens nem sons, como acontece na televisão e, além disso, requer certo esforço para decodificação da leitura. Dalva, além de não se interessar pelas cartas, não presta atenção em Vítor, uma vez que seu aspecto físico é pouco atraente. Ela não vê em Vítor nada que possa lhe despertar o interesse, nem mesmo sua beleza interior:

Vítor sentou no sofá estampado e ficou olhando com força pra Dalva. Depois de muito tempo ela percebeu e deu uma piscadinha para ele.

- Você recebeu a minha carta, Dalva?

- A-do-rei.

- E daí?

- O quê?

- Dalva, olha pra mim.

- Psiu.

- A gente tem que falar do casamento.
- Quando acabar a novela (p. 22).

Por não conseguir expor seus sentimentos para a Dalva, “O Vítor foi ficando nervoso; foi sentindo na unha uma vontade de cavar” (p. 22). Quando o narrador informa que ao cavar Vítor “sentiu que do outro lado a coisa não era assim tão marrom”, pode significar que embora o tatu tenha um aspecto rude, no seu interior ele é diferente. Mas Dalva parece indiferente a isso, nem se dá conta da existência dos sentimentos do namorado. Por esse motivo, ele desata a cavar o sofá e descobre que a Dalva guarda as cartas lá dentro sem abri-las, nem ao menos para apreciar a sua letra:

De repente, sentiu que do outro lado a coisa não era assim tão marrom. Parou de cavar. Que tanto branco era aquele, caído lá de cima, escorregado pelo canto? [...].

Do lado tinha três envelopes abertos com papel saindo pra fora. Mas depois não vinha mais papel nenhum: só envelope fechado. Será que mais nenhuma? “nunca mais a Dalva abriu carta nenhuma?”. O olho ficava olhando, querendo achar um pedaço descolado, uma janela, uma frestinha: se a Dalva não estava a fim de ler carta, podia pelo menos querer ver a letra dele, não podia? (p. 24).

O narrador evidencia como as duas personagens vivem em dois universos completamente diferentes. Dalva tem valores diferentes dos valores de Vítor. Ao ver uma propaganda na televisão, por exemplo, Dalva fala para Vítor que para ter *status* é preciso morar no local onde o comercial anuncia:

- Olha aí, não te disse que a gente tem que morar no endereço certo?
- tem que morar onde?
- Mas olha, Vítor, olha!
- Pra onde?
- Pra televisão!
- Tô olhando, quê que tem?
- Agora já passou, ah! Eles estavam mostrando o endereço certo. Pra ter *status* a gente tem que morar onde eles mostram (p. 22).

Vítor, ao contrário de Dalva, já nasceu gostando da natureza. A fala da personagem “quem foi que me ensinou a gostar assim de mato? ou quem sabe isso é coisa que tatu já nasce gostando” revela a índole de Vítor.

Todas as personagens do livro possuem visão de mundo senão opostas, diferentes. O pai de Vítor, por exemplo, dono de uma fábrica de carapaças de

plástico, teme os engasgos do filho, pois quer que ele trabalhe nos seus negócios. Ele é um homem autoritário e possui uma maneira de pensar bem diferente do filho. Quando Vítor diz ao pai que não gosta de vender carapaças de plástico o mesmo responde que “Não tem que gostar tem que vender”. Esta fala da personagem mostra a valorização do ter em função do ser. A mãe, por sua vez, se mostra mais preocupada com o bem estar do filho. A fala mãe demonstra o papel da mulher conciliadora:

- Escuta meu filho, eu sei que você é um tatu grande, mas olha, escuta, bicho do mato se dá mal no mar, não esquece que você é bicho da terra. [...]

O Vítor foi indo embora.

- Espera aí, Vítor, então vamos fazer uma coisa, você escreve pra ele e diz que na volta vocês acertam tudo, tá? Você gosta mesmo de escrever carta, não é?

- O Vítor voltou, fez que sim (p. 79).

Para representar essas diferenças entre as personagens, o narrador utiliza uma boa dose de humor, de forma a fazer críticas sutis, mas que façam surtir efeito, tornando o leitor mais consciente do absurdo de certos comportamentos do ser humano na vida real. A passagem em que Dalva oferece caramelo de gato para o Vítor, por exemplo, é um episódio hilariante. A personificação, um dos recursos muito recorrente na narrativa, do focinho e do caramelo na frase: “Mas o caramelo e o focinho comprido se estranharam, um grudou no outro. Foi uma luta medonha pro Vítor conseguir tirar o caramelo da ponta do focinho” (p. 18), torna ainda mais engraçado o episódio em que Vítor se engasga com o caramelo que não foi feito para ele, mas para a Dalva. Para parecer bem educado e ser aceito, Vítor assume atitudes e comportamentos que não condizem com sua verdadeira natureza. Assim, ele deixa de ser em função do ter, influenciado por Dalva.

Dalva não se dá conta do que ocorre com Vítor, pois vive em outro mundo diferente do dele, no caso, vive entretida com a televisão. Após o susto, o Vítor quis desabafar, mas a Dalva pede silêncio, pois quer ver o anúncio, afinal ela está empenhada continuar ganhando o concurso que já premiou e vai premiar quem consegue ser expectador por mais tempo. Dalva foi considerada a “- Telespectadora mais assídua’. Faz tempo que ela vê 12 horas de tevê por

dia: ganhou” (p. 84). A tevê que impede o diálogo entre os dois na verdade é mais uma representação da incompatibilidade entre ambos. Interessante notar que à medida que Vítor vai se descobrindo, ele pára de cometer o mesmo erro:

- Dalva, imagina o quê que aconteceu...
  - Deixa esse anúncio acabar.
- Mas quando o anúncio acabou, veio outro e mais outro, e o Vítor acabou não contando nada. E todo o dia a Dalva oferece caramelo:
- Quer?
  - Não, obrigado (p. 19).

No decorrer da narrativa é possível perceber pistas que permitem ao leitor acompanhar o processo de descoberta e enfrentamento dos problemas interiores da personagem, o que representa um processo de amadurecimento, pois o leitor acompanha os conflitos de Vítor desde criança até a idade adulta. Ele passa por constantes desequilíbrios até atingir um equilíbrio no final da narrativa, quando decide de vez o que quer ser e gosta de fazer, conforme discutido em capítulo anterior.

Ao contrário da Dalva, uma personagem pacífica que gosta de ficar no sofá vendo televisão, Vítor é um tatu curioso, aventureiro que cava rumo a novas descobertas fora e no interior de si mesmo. Ele atua não só no cenário, como também nos bastidores, como já vimos. Quando resolve entrar para a televisão, único meio de chamar a atenção da Dalva, atuando como garoto propaganda, descobre como as coisas de fato funcionam e se dá conta que não faz parte desse universo, pois não leva jeito para atuar nesse meio:

Comer? O Vítor não podia: a tosse logo empurrava a comida pra fora. A carapaça já andava balançando de tão magro que ele estava. Uma tarde olhou bem pra cara dele no espelho e chorou; engasgado mas chorou; e só parou porque a Dona Popô chamou ele na Z.

