

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC SP

Elisa Cristina da Silva

**Os Colegas, Angélica e O Sofá estampado:**  
Lygia Bojunga e a reconstrução da fábula

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO  
2010

ELISA CRISTINA DA SILVA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Silva Loyola.

SÃO PAULO

2010

**Banca Examinadora:**

.....

.....

.....

À minha família.

## **Agradecimentos**

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Silva Loyola pela orientação desta dissertação.

Aos professores do programa, pela sabedoria compartilhada e pelos caminhos apontados.

Aos meus pais, à Dani e à Laura pela paciência e incentivo.

À CAPES, pela bolsa concedida.

## RESUMO

A obra de Lygia Bojunga se destaca no cenário brasileiro e internacional, entre outros fatores, pelo tratamento especial que confere aos temas e à linguagem. Seus textos dialogam não apenas com a criança ou o jovem, mas com o homem contemporâneo ao abordar questões como busca da identidade, amizade, descobertas, vida, morte, entre outros. Neste trabalho analisamos três livros da autora, **Os Colegas** (1972), **Angélica** (1975) e **O sofá estampado** (1980), que formam, a nosso ver, uma trilogia fabular, uma vez que o projeto estético de Lygia Bojunga revela elementos que trazem à tona mecanismos de recriação da fábula. O *corpus* se nos apresenta como altamente significativo também por atuar esteticamente como uma forma de resposta a um movimento próprio do homem. Este *corpus* apresenta narrativas ágeis, com alto grau de teatralidade, que revisitam a fábula, conferindo-lhe novas nuances a partir de um processo de atualização. Com base nos aspectos literários do *corpus* e nas principais características do gênero fabular, procuramos mostrar por meio de quais recursos composicionais e com que efeitos estético-literários a escritura de Lygia Bojunga resgata e reinscreve a fábula na contemporaneidade. Considerando que na base do discurso fabular há pelo menos três elementos invariáveis - analogia, moral e oralidade – norteamos nossa análise na direção das relações que se estabelecem entre esses elementos e as categorias: narrador, personagens e leitor, tendo como base as pesquisas de Maria Celeste Dezotti, Alceu Dias Lima e Susan Suleiman. Sendo a fábula uma narrativa alicerçada no discurso, procuramos evidenciar os aspectos da voz e oralidade como elementos de teatralização e inovação da narrativa. Esta análise se pauta nos conceitos de voz e oralidade e alguns dos aspectos que eles implicam, como dialogismo e *performance*, nas teorias de Paul Zumthor e Mikhail Bakhtin.

**Palavras-chave:** Fábula, oralidade, voz, performance, Lygia Bojunga.

## ABSTRACT

Lygia Bojunga's work is recognized in Brazil and internationally, among other aspects, by the special treatment it conveys to the themes and language. Her texts establish a dialogue not only with children or young people, but also with the contemporary men by dealing with questions such as identity, friendship, discoveries, life, death, etc. In this research we analyse three books by Bojunga: **Os Colegas** (1972), **Angélica** (1975) and **O sofá estampado** (1980), which, in our opinion, form a trilogy of fables, once Lygia Bojunga's aesthetic project reveals elements which bring about mechanisms of recreation of the fable. The *corpus* also presents itself as highly significant, because its narratives act aesthetically as a kind of answer to a natural necessity of men. This *corpus* presents fast narratives, with a high degree of a stage acting suggestion, which rekindles the fable by casting a new light on it due to an updating process. Based on the literary aspects of the *corpus* and on fable's main features we intend to demonstrate by which compositional resources and with which aesthetic effects the *corpus* rescues and rewords the fable in present days. Considering that there are at least three invariable elements on the basis of all fables – analogy, moral and orality – our analysis will be organized around the relations which are established among these elements and the following categories: narrator, characters and reader, having the works by Maria Celeste Dezotti, Alceu Dias Lima and Susan Suleiman as a basis. Being the fable a narrative based on discourse, we tried to show the aspects of voice and orality as elements of a theatrical scene and innovation of the narrative. This analysis is based on the concepts of voice and orality and some of its aspects, such as dialogism and performance, in theories by Paul Zumthor and Mikhail Bakhtin.

**Key words:** Fable, orality, voice, performance, Lygia Bojunga.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>1 A literatura infantil e juvenil e a fábula em destaque</b>	
1.1 A literatura infantil e juvenil no Brasil.....	16
1.1.1 Lygia Bojunga e a renovação da literatura infantil e juvenil....	22
1.2 No princípio eram as narrativas míticas.....	28
1.2.1 A fábula e suas origens.....	29
1.3 Fábula: variações sobre o mesmo tema.....	33
<b>2 A fábula revisitada</b>	
2.1 Fábula e verossimilhança.....	41
2.2 A presença da fábula no <i>corpus</i> .....	43
2.3 Analogia, moral e oralidade – um percurso de análise.....	46
2.3.1 O narrador.....	49
2.3.2 O personagem.....	55
2.3.3 O leitor.....	68
<b>3 Fábula, oralidade e voz</b>	
3.1 Entre o corpo e o texto: a voz.....	78
3.2 As vozes do texto.....	80
3.2.1 O discurso do outro.....	82
3.2.2 O discurso falado.....	86
3.3 A narrativa em cena.....	93
<b>Considerações finais.....</b>	<b>99</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>104</b>

## Introdução

A literatura infantil e juvenil surgiu no Brasil em fins do século XIX, tendo por base traduções e adaptações de clássicos europeus. Constituiu-se de uma produção bastante irregular, escrita em linguagem formal, cujos textos procuravam exaltar a família, os bons costumes e o patriotismo.

Apesar dos esforços de escritores da época, como Figueiredo Pimentel, Júlia Lopes de Almeida, Olavo Bilac, Coelho Neto, entre outros, não se pode dizer que surgiu neste período uma literatura que pudesse ser chamada de infantil, pois embora a sociedade sentisse a urgência de uma literatura dirigida às crianças, quase nada se entendia sobre as necessidades da infância.

Os primeiros livros infantis propiciavam muito pouco em termos de fantasia e imaginação, entretanto, eram ricos de valores morais e edificantes, como demonstra o breve trecho de **Histórias da nossa terra** de Júlia Lopes de Almeida, lançado em 1907, em que prevalece o tom artificial de uma narrativa inverossímil:

Minha boa Olímpia,

Depois que partiste, quem administra os meus estudos é a nossa querida irmã Alice.

Em obediência ao bom regime estabelecido em casa de mamãe, continuo a levantar-me às seis horas da manhã. Depois de tomar o meu banho frio e de arrumar o meu quarto, visto-me, almoço e saio para o colégio; antes de sair, porém, examino sempre a bolsa, verificando se está tudo em ordem. [...] Os bons exemplos que recebi de ti e de Alice fazem-me cuidadosa e providente. Percebo que nossos pais estão satisfeitos comigo, e isso basta para fazer a minha felicidade! (ALMEIDA, 1925 apud LAJOLO E ZILBERMAN, 1986, p. 39)

Alguns textos não escondiam o duplo caráter de entreter e moralizar, como podemos verificar no prefácio da primeira edição (1896) de **Histórias da Avozinha** de Figueiredo Pimentel:

As crianças brasileiras, às quais destinamos e dedicamos esta série de livros populares, encontrarão nas *Histórias da Avozinha* agradável passatempo, aliado a lições de moralidade, porque tais contos encerram sempre um fundo moral e piedoso. (p.1 - <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf> acesso em 09/jan)

Foi apenas a partir da década de 1930, com a obrigatoriedade do ensino primário, que a literatura infantil e juvenil começou a ganhar corpo com obras mais originais, isto é, mais acessíveis às crianças. Essas obras, porque nascidas da necessidade da escola de formar leitores, estabeleceram, desde então, a relação dessa literatura com a instituição escolar, servindo de intermediária entre o texto produzido e sua recepção. Apesar disso, algumas narrativas não deixaram de revelar certa preocupação com o leitor e com a forma de narrar. Escritores como Viriato Corrêa, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e Monteiro Lobato, que já publicava para crianças desde o início da década de 1920, procuraram romper com o padrão culto e trazer a oralidade para as narrativas, como forma de aproximar-se de seu leitor. Em **Narizinho arrebitado**, obra inovadora e de grande repercussão, Lobato não deixa de criticar a literatura em voga, como nesta discussão entre Narizinho e dona Carochinha:

Ah, por que foi dizer aquilo? Ouvindo chamar dona Benta de velha coroca. Narizinho perdeu as estribeiras.  
- Dobre a língua! – gritou vermelha de cólera. Velha coroca é vosmecê, e tão implicante que ninguém mais quer saber de suas histórias emboloradas. A menina do narizinho arrebitado sou eu, mas fique sabendo que é mentira que eu haja desencaminhado o Pequeno Polegar, aconselhando-o a fugir. Nunca tive essa 'bela idéia', mas agora vou aconselhá-lo, a ele e a todos os mais, a fugirem dos seus livros bolorentos, sabe? (LOBATO, 1993, p. 11)

O período entre 1940 e 1960 compreendeu a fase de estruturação da literatura infantil e juvenil no Brasil, e ofereceu aos escritores a chance de se profissionalizarem, ou seja, surgiram nomes dedicados ao gênero, como Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida, Francisco Marins, entre outros e editoras interessadas em publicar os textos. Embora esse fato tenha representado um aumento significativo da produção para crianças e jovens, o que se notou, em contrapartida, foi uma menor preocupação estética, maior número de escritores produzindo em série, demonstrando pouca ou nenhuma abertura para a experimentação.

A partir de 1960, a literatura infantil e juvenil passou por um processo de renovação mais acentuado, que se consolidou na década seguinte, e assim foi possível notar o predomínio do cenário urbano e conseqüentemente a diversificação dos temas, que passaram a abordar, por exemplo, problemas sociais, marginalidade e injustiças; a linguagem tornou-se mais coloquial; as ilustrações ganharam maior

autonomia em relação aos textos e criou-se uma abertura maior para o diálogo com a criança, ser crítico, capaz de experimentar o mundo esteticamente.

Inserida neste panorama, não podemos deixar de considerar a obra de Lygia Bojunga surgida na década de 1970, que, a partir de um tratamento especial dos temas e da linguagem, conferiu espessura ao literário. Lygia Bojunga compõe narrativas que, sem perder de vista a forma, dialogam não apenas com a criança, mas com o homem, na medida em que abordam temas universais como a busca da identidade, a amizade, as descobertas, a vida e a morte, entre outros.

Desse modo, da obra de Lygia Bojunga, hoje composta de vinte e dois livros, elegemos três, como *corpus* desta dissertação: **Os colegas** (1972), **Angélica** (1975) e **O sofá estampado** (1980), que, em nossa concepção, formam uma ‘trilogia fabular’ que está em consonância com o caráter de renovação proposto pela literatura infantil e juvenil a partir da década de 1970 no Brasil.

Nosso interesse em estudar o caráter fabular desses textos nasceu de uma monografia realizada para o curso de especialização em Literatura, em que abordamos os aspectos da oralidade em **O sofá estampado**. Durante nossa pesquisa, nos deparamos com alguns autores que expunham diferentes visões acerca da fábula no *corpus* em questão. Dentre esses autores destacamos Lajolo e Zilberman (2006), que consideram os primeiros textos de Lygia Bojunga “Parentes longínquos das fábulas, mas recusando os valores tradicionais que elas difundiam [...]” (p.157) e ainda, “Na irreverência de Ruth Rocha, em suas histórias irônicas, que têm o contorno nítido da fábula e da alegoria – estruturas que, de forma menos ou mais ortodoxas, manifestam-se também em *Os Colegas* (1972), *Angélica* (1975) e *O sofá estampado* (1980), todos de Lygia Bojunga Nunes [...] – estão as marcas de um texto que se quer libertário” (p. 127).

Laura Battisti Nardes também afirma que: “Constituindo-se em verdadeiras fábulas de caráter inovador, C, A e SE [Os Colegas, Angélica e O sofá estampado] desenvolvem suas histórias no mundo anímico e prosopopáico da imaginação infantil, facilitando o aparecimento de seu sentido alegórico [...]” (1988, p.63).

Nelly Novaes Coelho (1983) diz a respeito de **Os Colegas** que, “Pertencendo à natureza da fábula, este primeiro livro de Bojunga tem como ilustres ancestrais as clássicas narrativas de Fedro, Esopo e La Fontaine, e como contemporâneos uma extensa galeria de estórias, cujos personagens são animais falantes.” (p.552), e sobre **Angélica** e **O sofá estampado**, afirma Coelho, que são igualmente fábulas,

sendo esta última classificada como “fábula juvenil”, e completa: “Nela se integram todas as conquistas técnicas das vanguardas deste século e também os ‘desvios da norma linguística’ que cada vez mais vêm-se incorporando à maneira de falar e de escrever a língua portuguesa no Brasil.” (p. 568-9)

Estas observações nos chamaram a atenção, uma vez que parece haver um consenso sobre presença do traço fabular nas primeiras narrativas de Lygia Bojunga, entretanto, tais observações não passavam do nível da constatação, não se expandindo para uma análise mais detalhada.