A Dona Popô olhou fundo pro Vítor quando ele entrou. Achou que ele estava caindo aos pedaços. Acendeu um charuto. Olhou pra fumaça. Mas quem sabe ainda dava pra aproveitar qualquer coisa? (p. 136).

Depois que Vítor parou de fazer sucesso na tevê sua tosse aumentou ainda mais. Os seus engasgos incomodavam a Dalva, impedindo-a de assistir aos programas, por isso ela não quis mais vê-lo. Desconsolado, Vítor resolve deixar a cidade e voltar para casa de seus pais na floresta:

Lá pelas tantas o Vitor pensou: quem sabe voltando pra casa ele esquecia a Dalva? quem sabe voltando pra floresta dele (tão bonita! e agora ia começar o verão, não ia? chuva pesada de noite, manhã tão lavada, tudo mais verde ainda) o engasgo passava, e a tristeza também. A unha riscou o chão pensativa. É... quem sabe tinha chegado a hora de voltar?

E sem saber muito bem se tinha ou não tinha, o Vítor foi indo embora, atravessando rua, dobrando esquina, deixando a cidade pra trás (p. 138).

Como vimos, Dalva não lê as cartas de amor que Vítor escreve para ela, pois não tem imagens nem sons, como acontece na televisão e, além disso, requer certo esforço para decodificação da leitura. Temos neste episódio, um outro entendimento possível, em forma de reflexão e crítica, por parte do leitor:

O Vítor, que no princípio não sabia dessa história da Dalva não agüentar leitura, logo que começou o namoro desatou a escrever cata de amor para ela.

A primeira carta que chegou a Dalva abriu e leu.

A segunda, a Dalva abriu, leu, e desabafou pra Dona-da-casa-e-dela:

- Não tem figura. Não tem anúncio. Não toca música. Só tem letra. Que troço difícil! (p. 18).

Ao contrário da TV, em que a percepção se faz de maneira rápida, o livro permite inúmeras leituras e releituras:

- Mas olha, Vítor, olha!
- Pra onde?
- Pra televisão!
- Tô olhando, quê que tem?
- Agora já passou, ah! (p. 22).

Nossa autora, no livro *Um encontro com Lygia Bojunga*, ressalta a vantagem do livro e afirma que, enquanto leitora, pode usar e abusar de sua imaginação, determinando o ritmo de sua própria leitura:

Mas, aos sete anos, um livro chamado *Reinações de Narizinho* tinha acordado a minha imaginação e eu tinha me tornado uma leitora, quer dizer, um ser de imaginação ativa, criativa.

Eu, leitora, crio com a minha imaginação todo o universo que vem cifrado nesses sinaizinhos chamados letras.

Eu percorro cada página no meu ritmo de leitora. *Allegro. Andante. Allegro vivace*. Sou eu que determino o ritmo que eu quero (p. 20-21).

Ao adentrar no universo dos livros, as imagens também podem ser percebidas no processo da leitura, através da criação que o próprio leitor faz do texto lido, ao preencher-lhes as lacunas. Afirma ela que as entrelinhas deixadas pelos autores, muitas vezes, são preenchidas de forma tão criativa, que as histórias criadas pelos leitores ficam melhores do que o texto dado pelo autor:

Fora disso, a minha transa, a minha trama com quem escreve livro é tão forte, que sou eu também que vou preenchendo todos os espaços em branco – as chamadas entrelinhas.

E foi pensando nisso, me conscientizando disso, que eu dei pra reclamar um pouco de gente que escreve livro:

[...]

Escuta, não leva a mal: eu andei conversando com a Ana Lúcia desse teu último livro, e eu acho que ela encheu as tuas entrelinhas tão bem, que elas ficaram com uma cara muito melhor que as tuas linhas... (p. 21).

Além disso, as sensações e impressões que o texto literário suscita são individuais e únicas, porque próprias de cada leitor, a cada nova leitura.

Voltando à análise de nossa obra, na floresta onde Vítor mora, as flores roxas, amarelas e brancas podem ter as mesmas cores para todos, porém assumem formas diferentes, pois não aparecem descritas na narrativa. A luz que o sol lança sobre as árvores, que entra cansada na sala e que vinha do alto da escada, vai provocar uma luminosidade única para cada pessoa. Assim como a imagem da floresta será única para cada um que ler:

Ainda era verão na floresta onde ele morava; toda a tarde chovia; a terra sempre molhada cheirava bom toda a vida e fazia o mato crescer cada hora. Cigarra gritava contente. Formiga andava pra todo lado. E o Vítor ficava horas a fio de olho comprido pras árvores: tudo tapado de folha nova e de flor roxa, amarela e branca. Ele só largava de namorar árvore pra olhar o musgo que tapava um caminho, ou pra ver uma florzinha rasteira que no inverno sumia do chão e que agora aparecia outra vez. Ou então pra espiar uma sabiá cantando, ou pra ficar pensando num bando de periquitos passando, ô coisa boa de ver! (p. 27).

Os sons que permeiam a narrativa, como da cigarra que grita contente, do sabiá cantando, do relógio que bate gostoso, também serão mais ou menos, estridentes de acordo com o estado de ânimo de quem os ouve. Tanto o cheiro de terra molhada depois da chuva como o conteúdo da história narrada, irão

ativar, em níveis diferenciados, lembranças e sentimentos de acordo ou não com a realidade de cada leitor.

A palavra imagem “Sol” em “E lá fora era floresta. Terra. Cheiro de mato. Sol. Um ar assim de quem já choveu” (p. 148) não traz nada pronto e acabado como na televisão, mas apenas sugere. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1999) acerca da imaginação, ela é “a irmã gêmea da razão e a inspiradora de descobertas”, pois é ela quem nos abre para o novo e o desconhecido, propiciando a ampliação dos nossos horizontes. Ao contrário da televisão, o livro deixa que o leitor crie paisagens e cenários, situações, segundo seus referenciais, mesmo após fechado o livro. Finaliza-se a leitura, mas não o imaginário.

O texto também pode sugerir e apontar para imagens diante da descrição das condições psicológicas das personagens. Em determinados momentos, por exemplo, o narrador insere comentários sugestivos na narrativa, como quando Vítor está na escola e a professora o chama. Vítor anda procurando uma formiga no chão e depois começa a tossir e “a cara fica vermelha, o olho meio fechado, pingando lágrima no chão (ô! mas que vontade de sumir)” (p. 31). Esta expressão entre parênteses pode provocar sentimento de compaixão, dor, adesão, sarcasmo, dependendo da experiência de mundo que cada leitor traz consigo.

Ao passo que as imagens televisivas vêm prontas e iguais para todos, ou seja, produto de massa. A televisão é mais atrativa, porém menos criativa, por impor padrões preestabelecidos. A televisão compactua, enquanto o livro desperta, desafia. Isto, no caso de boa literatura, porque há também a obra literária massificada, principalmente para jovens.

É certo que na leitura do livro o esforço exigido é maior do que na televisão, porém é mais gratificante e enriquecedor, pois o leitor aprende a ter seu próprio ponto de vista, a questionar, indagar, raciocinar, imaginar. Neste sentido, O livro *O sofá estampado* pode ampliar o conhecimento do leitor a partir de suas diferentes personagens, com visão de mundo opostas, assumindo diferentes significados. Além disso, o leitor pode, a partir do livro, ampliar sua leitura dos meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão. Não se pode negar, entretanto, que o inverso também é válido. Os recursos sonoros e visuais utilizados na televisão e no cinema também podem

enriquecer a leitura dos livros. O telespectador pode transportar suas experiências vistas e ouvidas nas telas para ampliar e enriquecer seu imaginário. Esta é uma das características mais marcantes do livro *O sofá estampado*, pois apresenta uma narrativa sustentada por imagens que estimulam o imaginário, o qual vai construindo um contexto, a partir das formas, cores, sons e sensações presentes no corpo do texto.



### 4.3 - Uma história geradora de histórias

Quando Vítor conclui que a única forma de chamar a atenção da Dalva é aparecer na televisão, resolve procurar a agência de publicidade Z:

Ficou a noite toda ensaiando o anúncio. No outro dia foi pra televisão: caixa de sabão debaixo da pata e anúncio na ponta da língua. Mas disseram que lugar pra tratar de anúncio era agência de publicidade: por que ele não ia na Z?

- de zebra?

- É.

Ele foi. (p. 93).

A partir da curiosidade da personagem em querer saber o significado da letra “Z”, nome da agência, o narrador gera motivos para contar a história da Dona Popô, do Ipo e do Inventor:

- Z, por quê, hem? – o Vítor acabou perguntando pra uma moça secretária. (Ele estava há uma hora e meia esperando lá na Agência Z.)

- É de Zuleica.

- A dona daqui?

- Não, a dona da agência é a Dona Popô. E o Vítor continuou na mesma: esperando ele e a caixa de sabão em pó (p. 95).

Esses recursos motivadores de outras histórias possibilitam a participação do leitor que vai encaixando mentalmente as peças do “quebra-cabeça”, conforme comando do autor implícito. Para explicar o porquê do nome da agência ter a letra “Z”, é contada a história da Dona Popô que a princípio se chamava Pôzinha, e morava com a mãe, Dona Zuleica, perto do rio numa selva. Tudo que as duas, seus parentes e amigos pensavam era o que iriam comer e o assunto entre eles também era sobre o que haviam comido. A mãe de Dona Popô havia arranjado um noivo provedor para a filha, “ótimo pra arranjar comida”. E tudo que a mãe determinava, ela dizia “*tá*” com se aceitasse tudo com resignação:

Dona Zuleica já tinha escolhido o hipopótamo que um dia ia casar com a Pôzinha, “ele é ótimo pra arranjar comida, viu pôzinha” e a Pôzinha disse *tá*. A Dona Zuleica já tinha escolhido o lugar que a Pôzinha ia morar, “é um lugar ótimo para arranjar comida, viu Pôzinha”? ; A Pôzinha disse *tá* (p. 99).

Quando a Dona Zuleica mandou a Pôzinha conhecer o lugar onde ela iria morar após o casamento, ela errou o caminho e acabou sendo capturada por caçadores e levada para o zoológico:

A Pôzinha foi. Errou o caminho, acabou entrando em área de caçada, justo quando andavam pegando bicho pra levar pra América do Sul. Pegaram girafa, pegaram elefante, pegaram a avestruz, pegaram a Pôzinha também. Meteram ela no porão de um navio e ela foi parar no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro (p. 99).

No trecho “Meteram ela no porão de um navio e ela foi parar no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro”, é possível ao leitor fazer inter-relação com a história contada pela Vó nos capítulos anteriores a respeito de uma de suas viagens pelo mundo. Em uma de suas conversas com o Vítor, a Vó conta que conheceu uma hipopótama que não estava acostumada a trocar nada, nem dialogar, mas sua orelha tremia quando ficava contente e que ela só ficava contente quando a comida chegava:

- Mas na viagem de volta eu conheci uma hipopótama, sabe? Estava prisioneira no porão: tinham pegado ela na selva pra trazer pro Jardim Zoológico. Fui pra perto dela trocar idéia, trocar livro pra ler, trocar uma palavrinha qualquer. Só que ela não estava habituada a trocar nada, ficou de boca fechada. Mas ela tinha uma coisa engraçada: quando ficava contente essa orelha dela dava uma tremidinha assim. – Riu. Ficou pensativa. Acabou de contar: - Mas ela só ficava contente quando a comida chegava (p. 55).

No Zoológico, ao chegar um rinoceronte que ela conhecia desde pequena, contou que a Dona Zuleica havia sido presa também: “- Levaram ela pra Índia”. A Pozinha, sabendo que nunca mais encontraria a mãe, chorou e resolveu prestar-lhe uma homenagem: “fez um Z bem grande de capim trançado e pendurou na grade que cercava ela”. A letra Z trançada pela Pôzinha assume significado diferente para os funcionários do zoológico: “O pessoal do Zôo gostou; e mandou ela trançar um monte de capim pra fazer o resto do *zoológico*”(p. 100). Dessa forma, o narrador explica como surgiu a letra “Z de zebra”, nome da agência de publicidade da Dona Popô, ao mesmo tempo em que faz um jogo de sentidos em que a letra “Z” assume diferentes significados de acordo com o olhar de cada personagem.

Mais uma vez o leitor faz uma interligação ou construção de uma história

à outra, como se fosse preenchendo as lacunas conforme o narrador as revela em uma ou outra história, por onde quer que Vítor transite. Todas as personagens e suas respectivas histórias giram em torno dessa personagem núcleo. Segundo LBN, assim como ela escrevia as peças de teatro, rádio e televisão a partir de um caminho traçado, ela resolveu que para escrever livros também seria necessário puxar um fio que “vinha arrastando lá de cima uma porção de coisas inesperadas”:

Na hora de escrever uma peça de teatro, de rádio, de televisão, eu podia fazer um planejamento e depois seguir pelo caminho traçado, apoiada no conhecimento do assunto que eu tinha planejado escrever. Quando eu comecei a fazer livro, eu achei que ia ser assim também; eu não tinha a menor idéia que eu ia usar a liberdade que o livro me dava para cair prisioneira de uma puxação de fio... (p. 46).

Assim, uma história vai sendo entrelaçada a outra, por onde quer que o Vítor transite e o leitor segue o fio condutor. Além de o leitor poder retroceder sua memória de leitura para esclarecer ou ligar uma história a outra, nestes constantes ganchos ativadores da memória, estabelecidos pelo narrador, poderá também perceber a construção do caráter das personagens que vão sofrendo mudanças, após deixarem seu habitat natural, ao longo da narrativa, como ocorre, principalmente, com a Pôzinha. A mudança de nome e o motivo que leva a orelha da Pôzinha a tremer são exemplos dessa transformação, que já começa a ter início no zoológico, quando ela conhece o Ipo.