Após pesquisa preliminar, verificamos que não existiam trabalhos que tratavam da obra de Lygia Bojunga a partir do aspecto fabular, e isto nos levou à decisão sobre o tema da pesquisa. Tendo optado pelo caminho da fábula, nosso próximo passo foi definir quais textos seriam escolhidos para compor o *corpus* e, dessa forma, com base nas observações feitas por Lajolo, Zilberman, Nardes e Coelho optamos por aqueles em que os traços fabulares pareciam mais evidentes, culminando na trilogia anteriormente citada. Esse critério de seleção buscou unicamente facilitar a delimitação do *corpus* e sua análise, portanto, ao optarmos pelos textos em que os animais desempenham os papéis principais, excluindo textos em que havia a presença de humanos ou seres antropomorfizados, não buscamos, de forma alguma, reduzir as fábulas a conto de animais.

Durante nossa pesquisa, um dado que nos chamou a atenção diz respeito ao fato de que, apesar da importância de Lygia Bojunga e da abrangência formal e contextual de sua obra, há pouco mais de quarenta trabalhos, entre dissertações e teses, sobre a autora. No que tange ao aspecto fabular em seus textos não há nenhuma pesquisa e os demais trabalhos sobre o tema pautam-se na análise do modelo das fábulas clássicas reescritas na contemporaneidade, como o fazem Monteiro Lobato e Millôr Fernandes. Dessa forma, pareceu-nos ainda mais relevante verificar como Lygia Bojunga trabalha a fábula conferindo-lhe novos contornos.

No *corpus*, a autora explora não apenas a presença dos animais, mas o próprio ato de narrar, apresentando narrativas ágeis, modernas, que por vezes revelam um alto grau de teatralidade, e que revisitam a fábula, conferindo-lhe novas nuances, num processo de atualização. É a forma de narrar, caracterizada pela oralidade e por elementos discursivos, em que se concentrará nossa investigação.

Os textos escolhidos como *corpus* mantêm fortes vínculos com a tradição popular, principalmente se os tomarmos no contexto amplo das narrativas, a partir

de sua possível origem mítica, perceberemos que Lygia Bojunga retoma não apenas elementos da fábula (na sua acepção mais conhecida de contos de animais), como também lhe confere espessura ao tratar de um assunto que perpassa muitos de seus livros: a busca da identidade ou as questões que colocam os homens em direção ao desconhecido ou ao outro, ou seja, à alteridade, à plenificação do ser.

O narrar, contar e o recontar podem ser considerados impulsos naturais do ser humano. As narrativas estimulam a imaginação e preenchem os homens com ideias, lugares, sonhos, desejos, etc., aspectos fundamentais para sua existência. Assim, as primeiras narrativas, a partir de seu aspecto profano e/ou religioso, vão funcionar como uma síntese da história da humanidade, guardando a memória dos povos, a qual, preservada pela tradição oral, possibilitou a passagem da fala para a escritura, dando origem à literatura popular, com seus contos e fábulas, que mais tarde surgiram, com nova fisionomia, como literatura infantil.

Também por esse aspecto, os textos escolhidos se nos apresentam como altamente significativos, pois atuam esteticamente como uma forma de resposta a um movimento próprio do homem. Enquanto um ser de linguagem, o homem, através das narrativas, dá vazão às suas necessidades mais profundas de conhecer e conhecer-se.

Assim, em sua primeira narrativa, **Os Colegas**, publicada em 1972, Lygia Bojunga reuniu um grupo de animais fugidos de diferentes locais. Este grupo era formado pelos cachorros Virinha, Latinha e Flor de Liz, pelo coelho Cara-de-pau e pelo urso Voz de Cristal. Ao se encontrarem, esses animais passaram a agir coletivamente e dessa forma construíram uma casa e descobriram a arte como meio de vida e realização. A solidariedade e a amizade são os pilares que mantêm o grupo unido e fazem com que, vivendo à margem da sociedade, resistam às adversidades. É uma narrativa ágil, rica em elementos linguísticos e gráficos, narrada em terceira pessoa, que já imprime a marca da autora em termos de humor, imaginação e criatividade.

**Angélica**, publicada em 1975, narra as aventuras de Porto, um porco e Angélica, uma cegonha. A partir das experiências de vida e das frustrações desses dois personagens a narrativa vai adicionando, por meio de focalizações variadas, novos personagens como o elefante Canarinho, os crocodilos Jota e Jandira, o sapo Napoleão e seus sete filhos. Assim como ocorre em **Os Colegas**, é por meio do trabalho coletivo, neste caso a montagem de uma peça de teatro, que cada

personagem vai se realizando, aprendendo sobre si e sobre o outro. **Angélica** também é narrada em terceira pessoa, composta de capítulos curtos e, embora tenha uma sequência linear, esta é interrompida para apresentação de novos personagens e novas situações.

Em **O sofá estampado**, publicado em 1980, são narradas as aventuras de um tatu tímido chamado Vítor, que um dia decidiu deixar a segurança da floresta em que morava para conhecer o mar. Em busca de seu objetivo, Vitor viveu várias aventuras, fez novos amigos, arrumou uma namorada e até viajou, metaforicamente, ao passado, ao tempo de sua infância. A narrativa se desenvolve em torno da crise de identidade de Vitor, de seus medos e incertezas diante do futuro que escolheu trilhar e assim são abordadas relações interpessoais, amizade, solidariedade e relações familiares e sociais, como a luta pela sobrevivência. Em seu percurso, Vítor cruza com personagens que experimentam vivências variadas, como a gata Dalva e a hipopótamo Dona Popô, que vão dando a ele a dimensão de seu próprio ser. O processo de conhecimento para Vítor é bastante doloroso, embora tratado com poeticidade e humor.

Levando em consideração os aspectos literários do *corpus*, as principais características do gênero fabular e o universo da narrativa infantil e juvenil, procuramos mostrar nessa trilogia os recursos composicionais por meio dos quais Lygia Bojunga resgata e reinscreve a fábula na contemporaneidade, verificando também com que efeitos estético-literários isso se dá.