Ipo é um grande empresário que manda e desmanda devido ao seu grande poder aquisitivo. Quando foi ao zoológico para soltar um de seus funcionários, ele conheceu a Pôzinha e pagou fiança para tirá-la de lá, depois que ela desmaiou por ter tragado um charuto oferecido por ele “[...] do jeito que ela fazia tudo na vida: com força” (p. 105):

- Esse Zôo tá me enchendo, pó! – Chamou o motorista para ajudar a levar a Pôzinha pro carro. – Lá em casa a gente chama o médico.

O diretor afobou:

- Mas não pode, Dr. Ipo, bicho nenhum pode sair daqui sem fiança.

O Ipo puxou livro de cheque, rabiscou número e letra, jogou o papel pro ar:

- Levo elefante, levo essa aqui, levo quem eu quiser, taí o dinheiro (p. 107).

Neste episódio, temos a questão da diferença no tratamento de acordo com a posição social. Ao entrar no zoológico, Ipo é preso por um segurança, que não consegue perceber a diferença entre um conceituado empresário, e um outro bicho da mesma espécie, não renomado.

O Ipo chegou num carro imenso; o motorista abriu a porta pra ele saltar. E foi só o Ipo entrar no Jardim Zoológico que o porteiro empurrou ele por pátio onde a Pôzinha morava. O Ipo gritou: [...]

- Tira o pé de cima da minha pata, imbecil! [...]

-... não está habituado a tratar como hipopótamos de *status* (p.100 - 105).

O jeito do Ipo acaba por chamar a atenção de Dona Popô e ela começa a admirar seu estilo de vida e se apaixona por ele. Porém, assim como a Dalva que não dispõe de tempo para conversar com o Vítor, pois tem que se manter informada sobre tudo que se passa na televisão, o Ipo não dispõe de tempo para a Pôzinha, pois precisa cuidar dos seus negócios:

Tão diferente, que ela custou a acreditar na vida que o Ipo e os amigos dele viviam: cada casa que não tinha mais tamanho, empregado por todo o lado, carro, barco, avião particular. E uma agitação que só vendo: todo dia e ela queria falar com o Ipo, dizer muito obrigada por tudo, perguntar o quê que a agente fazia pra viver assim feito ele, mas - quem diz? O Ipo não parava de falar ao telefone, não parava de discutir negócio, não parava de correr de um lado para outro pra fazer mais negócio (p. 110).

Tal como Vítor, a Pôzinha, apaixonada, deseja se casar com o Ipo, mas não é correspondida. Ela aguarda ansiosa pelo retorno do Ipo de uma viagem de negócios, para perguntar como fazer para ter aquele estilo de vida. Eis o diálogo entre eles:

O que você ainda tá fazendo aqui em casa?

- Esperando pra falar com você.

- O quê?

- Queria te dizer muito obrigada.
- Ah, esquece.
- A Pôzinha olhou apaixonada pra ele:
- E queria te perguntar como é que a gente vive assim feito você.
- trabalhando, ué.
- A Pôzinha baixou a cara: estava crente que ele ia dizer “casando comigo ué” (p. 111).

A Pôzinha, como Vítor que luta para conquistar a Dalva, não desiste de lutar pelo amor do Ipo, porém com algumas diferenças. Enquanto Vítor não consegue se adaptar aos comerciais da TV, para chamar a atenção da Dalva, a Pôzinha mostra que tem talento para os negócios, quando começa a trabalhar arduamente na empresa de capim em lata, do Ipo. Todos perceberam o talento dela para os negócios que cresciam e faziam o maior sucesso. Entretanto, ainda assim, o Ipo não se importa com ela:

Deu parabéns pelo sucesso do capim em lata, foi viajar outra vez, e deixou ordem para Pôzinha orientar outras fábricas dele. A Pôzinha se chateou demais dele não ter dado, já nem dizia um beijo, mas pelo menos um tchau. Desatou a trabalhar feito louca – o dia todinho – pra ver se esquecia um pouco do Ipo. E de noite fazia curso de administração de empresa. E quando saía do curso ia trabalhar numa Agência de Publicidade que ela tinha criado. Era lá que ela sempre acabava dormindo de tão cansada. Virou a casa dela, e então ela mondou botar o Z de Zuleica na entrada (p. 113).

Na citação transcrita acima, é possível perceber que, além de o narrador justificar o nome da agência, novamente leva o leitor a reconstruir o sentido do capítulo anterior e obter informações sobre a agência de publicidade Z. Além disso, é possível perceber também como vão sendo construídas as mudanças no caráter da personagem. Dona Pôzinha que antes parecia obediente à mãe, agora se revela ambiciosa e esperta e descobre sua verdadeira vocação. Fazendo um paralelo com a personagem Vítor que também deixou seu habitat natural, é possível estabelecer algumas semelhanças e diferenças de conduta entre estas duas personagens, que o leitor vai descobrindo à medida que outras personagens, que transitam em universos diferentes dos que estão habituados, se relacionam. Enquanto Vítor usa seu talento de cavar e engasgar e resolve trabalhar na televisão para conquistar Dalva, a Pôzinha utiliza seu

talento para os negócios e desata a trabalhar para ficar tão rica e poderosa quanto o Ipo:

Quando o Ipo voltou pro Brasil tratou de ir logo falar com ela. E aí ela deixou ele esperando um tempão. De propósito. Quando, afinal, mandou ele entrar, ele começou a reclamar:

- Escuta aqui, que que há, hem, Pôzinha?!

- Alto lá! não sou mais Pôzinha: agora eu sou a Dona Popô. Dei festa e tudo pra mudar de nome (p. 114).

No entanto, assim como a estratégia do Vítor, o empenho da Dona Popô também não surtiu efeito, no que diz respeito à conquista do outro. Pelo contrário, ela caba irritando ainda mais o Ipo, que resolve afastá-la dos seus negócios, temendo que ela fique mais poderosa do que ele:

- Mas então depois de dar o murro que eu venho dando esse tempo todo pra aumentar o dinheiro dele, a paga é essa?! – E teve uma enxaqueca monstro (de mágoa; de pura mágoa). Não adiantou chamar médico, padre, curandeiro, não adiantou chamar tudo que é curandeiro, não adiantou tomar tudo que é remédio que mandaram: a cabeça parecia que explodia. E quando a Dona Popô achou que não ia mais agüentar tanta dor, se lembrou da banheira e mandou chamar o Inventor (p. 115).

O Inventor é sensível, preocupado em fazer o bem, sem ambições, semelhante à Vó do Vítor. Ele já estivera no escritório de Dona Popô tentando vender uma banheira, de sua invenção, capaz de transformar sentimentos ruins em bons. Vejamos a cena em que tenta convencê-la a usar toda sua força para fazer o bem. Há aqui humor, além de um recado ideológico:

- Faz de conta que a senhora é feito eu, se magoa à toa. Aí a senhora deita na banheira. Se concentra. Resolve que vai transformar a sua mágoa numa pesquisa científica, ou num belo livro, ou numa descoberta médica. – Riu: - Imagina a senhora usando aquela força toda da sua mágoa pra querer acabar com o câncer? Ou pra acabar com a fome que vai pelo mundo? imagina ! – E só de imaginar ele ficou tão contente que abraçou a Dona Popô!

- Me larga!! [...]

- Já deu pra ver. E já deu pro senhor sentir que eu não estou interessada na sua banheira, não deu? (p. 119).

Ambiciosa e autoritária, Dona Popô quer transformar sua mágoa em mais dinheiro e não em vontade de fazer o bem. O Inventor insiste que só é

possível transformar a mágoa por um dos sentimentos inscritos na sua lista. Dona Popô não aceita e o obriga a ligar os fios da banheira. Sua orelha agora treme quando pensa nos lucros:

- Muito bem, vamos lá: a senhora quer transformar a sua mágoa em quê?  
 - Dinheiro. – (E a orelha deu uma tremidinha). [...].  
 - Um momentinho, eu já vi que a senhora não teve tempo de estudar a minha listinha, - Tirou um cartão do bolso. – Mas ta aqui, ó: tem de um a dez pra senhora escolher. – E já começou a cantarolar:  
 Vontade de acabar com a foooooome  
 Vontade...  
 [...]  
 Vontade de acabar com o raciioooooismo  
 Vontade...  
 A Dona Popô ficou uma fera. Puxou o braço do Inventor: liga essa droga!  
 O Vítor achou tão esquisito ver a Dona Popô, cheia de fio pendurado, metida numa banheira, que saiu inteiro do buraco, chegou perto pra olhar (p. 127).

Dona Popô e o Inventor travam uma luta corporal dentro da banheira, quando o Vítor resolve sair do buraco, tropeça na maleta do Inventor e reconhece a mala da Vó. Ele fecha os olhos e a alisa. No simples gesto do toque, o passado vem à tona: Vítor volta ao tempo de criança:

O Inventor esperneava, a Dona Popô puxava, um falava outro gritava. Mas o Vítor não prestava atenção a mais nada: tudo tinha ficado com cara de muito longe; perto só tinha uma coisa: a maleta do Inventor. Mal podendo acreditar em cada marca, cada arranhão [...], cada mancha que ele conhecia tão bem. E o fecho estragado. E o talho fundo e bem curto logo junto da alça. O olho olhava, e olhava, então – já todo esquecido da banheira, da Z, até da Dalva – o Vítor alisou o couro da mala de olho fechado. Pra ver bem o que que a pata sentia. E a pata sentiu igualzinho feito no tempo de criança (p. 128).

Percebemos como o humor cresce, o leitor acompanhando a cena, que recrudescer em exagero e sucessão rápida das ações, para, em um relance, mudar de cenário e de história. O Inventor deixa a cena: “Arrancou tudo que é fio num puxão, saiu correndo, pegou a maleta no caminho, sumiu” (p. 128). Leva junto a mala da Vó. Dona Popô sai da banheira, se recompõe e pede para que o Vítor volte no dia seguinte para gravar o comercial.

Mais uma vez o narrador, a partir da personagem Vítor, nos leva a conhecer a história da Dona Popô, mostrando que a mudança de Pôzinha, da

selva para a cidade, possibilitou que ela descobrisse seu talento para os negócios. Diferente de Vítor que opta por voltar a seu habitat natural e seguir o exemplo da Vó, que o aconselha em bilhete: “P.S. Tem muito mais bicho de barriga vazia que bicho de barriga cheia. Não se esqueça dessa injustiça na hora de escolher sua profissão. Vó” (p. 69).

Deste modo, o narrador, a partir de Vítor, leva o leitor a conhecer a história da Dona Popô, dona da agência de publicidade Z, do Ipo, grande empresário que tirou a Pôzinha do Zoológico, e do Inventor, que tenta ajudar a Dona Popô a transformar sua mágoa em sentimentos de bondade. Ipo e Dalva têm uma visão de mundo bem definida, por isso não sofrem nenhum conflito.

O recurso estético de encaixe de histórias, investido na construção de imagens que simbolizam o mundo interior a ser desvelado, torna-se um desafio na medida em que reclama a intervenção do leitor, estabelecendo com ele uma relação ativa de construção de sentido, de perguntas e respostas, abrindo novas perspectivas na construção e criação de histórias. Este reconhecimento é possível a partir da vivência com o texto, que promove um ritmo acelerado, formado por diferentes movimentos do ato de ler.



#### 4.4 - Vítor e os anúncios na tevê: o fim de uma busca e o começo de uma descoberta

Ao demonstrar seu anúncio de sabão em pó para a Dona Popô, Vítor fica nervoso e começa a tossir. Percebendo a tosse intensa de Vítor a Dona Popô que tem visão para os negócios, logo resolve “- Que sabão coisa nenhuma! Você vai anunciar é xarope pra tosse” (p. 97). Vítor se assusta e começa a cavar:

O Vítor levou um tamanho susto que a unha não agüentou mais: afundou no tapete vermelho, cavou logo um buraco, o Vítor foi mergulhando no chão, e a Dona Popô se abaixando, abaixando, só olhando o Vítor ficar sem cara, sem carapaça, sem rabo, pronto: sumiu! (p. 97).

Ao ver o Vítor cavando, Dona Popô “resolveu que o Vítor também ia anunciar furadeira de poço de petróleo e cavadeira elétrica” (p. 97). Prevendo o sucesso dos anúncios por causa do jeito nervoso do Vítor, a orelha da Dona Popô deu um tremidinha, pois “Sentiu que ia poder usar o Vítor pra faturar um dinheiro alto, e aí a orelha direita deu uma tremidinha: quando a Dona Popô ficava contente a orelha dela tremia” (p. 97).

De fato, o anúncio do Xarope foi um sucesso. Todos, inclusive a Dalva, fizeram estoque do xarope anunciado por Vítor. Uma vez que a personagem se engasgava à toa, o difícil foi fazê-lo parar de tossir:

O anúncio do xarope tinha historinha em três partes. [...] Segunda parte: A tosse do Vítor faz tanto barulho que uma vizinha não pode dormir de noite. Ela então dá de presente pro Vítor um vidro de xarope Vida Nova. O Vítor toma. A tosse some na mesma hora. Igualzinho a conto de fada. Só que em vez de varinha fazer a mágica, quem faz é o xarope. Essa parte foi terrível: deram tanto calmante pra tosse do Vítor parar que depois ele não parava mais de dormir (p. 131).

O narrador compara o efeito mágico do xarope com a varinha mágica dos contos de fada: “Igualzinho a conto de fada. Só que em vez de varinha fazer a mágica, quem faz é o xarope”. Porém, à diferença dos contos de fada

que estimulam a criatividade e a imaginação, o comercial do xarope anunciado pela Dona Popô traz imagens prontas e conceitos capazes de convencer o público a adquirir o produto mesmo sem necessidade. Até a linguagem da personagem é uma linguagem mercantilista e os produtos anunciados de acordo com os “talentos” de Vítor, são pensados para convencer o público, tendo como interesse último o lucro, como nesta passagem: “Quando a Dona Popô viu o filme, pensou logo “a venda desse xarope vai disparar. E disparou. O comercial foi um sucesso! todo mundo fez estoque de Vida Nova em casa” (p.131). Devido ao sucesso, Vítor é contratado pela Dona Popô para anunciar outros produtos sempre vinculados a seu modo de ser com intuito de atingir leis que regem o consumo. Assim como sua tosse foi usada para anunciar xarope, sua unha nervosa, para anunciar esmalte e sua mania de cavar foi utilizada para anunciar cavadeira elétrica, dentre outros:

E aí a Dona Popô usou o Vítor pra anunciar pasta de dente, aparelho de barba, desodorante, toalha, sabão sabonete.