Para análise e interpretação do *corpus*, estabelecimento de relações históricas, teóricas e críticas foi empregado um procedimento analítico-comparativo.

No primeiro capítulo, abordamos, em um primeiro momento, a literatura infantil e juvenil a fim de contextualizar o *corpus*. Para tanto, buscamos suporte nos trabalhos de Leonardo Arroyo, Marisa Lajolo, Regina Zilberman e Nelly Novaes Coelho, cujas pesquisas têm se mostrado instigadoras, apontando caminhos e levantando questionamentos acerca do gênero. Seus trabalhos pautam-se principalmente pela formulação da história da leitura e da literatura infantil e juvenil, sua relação com a trajetória da sociedade e da cultura e seu processo de formação e difusão no âmbito cultural, literário e educacional. Em um segundo momento, procuramos destacar por meio de um percurso histórico, a relação dos homens com as narrativas. Assim, partimos da narrativa mítica, entendida como uma das primeiras formas de manifestação criadora pela palavra, a qual, preservada pela

tradição oral e pela memória, deu origem não apenas aos contos e fábulas, como também possibilitou a criação da literatura como entendemos hoje. Com este procedimento procuramos identificar as raízes da fábula enquanto gênero e suas principais características, para assim chegarmos à evidenciação de sua estrutura narrativa, linguagem específica e variação temática, aspectos importantes para nortear os passos seguintes, como a identificação dos elementos constitutivos da fábula contemporânea. Usamos como base as pesquisas de Maria Celeste Dezotti, Alceu Dias Lima e Susan Suleiman, que, concentrando-se em diversos aspectos das fábulas, nos fornecem suporte para análise do *corpus*.

No segundo capítulo, procuramos estabelecer um percurso de análise do *corpus* buscando evidenciar como a fábula se reinscreve na contemporaneidade, e de que forma, ao reinscrevê-la, Lygia Bojunga inova o gênero. Para esse fim, pautamos nossa análise nos elementos constitutivos da fábula levantados no capítulo um – analogia, moral e oralidade - os quais estão apoiados nas categorias do narrador, personagem e leitor.

No terceiro capítulo, levando-se em consideração que tanto o discurso fabular quanto o discurso de Lygia Bojunga no *corpus* se pautam pela oralidade, procuramos explorar mais amplamente esse aspecto da narrativa. Em nossa análise, buscamos evidenciar como a oralidade contribui para a teatralização ou espetacularização da narrativa do *corpus*, convertendo-se em um índice de inovação da fábula. Para isso, nos apoiamos nos trabalhos teóricos de Paul Zumthor e Mikhail Bakhtin, que, a partir de perspectivas distintas, oferecem uma visão ampla da oralidade e suas implicações no literário. Trabalhamos com os conceitos de oralidade e voz e alguns dos aspectos que eles implicam, como dialogismo e *performance*.

Embora ainda seja considerada por muitos estudiosos um gênero menor, a literatura infantil e juvenil ganhou ao longo dos anos uma maturidade que, em nossa opinião, exige uma análise séria, assim, acreditamos que o percurso exposto pode fornecer caminhos para análise do *corpus* frente aos objetivos da pesquisa.

## 1 A Literatura infantil e juvenil e a fábula em destaque

Neste capítulo, a fim de trilhar um percurso que possibilite a análise do *corpus* desta pesquisa, abordaremos alguns aspectos relevantes relacionados à literatura infantil e juvenil e à fábula. Primeiramente, traçaremos um breve panorama histórico da literatura infantil e juvenil no Brasil, destacando alguns dados importantes como o caráter didático-pedagógico que marcou o nascimento do gênero no país, algumas inovações introduzidas por Monteiro Lobato e a quebra de paradigmas proposta a partir da década de setenta do século XX. Em seguida, procuraremos verificar, a partir da perspectiva de uma nova literatura infantil e juvenil, os principais aspectos da narrativa de Lygia Bojunga.

Em um segundo momento, passaremos à abordagem da fábula. Acreditamos que o *corpus* guarda relações com a fábula e que, para pensar a fábula na contemporaneidade é necessário realizar um retorno ao passado, na tentativa de estabelecer sua possível origem enquanto gênero. Dessa forma, falaremos brevemente das narrativas míticas como forma de identificar as origens mais remotas da fábula enquanto manifestação. Esta abordagem visa estabelecer um percurso lógico de pesquisa que será importante para o levantamento das questões relacionadas à conceituação da fábula enquanto gênero. Identificadas as principais visões sobre a fábula, passaremos então ao estabelecimento de sua dinâmica, sua relação com outros tipos de narrativas para então estabelecermos as bases da análise do *corpus* desta pesquisa.

### 1.1 A literatura infantil e juvenil no Brasil

A literatura infantil surge no Ocidente somente entre os séculos XVII e XVIII, ligada a uma função didático-moralizante, que pretendia incutir nas crianças base para o novo modelo de sociedade que estava surgindo.

Na Europa, a industrialização e a conseqüente ascensão e consolidação da burguesia foram fatores decisivos na constituição de uma literatura destinada às crianças. Buscando fortalecer sua postura político-ideológica, a classe burguesa

incentivou o fortalecimento de instituições como a família e a escola. No seio familiar a criança tornou-se o foco de atenção, não mais tratada como um adulto em miniatura, mas como um ser frágil e dependente que precisava de cuidados adequados a seu novo status, e assim, conforme nos informa Lajolo e Zilberman (2006):

A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. (p.17)

A escola, considerada dispensável até então, adquiriu com o tempo caráter compulsório, passando a ter o papel de ajudar as crianças em seu processo de amadurecimento. Dessa forma, conforme Lajolo e Zilberman (2006) “a escola se qualifica como espaço de mediação entre a criança e a sociedade, o que mostra a complementariedade entre essas instituições e a neutralização do conflito possível entre elas.” (p. 17)

No Brasil, onde a nova concepção de infância demorou a chegar, a literatura infantil teve um início tardio. A citação de Gilberto Freyre, referente à visão de um estrangeiro sobre a criança no Brasil do século XIX, é ilustrativa de sua condição: “aos sete anos o jovem brasileiro já possui a austeridade de um adulto” (FREYRE, 1965, p.122 apud ARROYO, 1968, p.73).

Diante desse panorama, em que não se entendia muito bem o papel da infância, as crianças eram expostas a uma leitura bastante variada, que passava por clássicos em língua estrangeira, suas traduções, a romances de José de Alencar, textos bíblicos e oficiais. Essa “variedade”, informa Arroyo (1968):

[...] pode ser tomada como real desorientação quanto a uma literatura adequada à infância. Desorientação que os primeiros livros de leitura escolar procuraram neutralizar e de certo modo condicionaram o aparecimento de uma literatura especialmente feita para a infância. (p. 126)

Seguindo os ventos da reforma política, o Brasil República queria tornar-se moderno, o que não era tarefa fácil em uma sociedade rural e estratificada. Apesar disso, a sociedade começou a mudar, ocorreu um acelerado processo de urbanização, e embora a taxa de analfabetismo fosse alta, surgiu um mercado aberto ao consumo de bens culturais. Dentro desse panorama, sentiu-se a

necessidade de dar à criança uma formação que a habilitasse a ser o futuro técnico e intelectual do país, ao que se seguiram esforços no sentido de promover a criação de escolas e de uma literatura considerada adequada a este público e, não muito diferente do que ocorreu na Europa, a escola desempenhou um significativo papel na promoção e difusão dessa literatura infantil. Assim, veremos seu surgimento atrelado à instituição escolar, que servirá de facilitadora do acesso do leitor aos textos considerados condizentes com suas necessidades de formação.

Vários escritores se lançaram na empreitada de proporcionar material de leitura às crianças, porém, apesar dos esforços, foi Monteiro Lobato sem dúvida o marco da literatura destinada à criança no Brasil. Lobato iniciou na década de 1920 um projeto estético-ideológico que considerava a criança um ser capaz de pensar criticamente sem perder de vista a fantasia e a imaginação. Utilizando uma linguagem acessível ao público infantil, marcada pela oralidade e pelo coloquialismo, modificou a forma de narrar instaurando um novo e especial espaço. O exemplo a seguir, tirado de **Reinações de Narizinho**, é uma mostra de como ele trabalhava com humor e inventividade, neste caso, misturando personagens consagrados da literatura clássica com os personagens do Sítio, explorando a intertextualidade e a paródia:

#### Branca de Neve

Nesse momento o Visconde gritou do alto da sua janela:

— Estou vendo outra poeirinha lá longe!...

— Deve ser a minha amiga Branca de Neve — disse a princesa Cinderela.

— Branca mora perto de mim e quando passei por lá vi que sua carruagem já estava na porta do castelo.

E foi isso mesmo. Minutos depois ouviu-se um toc, toc, toc. O marquês abriu a porta e anunciou:

— A princesa Branca das Neves. Narizinho danou outra vez.

— Branca de Neve, bobo! — corrigiu de passagem, indo receber a recém-chegada.

Introduziu-a, fez as apresentações e levou-a a sentar-se junto de sua amiga Cinderela. Branca reconheceu imediatamente a famosa boneca, apesar de ser a primeira vez que a via.

— Eu trouxe um presentinho para você — disse tirando da bolsa um pacote.

— É um espelho mágico que responde a todas as perguntas feitas. Tome.

Abriu o pacote amarrado com fita de ouro e deu-o a Emília. Que alegria! A boneca abraçou o espelho, beijou-o, bafejou nele e depois o limpou bem limpo com o seu lençinho de cambraia. Por fim não resistiu à tentação de fazer ali mesmo uma experiência.

— Diga-me, senhor espelho, qual a boneca que conta histórias mais bonitas?

— É a ilustre marquesa de Rabicó! — respondeu o espelho na sua voz mágica.

Emília suspirou. Embora nada dissesse, Narizinho percebeu que aquele suspiro era de tristeza de já ser casada e não poder portanto casar-se com o espelho. (LOBATO, 1993, p. 95)

Segundo Pondé (1983), “sua literatura para a infância sempre se mostrou engajada e crítica, sem contudo tornar-se panfletária, justamente pelo emprego da fantasia e da paródia, na transfiguração do real com que opera a arte poética.” (p. 1846)

É no cenário rural que Lobato ambienta suas histórias e assim cria narrativas bastante originais em que retoma não apenas o popular, reconstituindo lendas e fábulas, como também o erudito, recontando clássicos como Peter Pan e Dom Quixote. Para Pondé (1983), a literatura que Lobato criou “guarda relações com o passado, com a época em que viveu e com a contemporaneidade” (p.1848), justamente por buscar o estético e não a moral.

Lobato inovou o gênero por meio da criatividade, explorando a realidade próxima da criança e de seu cotidiano, utilizando uma linguagem acessível, original e cheia de humor para construir seus personagens e aventuras e assim, introduziu um discurso capaz de conquistar seus leitores. O autor criou também um espaço utópico, o Sítio, espaço aberto a possibilidades, onde o limite é a imaginação e no qual a relação entre o adulto e a criança é marcada pelo diálogo. Com suas obras para o público infantil e juvenil, Lobato abriu caminho para a nacionalização da literatura destinada à criança, dando-lhe cor local.

A literatura infantil e juvenil na primeira metade do século XX participou de algumas conquistas importantes, como o aumento do número de leitores advindo da urbanização, um maior desenvolvimento editorial, com lançamento de revistas, livros didáticos e de entretenimento, além de um esboço de mudança na linguagem, a qual passou a dar lugar também ao coloquialismo e à oralidade. Um exemplo desta última é o livro **Alexandre e outros heróis** de Graciliano Ramos, lançado na década de 1940. Alexandre é um nordestino, de olho torto, mas de visão apurada, que conta suas histórias para pessoas simples e de certa forma marginalizadas: a esposa rendeira, o cego, o cantador de emboladas, o curandeiro e a benzedeira. São eles que ouvem suas histórias carregadas de sonoridade e do vocabulário nordestino:

Um domingo destes, contou Alexandre aos amigos, vesti o guarda-peito e o gibão, cobri-me com o chapéu de couro, acendi o cachimbo, pus o aió a tira colo, peguei a espingarda, resolvido a desenferujá-la, se aparecesse caça

graúda. Saí pelo terreiro, dei umas voltas nos arredores, andei, virei, mexi, afinal entrei numa vereda, subi a ladeira dos preás e, sem encontrar bicho que merecesse uma carga de chumbo e um dedal de pólvora, cheguei à imburana, perto da cerca de ramos. Aí, como o calor apertasse, tirei o aió, o chapéu, o gibão e o guarda-peito, estirei-me no chão e passei uma hora de papo para cima fumando e pensando nos aperreios deste mundo velho. [...] Fui-me amadornando, o cachimbo me caiu dos dentes, fiquei assim meio leso, nem adormecido nem acordado, vendo e ouvindo as coisas em redor e misturando tudo a casos antigos. (RAMOS, 1974, p. 86)