Alugou o Vítor pra anunciar em Porto Alegre e Belo Horizonte.

Vendeu o Vítor 15 dias pra Curitiba.

Fechou contrato com o Vítor pra Portugal.

Emprestou o Vítor pro governo anunciar que o agricultor brasileiro devia cavar e plantar mais (p. 135).

Vítor passa a ser tratado pela Dona Popô como objeto de consumo que é negociado, vendido e emprestado até perder o valor no mercado:

Comer? O Vítor não podia: a tosse logo empurrava a comida pra fora. A carapaça já andava balançando de tão magro que ele estava. Uma tarde olhou bem pra cara dele no espelho; se achou o fim; chorou [...].

Quando o Vítor voltou na Z, a Dona Popô mandou um recado: “Não tenho mais tempo pra falar com ele. Nem vou ter”.

O Vítor procurou outras agências: em vez de mandarem ele entrar, mandaram recado: “Ele não interessa mais: a tevê já espremeu tudo que ele podia dar” (p. 136).

Quando Dona Popô percebe que Vítor perde valor no mercado, não se interessa mais em atendê-lo. Age da mesma forma que Ipo. Neste sentido, assim como a Vó serve de referência para Vítor, o Ipo serve como referência para a Dona Popô. Ela vê no Ipo, o reflexo dos seus próprios desejos: sucesso e poder.

Depois que Vítor parou de fazer sucesso na tevê e sua tosse aumentou ainda mais. Dalva também não tem mais interesse e não quis mais vê-lo. Vítor viaja de volta para a floresta. Sozinho ele não tem mais motivos para engasgar, mas começa a pensar em tudo que o fez tão infeliz, principalmente na Dalva:

De tanto o Vítor viajar sozinho e calado o engasgo tinha descansado; a cabeça não: continuava pensando na Dalva; e se sobrava pensamento, era pra lembrar da Dona Popô, dos comerciais, das cartas lá dentro do sofá estampado, de tudo que tinha deixado ele tão infeliz (p. 140).

Durante a viagem, Vítor pára para descansar e sonha como seria recebido pelos pais. Ao recordar o sonho, sente vontade de encontrar a rua deserta novamente:

O pai estendeu a maleta:  
- Você não pode mais perder tempo, vai vender a carapaça, anda!  
- Ta vendo? - a mãe chorou: - bem que eu não queria que ele fosse viajar: agora ele se engasga tão cinza! deve ser a poluição da cidade que deixou ele assim.  
O Vítor acordou apavorado. Só que em vez de lembrar do sonho ele lembrou da rua. A tal. Que um dia ele tinha achado e perdido. E nunca mais tinha encontrado. E depois tinha esquecido (p. 141).

Pelo fato de não saber lidar com a cobrança dos pais, que se preocupam com a independência do filho, Vítor cava em busca de solução e encontra a rua deserta novamente:

O Vítor foi indo, foi cavando, mergulhando, se enterrando até encontrar de novo a escada. Olhou para cima: o buraco abrindo pra rua, o céu com cara de chuva feito daquela outra vez; subiu (p. 143).

Na rua deserta, Vítor parece dar vazão ao imaginário, pois “estava quase vendo o lenço chegar, quem chega é o Inventor”. Vítor já sabia da existência da Mulher e do lenço na rua deserta, mas a presença do Inventor com a mala da Vó, que ele tanto esperou encontrar, foi uma surpresa:

O vento começou a passar de um jeito que o Vítor logo lembrou do lenço de seda, voando, rodando, brincando no ar. E quando, de tanto esperar, ela estava quase vendo o lenço chegar, quem chega é o Inventor. Com a maleta na mão.

O inventor veio descendo a rua com um jeito cansado; às vezes parava numa janela, espiava para dentro, mas parecia nem se espantar de ninguém viver mais ali. O Vítor, sim: que espanto ver aquele homem de novo (reconheceu ele logo) trazendo a mala da Vó! Não soltou mais o olho da mala, só vendo ela chegando e chegando (p. 143).

Durante toda a narrativa a personagem transita entre dois universos: o universo da superfície, onde convive com outras personagens e o subterrâneo, onde encontra a rua deserta. Quando Vítor se depara com situações com as quais não sabe lidar, no universo da superfície, ele cava rumo ao universo interno em busca de solução, como já exploramos anteriormente. Na rua deserta, Vítor reconhece a mala e quer saber como o Inventor a encontrou. Ele conta que achou a mala abandonada num caminho na Amazônia, com um bilhete da Vó pendurado na alça dizendo para entregá-la para o Vítor:

“PARA QUEM ENCONTRAR ESTA MALA

A dona desta mala morreu aqui defendendo terra que era de índio, terra que era de bicho, terra que era de planta. Ela pediu para entregar a mala para o neto dela: o Vítor. Ela diz que é importante entregar a encomenda para ele, POR FAVOR! COLABORE.” (p. 1455).

O narrador cria uma cena em que Vítor e o Inventor tentam apanhar o lenço de seda que rodopia no ar, reforçando as cores da sua estampa, como um objeto mágico que os seduz:

O Inventor viu que o Vítor não estava prestando atenção; parou de falar; olhou pra trás. E ficou encantado com o lenço de seda, ô! Coisa bonita aquele amarelo bem clarinho tão salpicado de flor. E quando o lenço chegou o lenço chegou perto, engraçado, os dois – ele e o Vítor - esqueceram o resto (esqueceram a Mulher) só querendo brincar com o lenço. Cada vez que o Inventor pensava que ia pegar uma ponta, o lenço escapava, fugia pra cima, rodopiava, voltava; e cada vez que o lenço baixava e o Vítor pulava na pata querendo pegar, o lenço também escapava.

A brincadeira foi indo. Foi indo. (E a Mulher sem parar, andando firme, do mesmo jeito, nem mais depressa, nem mais devagar). Lá pelas tantas o Inventor conseguiu pegar uma ponta do lenço, aí! Como era frio, quis soltar. Mas o lenço não deixou: enrolou firme na mão dele; segurou (p. 156-147).

Depois que o lenço leva o Inventor consigo, Vítor corre para perto da mala e começa a analisar tudo dentro dela:

Ele foi para junto da mala; apalpou, alisou, abriu. E aí o olho riu contente da fazenda franzidinha (super-rasgada). E junto com folheto de banheira, com carta e papel do Inventor, o Vítor foi vendo de novo o diário de viagem, a lente, o álbum de fotos da Vó (p. 147-148).