Por se tratar de um meio de educar as crianças, a literatura infantil e juvenil nem sempre se mostrou um terreno propício às experimentações. Assim, em contrapartida, durante muito tempo, assumiu o papel de destacar os bons costumes, a família e a nação, seguindo os interesses impostos pelo Estado, expressando cada vez mais os ideais do poder, como destaca Zilberman (1990):

[...] o livro para a infância assumiu, desde sua origem, uma personalidade educativa. Ao invés de lúdico, adotou uma postura pedagógica, englobando valores e normas do mundo adulto para transmiti-las às crianças. O ludismo, porque condenado como escapista e fantasioso, foi banido para obras sem maior importância e de livre trânsito entre as camadas populares. (p.100)

A literatura infantil e juvenil até o final da década de 1950 manteve vínculos com o nacionalismo. Muitas das histórias traziam como cenário a representação do mundo rural, reflexo de um país no caminho da modernização, mas que continuava preso às tradições. Em outros textos, a criança representada ganhou contornos de fragilidade e o grande número de personagens animais que surgiu é representativo da criança desprotegida e dependente, como é o caso do personagem da série Samba, o cachorrinho criado por Maria José Dupré:

Samba começou a contar as aventuras a Cricri; contou que naquela tarde em que haviam saído juntos, ele não tinha voltado, foi correr o mundo. Viu tanta coisa... tanta! ...  
Cricri perguntou:  
- E você gostou?  
- Gostei um pouco – respondeu Samba. – Mas nunca mais faço isso; quase morri de saudades de casa. Em lugar nenhum fui feliz como aqui; sentia uma falta...  
- Cricri coçou uma orelha:  
- Naturalmente a casa em que se vive é onde se é feliz. Eu não poderia viver longe de Ana Maria; não sei o que aconteceria, seria capaz de morrer. (DUPRÉ, 1980, p.100-102 apud LAJOLO E ZILBERMAN, 1986, p. 146)

Esses fatos não significaram que nesse período não houve uma literatura mais engajada, preocupada em urbanizar o cenário, expor problemas sociais,

emancipar seus personagens e leitores ou mesmo em trabalhar a forma, porém, é a partir da década de 1960 que começam a surgir obras com uma proposta diferente daquelas de orientação pedagógica, que até então dominavam o mercado.

Nesta época foram criadas a Fundação do Livro Escolar e a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e seguindo na esteira lobatiana, houve a modernização dos meios editoriais, o que favoreceu o aumento e a regularidade da produção, fato que, no entanto, nem sempre implicava em maior qualidade estética.

A década de 1960 foi também um período de censura política, que refletiu em vários setores da sociedade e se fez sentir na literatura infantil e juvenil, aprofundando ainda mais sua histórica relação com a instituição escolar, pois a leitura era recomendada pelo Estado, orientada por fichas de leitura e, embora menos conservadora, continuava a refletir seu caráter educativo de transmitir valores e ditar comportamentos. A relação da literatura com a escola se aprofunda e se estabelece, segundo Zilberman (1990), uma relação metafórica e metonímica:

O livro tornou-se tanto um simulacro da escola, por ensinar sempre uma atitude ou um saber à criança; e conformou-se em atuar como um instrumento do ensino, ao ser introduzido na sala de aula na forma simulada de livro didático. (p.100)

Apesar disso, com o caminho aberto na década de 60, os anos 70 viram o surgimento de uma nova literatura, desvinculada do compromisso pedagógico e mais interessada em explorar aspectos como criatividade, fantasia e linguagem, buscando, de forma consciente, uma identificação maior com o leitor, valorizando seu espírito crítico e questionador. No entanto, é importante ressaltar que, embora houvesse essa abertura para uma nova concepção de literatura infantil e juvenil, o mercado ainda convivia com obras menos inovadoras como as do final do século XIX.

Com o setor editorial fortalecido, o público leitor consumidor mais estável graças à obrigatoriedade da leitura imposta pela escola, o comércio cada vez mais especializado, artistas gráficos revelando novas vertentes da ilustração, iniciou-se um período muito produtivo, com grande diversidade de títulos, refletindo uma concepção mais moderna em relação à política cultural, em que a produção organizou-se em torno de instituições, patrocinadores, editoras e escritores. Assim, segundo Lajolo e Zilberman (1986), “Organiza-se a partir desta rede, a necessária

mediação entre um estado capitalista moderno e o setor que produz seus bens culturais.” (p. 172).

Essa nova produção, disposta a discutir as reformas impostas pelo Estado, tornou-se mais engajada politicamente, procurando explorar a literatura infantil e juvenil a partir do cenário urbano de um Brasil em desenvolvimento. Com a introdução do ambiente urbano, foi possível sentir os reflexos dessa ideologia por meio dos temas mais realistas abordados pelas narrativas. Eram tratados, por exemplo, os problemas sociais brasileiros, a infância, a marginalização, as injustiças, a sexualidade, a identidade, etc. São desse período obras importantes de Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Clarice Lispector, Bartolomeu Campos de Queiroz, Chico Buarque, entre outros, que trabalharam o literário com criatividade, irreverência, humor e lirismo.

Ao se urbanizar, a literatura infantil e juvenil retomou a tradição lobatiana de preocupação com a linguagem e com a reflexão crítica, ou seja, também explorou aspectos linguísticos como a oralidade, o coloquialismo, propondo uma linguagem muito mais flexível e mais distanciada do padrão formal das primeiras produções. A ilustração também ganhou um papel de destaque, passando a dialogar com o texto e não mais servindo de reforço ao significado verbal.

Ao ampliar o leque temático, incorporar novas formas de tratamento do verbal e visual, essa nova postura assumida pela literatura infantil e juvenil colocou em segundo plano os valores tradicionais vigentes até então.