Interessante notar que assim como o Inventor oferece à Dona Popô a oportunidade de transformar seus sentimentos de mágoa em vontade de fazer o bem, é ele quem encontra e devolve a mala da Vó para o Vítor. O Inventor é coadjuvante, promove a situação de equilíbrio: Dona Popô continua com seu poder financeiro, renunciando de bom grado aos sentimentos mais nobres e Vítor encontra a tão desejada mala, verdadeiro instrumento de viagens, quer para o passado - a infância de Vítor - quer para o futuro - ser um seguidor da Vó. Assim, Vítor pára de sentir vontade de cavar depois de encontrar a mala da Vó e decide seguir uma profissão parecida. Na volta para casa, Vítor é recebido com o abraço da mãe e em seguida pelo pai.

Amadurecido e seguro de si, Vítor não engasga ao anunciar para o pai num tom de voz não tão baixo que não possa ser ouvido, mas também não tão alto afinal, ele sempre foi um tatu educado e discreto:

Só depois é que explicou na calma pro pai que agora ele sabia o que queria 'e eu não quero mesmo vender carapaça, viu pai? E falou muito do trabalho da Vó. Contou que queria fazer uma coisa aparecida. E o bom foi que ele falou tudo sem se engasgar e nem tão baixinho assim... (p. 149).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como Alice, que cai no poço para chegar ao país das “maravilhas”, Vítor cava um túnel para chegar à rua deserta, onde coisas estranhas podem acontecer. Portanto, cavar “geograficamente” é uma metáfora do “mergulhar” ou em si mesmo, ou “aprofundar-se”, ou invadir a mente – enquanto imaginação e memória, por parte da personagem e do leitor, elaborando um caminho pelo túnel, com a personagem para cima - universo de superfície e para baixo ( rua deserta) – universo de profundidade e vice-versa. Como não há a idéia de labirinto no buraco cavado pela personagem, isso facilita o jovem leitor a caminhar junto com Vítor. Esse caminhar pertence ao maravilhoso, mesmo com toques de fantástico – por exemplo, quando ele se surpreende com a Mulher e fica atônito e com medo, pois permanece para ele e para o leitor a angústia de não saber quem Ela é e por que aparece e some abruptamente.

Tanto Vítor quanto o leitor ficam imaginando o seu rosto, pois “a Mulher que não quis levar o Vítor com ela tinha descido a rua sem rosto nenhum” (p. 66). A partir da caracterização do ambiente sombrio da rua deserta, da Mulher e do lenço “(ai! que frio que ele era)” (p. 65), o leitor pode inferir, a partir de seu conhecimento de mundo, que se trata da própria alegoria da Morte. A criação de uma imagem sombria e fúnebre da rua deserta suscita, na personagem e no leitor, efeitos de medo, dúvida e de estranhamento provocados, sobretudo, pela misteriosa Mulher sem rosto, cujo enigma, embora sugerido alegoricamente, não é explicado nem no universo de superfície do texto, nem no universo interior da rua deserta, de modo que sua decifração se torna possível apenas a partir do imaginário do leitor. Uma vez que o lenço, que surge junto com a Mulher, que por sua vez metaforiza a morte, tem a mesma estampa do sofá estampado, podemos supor que este, assim como o túnel, a rua deserta e a Mulher, dentre outros elementos, assumem uma função simbólica na narrativa, ou seja, o narrador finge contar uma história para contar outra.

O uso dos recursos do gênero do imaginário pelo narrador para representar a passagem de estados de desequilíbrio para os de equilíbrio. A

personagem Vítor é um tatu que cava em busca de conhecimento no interior de si mesmo. Não havendo oposição no tratamento do real e irreal, o acontecimento sobrenatural e o insólito, essenciais à literatura fantástica, são tratados de forma tão simples e natural na narrativa, que a hesitação entre acreditar ou não acreditar no acontecimento sobrenatural a princípio é, de certa forma, quase diluída no texto. Isso nos levaria a acreditar em um universo do maravilhoso. Portanto, para que o fantástico seja percebido no texto, será necessário certo modo de ler que não deve ser nem alegórico nem poético, mas o texto deve ser lido sob o ponto de vista do leitor implícito, caso contrário tudo que acontece de sobrenatural pode ser encarado com naturalidade, pois o leitor real sabe que se trata de uma narrativa onde predomina o lúdico, o imaginário e o maravilhoso.

Neste sentido, livro *O sofá estampado* interessa ao leitor de qualquer idade e possibilita vários níveis de apreensão. Ao representar o mundo interior da personagem criando a rua deserta, o narrador cria neste universo, espaços que possibilitam uma infinidade de interpretações.

A inserção do leitor real é facilitada ainda pelo resgate da Literatura oral, pois é possível perceber na narrativa a inscrição de uma voz que inventa e conta histórias sem distinguir o ouvinte adulto e a criança Assim, *O sofá estampado* também agrada ao leitor de qualquer idade e de diferentes níveis intelectuais.

A narrativa trata de problemas, como o da autoridade que, deslocado para a perspectiva da própria criança, passa a assumir como seus os conflitos da personagem, no processo da leitura. Além disso, há um jogo entre realidade e fantasia no processo de recriação e/ou recreação do real, muito próximo da relação da criança com o mundo. Mas não existe no livro a inscrição do recurso didático moralizante ou de conceitos pré-estabelecidos mas sim uma riqueza de diferentes recursos literários.

Por ser uma história com animais, a narrativa pode ser considerada uma fábula dos tempos modernos. *O sofá estampado* tem como função a formação de conhecimento, não porque transmite informações e ensinamentos morais, mas porque possibilita ao leitor a capacidade de desenvolver suas capacidades intelectuais, trabalhando o seu interior na busca de autoconhecimento, autoconfiança e independência, além de ajudar a ordenar as suas experiências

vivenciadas ao longo da vida e aprender com elas, neste processo de busca da personagem Vítor.

O ato de cavar da personagem representa uma inquietação frente a situações com as quais ainda não aprendeu a lidar. O ato de cavar rumo a rua deserta representa uma atitude de busca de conhecimento no interior de si mesma. O lúdico faz parte do processo criativo da mente humana que, como o pássaro que tem por instinto voar, voa nas asas da imaginação. Desta forma, os recursos literários, como o lúdico, o maravilhoso e o fantástico, funcionam como um suporte capaz de externar os conflitos internos da personagem, ajudando-a compreender o real. A partir desses mesmos recursos literários, o narrador cria um universo simbólico, cheio de significados que permitem deferentes modos de leitura. O maravilhoso gera um efeito de encantamento no discurso, e o lúdico é uma espécie de linguagem mediadora entre a criança e o mundo. Como já afirmamos e demonstramos, o livro *O sofá estampado* agrada não só ao leitor criança, como também ao leitor adulto que tenha também necessidade de fantasia e entretenimento. Portanto, se o leitor do livro é adulto, ele pode reviver sua infância no processo de leitura, pois esta permite seu resgate a partir do lúdico, além de se aventurar na riqueza de outros recursos literários.

A narrativa possibilita também ao leitor adulto refletir sobre sua postura em relação ao jovem ou à criança. Se o leitor for jovem ou criança, como já foi visto, além do entretenimento, o livro possibilita uma visão distanciada dos seus conflitos em relação ao mundo real, ajudando a organizá-los e compreendê-los. O leitor identifica-se com esse mundo que não é o seu, mas se parece com o seu e revive suas experiências inquietantes de forma distanciada, como se estivesse fora dele, materializada no livro e nas palavras que recebem vida pelo sopro do artista, ou seja, pelo recurso estético.