### 1.1.1 Lygia Bojunga e a renovação da literatura infantil e juvenil

A década de 70 foi um momento muito próspero para a literatura infantil e juvenil. Nesse período surgiram importantes obras cujos escritores demonstravam uma preocupação em contestar a tradição sobre a qual a literatura infantil e juvenil até então se apoiava e assim deram grande impulso ao processo de sua renovação. A título de exemplo, são desse período obras como **Justino, o Retirante** e **Rosa dos Ventos** de Odette de Barros Mott, que tematizaram problemas sociais; **O gênio do crime** e **O caneco de prata** de João Carlos Marinho, nas quais o gênero policial ganhou destaque; **Marcelo marmelo martelo**, de Ruth Rocha, que explorou aspectos da linguagem; **Chapeuzinho Amarelo** de Chico Buarque, que brincou com

a linguagem e a ilustração; **História meio ao contrário** de Ana Maria Machado, que revisitou os contos de fada em tom de paródia, entre outras.

Neste novo contexto, o que se nota é que, conforme argumenta Coelho (2000),

Desvinculada de quaisquer compromissos pedagógicos (e mesmo insurgindo-se contra o 'direcionismo didático' que predominara nos anos anteriores), a nova literatura infantil/juvenil obedece às novas palavras de ordem: *criatividade, consciência da linguagem e consciência crítica*. (p. 130 – grifos no original)

Se em um primeiro momento a literatura infantil e juvenil queria ensinar valores, agora ela buscava inserir o leitor em um processo de descoberta do mundo, por meio do lúdico, do humor, da linguagem coloquial, de imagens, metáforas, alegorias, entre outros recursos, de modo a ampliar a visão do leitor sobre si e sobre o mundo. Neste sentido, conforme destaca Coelho (2000), “Um dos aspectos mais importantes dessa nova criação literária é a fusão de linguagens, ritmos e perspectivas que singularizam o novo livro infantil” (p.131)

É neste contexto que se pode inserir a obra de Lygia Bojunga, escritora premiada no Brasil e no exterior, que vai trabalhar o gênero com muita originalidade por meio de um olhar sensível e consciente sobre o fazer literário.

Lygia Bojunga, conforme expressão de Coelho (1983), é “Nome dos mais significativos no movimento renovador que tem início nos anos 70 na área da Literatura Infantil/Juvenil” (p. 551). Nascida em Pelotas, Rio Grande do Sul, Lygia mudou-se para o Rio de Janeiro aos oito anos. Morou em várias capitais do Brasil e no exterior. Estudou medicina, mas abandonou o curso. Atuou no teatro e a partir dessa experiência começou a trabalhar no rádio e na televisão, traduzindo e escrevendo peças. Seu primeiro livro, **Os Colegas**, lançado em 1972, deu início a seu reconhecimento como escritora e a uma longa lista de premiações. Lygia tem hoje uma produção bastante extensa da qual destacamos **Angélica** (1975), **A bolsa amarela** (1976), **A casa da madrinha** (1978), **Corda bamba** (1979) e **O Sofá estampado** (1980), pelas quais a autora ganhou o importante prêmio internacional Hans Christian Andersen em 1982.

Lygia Bojunga foi leitora de Monteiro Lobato na infância, a quem se refere como ‘primeiro caso de amor’, e diz:

Eu li; eu experimentei eles todos; eu curti. Mas **Reinações de Narzinho** tinha me dado um prazer tão intenso, que era pra ele que eu voltava sempre ao longo da minha infância. Esse livro sacudiu a minha imaginação. E ela tinha acordado. Agora... ela queria imaginar.” (2004, p. 18)

E a partir da imaginação Lygia Bojunga parece querer concretizar um dos aspectos da literatura proposta por Lobato – fazer livros nos quais as crianças pudessem morar - como nos revela em **Livro – um encontro** (2004), ao falar sobre seu fazer literário:

Para mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida. Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado. E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro. De casa em casa, eu fui descobrindo o mundo (de tanto olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenho; depois, decifrando palavras. Fui crescendo; derrubei telhados com a cabeça. Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais íntimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando de consertar o telhado ou de construir novas casas. Só por causa de uma razão: o livro agora alimentava a minha imaginação. Todo dia a minha imaginação comia, comia e comia; e, de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu, era só escolher e pronto, o livro me dava. Foi assim que, devagarinho, me habituei com essa troca tão gostosa que – no meu jeito de ver as coisas – é a troca da própria vida; quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava. Mas como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismeiei um dia de alargar a troca, comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outro e levantar a casa onde ela vai morar. (p. 8)

Ao aproximar-se do discurso da criança, sem, contudo, infantilizá-lo, Lygia Bojunga revela seu respeito para com seu leitor, cujo mundo pode ser ampliado pelo mundo do livro. Desse modo, acreditamos que alinhada ao pensamento de seu leitor, as narrativas de Lygia Bojunga são capazes de conduzi-lo à emancipação, uma vez que ele será capaz de construir seu próprio conhecimento, e conforme descreve Zilberman (1990):

O clímax deste fenômeno é representado pela reapropriação do discurso pela criança. É quando a ficção a faz falar que seu sentido se complementa; é quando também o ato de ler alcança o seu significado integral, qual seja, a transitividade que o democratiza, permitindo o conhecimento do mundo, mas igualmente a exposição deste conhecimento.” (p.113)

Lygia Bojunga se mostra sintonizada com uma sociedade em constante mudança, construindo em seus textos uma narrativa moderna, a qual privilegia não apenas o que se narra, mas também o modo de narrar. Para Tânia Fernandes

(2006) “Lygia Bojunga Nunes mostra que escrever é um ato de transformar e estabelecer elos entre o escritor e o processo de escritura” (p. 38), o que Bojunga demonstra no depoimento citado anteriormente. Nele podemos perceber as principais marcas de seus textos, como a linguagem coloquial e os traços de oralidade, que transmitem uma sensação própria de quem fala a um amigo ou a alguém muito próximo, neste caso, o leitor. Assim, dando a este a possibilidade de construir seu próprio mundo, a escritura de Lygia Bojunga não se fecha, mas se abre como possibilidade de integração do real e do imaginário.

É por meio da imaginação e da criatividade que Lygia Bojunga retoma, em suas primeiras publicações, elementos da fábula e reveste-os de nova roupagem, levando-nos a repensar certas questões relacionadas ao gênero como a moral e a exemplaridade, a presença de animais e a própria construção da narrativa, desafiando, assim, os paradigmas tradicionais da literatura infantil e juvenil, de forma a buscar um novo olhar sobre o texto.