N' *O sofá estampado* existe também a chamada “história-dentro-da história”. Quando uma história é interrompida para contar outra ou no momento em que uma história é retomada, ocorre uma série de *flashbacks*. Estes ativam a memória de leitura do leitor, possibilitando que ele faça o encaixe das histórias na formação de uma única história: as aventuras de Vítor. Consequentemente cabe ao leitor estabelecer relações entre uma história e outra, que vão sendo encaixadas ao longo da narrativa, resultando em uma



complexa rede de possíveis relações, que estimulam o leitor, para que ele mesmo produza as conexões textuais não totalmente formuladas, gerando a sensação de produção e ao mesmo tempo de movimentação durante construção de sentido. Em suma, as mais diferentes histórias de LBN surgem com tamanha naturalidade e espontaneidade que é como se surgissem do imaginário de uma criança, ao inventar personagens e histórias, quando brinca de faz de conta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVICH, Fanny. **O estranho mundo que se mostra às crianças**. 5ª ed. São Paulo: Summus, 1983.

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. São Paulo: Abril, 1980.

AIRES, Eliana Gabriel. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção**. 2003. Tese em Doutorado em Letra. UEP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2003.

ALVES, Dirceu Martins. **Artifício e representação: A comunicação do fantástico**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP., 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARRIGUCCI JR. Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. de Antônio de Padera Renesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

BAKHTIN, MIKHAIL. **Estética da criação verbal**. Trd. Paulo Bezerra. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e estética: a teoria do romance.** Trad. Aurora Bernardini e outros. 4ªed. São Paulo: Hucitec Editora da UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **Aula.** Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

\_\_\_\_\_. **O efeito do real.** In: O rumor da língua. Trad.: António Gonçalves. Lisboa/Portugal: Seuil, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Duas cidades, 2005.

BRAIT, Beth. **Diálogos com Bakhtin.** São Paulo: Contexto, 2005.

BORNHEIN, A. Gerd. **O sentido e a máscara.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

BOSI, Alfredo. Ler é resistir. **Época.** São Paulo, n. 256, p.21-25, abril, 2003.

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

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio; et all. **A personagem de ficção.** São Paulo. Perspectiva, 2000.

CARNIAL, Luciana. **A narrativa mítica na literatura infantil contemporânea: uma visão.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP., 2005.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. (Trad. Port.). São Paulo: Revista dos Tribunais, Vértice, 1987.

CECCANTINI, J. L. & FERRIRA, R. (Orgs). **Narrativas juvenis: outros modos de ler**. São Paulo: UNIESP, 2008.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar. Curitiba: Tridapalli UFPA, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad.: Vera da Costa Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COALLA, F. S. **Lo fantástico em la obra de Adolfo Bioy Casares**. México: UAEM, 1994.

\_\_\_\_\_. **El reino de este mundo**. 3. ed. Montevideú: Arca, 1968.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_, **Panorama Histórico da Literatura Infanto-Juvenil**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. Trad.: José Rubens Siqueira. São Pulo: Companhia das Letras, 2003.

DUARTE-JUNIOR, João Francisco. **O que é realidade**. São Paulo: Brasileinse: 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução por Hildegad Feist. São Paulo: Compahia Das Letras, 1994.

FLORES, Angel. **Magical realism in Spanish American fiction**. In: Hispania, vol. 38, nº. 2, maio 1955, 187-192.

FERNANDES, Tânia. **Personagens e imaginário em Lygia Bojunga Nunes**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2006.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte, MG: Lê 1995.

HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Liv. Clássica, [S/D].

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JR. DUARTE, João Francisco. **O que é beleza**. São Paulo: Brasiliense S/A, 1986.

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

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LAPLANTINE, François. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LEAL, Luis. **El realismo mágico em la literatura hispanoamericana**. Cuadernos americanos. Vol. 153, nº 4, jul. -ag., 1967, 230-5.

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

LHOSA, Mário Vargas. **A mentira e a verdade na ficção**. N. Y. Times Book Review. s/d.

LOBO, Luiza. Leitor. In JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica: Tendências e conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MENDES, Celiane. **O projeto autobiográfico de Lygia Bojunga: uma leitura de A bolsa amarela e O sofá estampado**. (2009), p. 85. Dissertação de Mestrado (Departamento de Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Nunes. O estético em diálogo na literatura infanto-juvenil**. (1994) p. 257. (Programa de Doutor em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

NUNES, Benedito. **Formas Breves**. Tradução por José Marcos Miriani de Macedo. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

NUNES, Lygia Bojunga. **Livro: um encontro com Lygia Bojunga**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

\_\_\_\_\_. **O sofá estampado**. 3 ed.. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.

NUNES, Sandra Regina Chaves. **Murilo Rubião: escrita e reescrita**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Confluências críticas:** Murilo Rubião e Jorge Miguel Marinho. Dissertação de Doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística.** Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAES, José Paulo. **As dimensões do fantástico. Gregos e Baianos.** São Paulo: Ática, 1988.

PALO, Maria José; ROSA, Rosa de Oliveira. **Literatura infantil: voz de criança.** 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

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

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas.** Lisboa: A Regra Do Jogo, 1978.

PLATÃO. **Diálogos. A república.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PONCE, J. A. Granvielle. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias.** São Paulo: Ática, 1981.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** São Paulo: Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo. **Contos reunidos.** São Paulo: Ática, 1998.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1988.

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

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

SANT'ANA, A. Romano. **Que fazer de Pound?** Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANT'ANNA, Marco Antônio Domingues. A inter-relação da construção do discurso e a construção de Vítor. In: CECCANTINI, J. L. & FERREIRA, R. F. (Orgs). **Narrativas juvenis: outros modos de ler**. São Paulo. UNESP, 2008.

SCHAUB-KOCH, Emile. **Contribuição para o estudo do fantástico no romance**. Trad. Antonio Gomes da Rocha Madahil. Lisboa: Tipografia Gaspar, 1957.

SCHWARTZ, JORGE. **Murilo Rubião e a poética do uroboro**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **O universo metafórico de O sofá estampado**. Minas Gerais – Belo Horizonte (796) 44-2. Jan, 1982.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e ati-personagem**. São Paulo: Olho d'água, 1978.

SEYMOR, Menton. **História verdadeira del realismo mágico**. Fundo de Cultura Econômica, 1998.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. História de leitura de vida: encontro com Lygia Bojunga Nunes. In: TURCHI, Maria Zaira & SILVA, Vera Maria Tietzman (Org). **Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão**. São Paulo: Cultura Acadêmica, ANEP, 2006.



SILVA, Vera Maria Tietzman. Lygia Bojunga. In: \_\_\_\_\_. **Literatura infantil brasileira: um guia para professores e leitura**. Goiânia: Cãnone, 2008.

SOUZA, Glória Pimentel Correia Botelho de. **A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem obrigada**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006.

TILLICH, Paul. **A coragem do ser**. Trad. Eglê Malheiros. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. Trad.: Maria Clara Correia Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

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

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. Trad.: Amália Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.