Desde seu surgimento, as fábulas tradicionais parecem carregar a função de ensinar valores ou apontar caminhos para a virtude, e devido a esses aspectos foram consideradas material adequado para a formação de crianças e jovens. A fábula na literatura infantil e juvenil brasileira esteve presente desde as primeiras publicações no século XIX em forma de traduções das fábulas de Esopo e La Fontaine. Entretanto, o material disponível chamou a atenção de Monteiro Lobato, que no início do século XX demonstrou sua preocupação com relação a este material. Em correspondência a Godofredo Rangel, datada de 1916, disse:

[...] As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. (1964, p. 104)

Diante dessa situação, expressava Lobato seu desejo de “vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades” (1964, p. 104). Como resultado, em 1921, Lobato publicou o livro **Fábulas**, contendo sua versão de fábulas conhecidas. A novidade introduzida por ele era que ao final de cada narrativa seguiam-se comentários dos personagens do Sítio acerca da história e da moral, como esta a respeito de *O lobo e cordeiro*:

Estamos diante da fábula mais famosa de todas – declarou Dona Benta. Revela a essência do mundo. O forte tem sempre razão. Contra a força não há argumentos.

- Mas há a esperteza! – berrou Emília. Eu não sou forte, mas ninguém me vence. Por quê? Porque aplico a esperteza [...] (p. 1957, p. 132)

Nesta obra, embora trabalhe com temática e personagens variados, podemos inferir pelos comentários ao longo dos textos e, principalmente, pela conclusão didática do livro, o que Lobato considerava como principais paradigmas da fábula tradicional: narrativas curtas, com presença de animais, que encerram um ensinamento e falam aos homens de forma indireta, revelando em sua essência que no mundo vencem os espertos. Durante muitas décadas foram as versões das fábulas de Lobato que preencheram o imaginário das crianças brasileiras.

Diferentemente das fábulas tradicionais, Lygia Bojunga não se prende a padrões, ela rompe com a forma tradicional de narrar e passa a explorar um aspecto da contemporaneidade que é a fragmentação. Isto se reflete também na característica de seus personagens, que não são concebidos como seres plenos e acabados, mas como seres fragmentados em busca da completude. Sobre os personagens das narrativas contemporâneas, Khéde (1986) diz que “[...] um personagem poderá se apresentar fragmentariamente porque representa a crise de identidade, a busca de um novo papel social ou o desconcerto diante de valores velhos e novos que lhe parecem igualmente válidos” (p. 57). A autora diz ainda que esse aspecto estabelece uma ligação com o leitor, que se vê representado no texto através do herói, que “[...] cumprirá uma das funções básicas da obra de arte que é a de simbolizar o real.” (KHÉDE, 1986, p. 57). Essa ligação do herói com o leitor pode, em certa medida, ser aplicada à fábula tradicional, porém, no que diz respeito ao *corpus*, acreditamos que a narrativa de Lygia Bojunga ultrapassa a mera simbolização do real, pois ao selecionar seu discurso, a autora acaba por trabalhar mais o ícone, que ‘presentifica’ o objeto de representação. Essa é uma característica importante da obra de Lygia Bojunga que será tratada no capítulo três.

Por meio da construção de personagens singulares e de uma narrativa original, longe de ser simplória, Lygia Bojunga busca se afastar não apenas dos aspectos didáticos da fábula, como também dos elementos de infantilização do texto, tão comuns ao gênero, em que os autores ao tematizar os problemas relacionados à infância, acabavam assumindo uma postura doutrinária que colocava

a criança em uma situação de inferioridade, criando assim personagens fragilizados e dependentes.

É por meio do trabalho com a linguagem que a autora busca aproximação com o leitor e assim, segundo Zilberman (1990), “Criança e literatura, neste momento, se identificam, evidenciando-se que a recuperação de ambos depende da retomada da fala infantil, incluindo-se aí sua oralidade peculiar” (p. 112).

Por meio do lúdico e da consciência crítica, em que real e imaginário se encontram, Lygia liberta o seu leitor da carga moralizante e pedagógica que a tradição lhe impôs, deixando que ele, a partir de sua vivência e percepção, construa uma outra história, pois seus textos não são fechados e acabados, mas são uma confluência de vozes, onde é possível perceber diferentes visões e ideologias. Dessa forma, conforme Zilberman e Lajolo (1986):

[...] o gênero, se continua marcado por procedimentos e circulação presentes desde o seu nascimento, em fins do século passado, soube incorporar de cada período certas marcas essenciais para dialogar com seu tempo. (p. 182)

Para Mendes (1994), o projeto literário de Lygia Bojunga visa atingir o estético, por isso “Encontramos em seus textos a textualidade, a não referencialidade, a equacionalidade, um menor grau do utilitário em favor de uma busca maior do estético, o símbolo cedendo lugar ao ícone [...]” (p. 169)

Ainda que guarde algo de instrumental ou utilitário, a literatura tem um caráter próprio, estético, que prevalece. É por meio do estético que se depreende o contexto que, por sua vez, pode expressar determinadas ideologias, mas não o contrário. No caso de Lygia Bojunga, embora utilize elementos da narrativa tradicional e denuncie problemas de ordem social como desemprego, marginalização, a relação da criança com os adultos e com a escola, etc., ela rompe com a funcionalidade e com a linearidade, estabelecendo uma nova lógica de composição, que se preocupa com a expressão de uma realidade não acabada, na qual predominam a oralidade e a manifestação de diferentes vozes.

Ao realizar seu projeto estético resgatando a tradição da fábula e conferindo-lhe novos contornos, a escritura de Lygia Bojunga vai aproximando, narrador, personagens e leitor, fundindo real e imaginário e proporcionando ao leitor novas experiências, ampliando seu conhecimento de si e do mundo. Para que esse

processo fique mais evidente no *corpus*, passaremos a explorar os principais aspectos relacionados à fábula.

## 1.2 No princípio eram as narrativas míticas

Como uma das primeiras manifestações expressivas dos homens no sentido de comunicar, as narrativas míticas acabaram por estabelecer contato com o literário, uma vez que essas manifestações eram formas de tradução, por via da linguagem, daquilo que estava na imaginação dos homens.

Os mitos são relatos orais que narram fatos que abalaram uma situação inicial de tranquilidade. São relatos de um acontecimento inaugural, transmitidos pelos homens sob intervenção de entes sobrenaturais, deuses, heróis, homens especiais, que transformaram em linguagem aquilo que estava na imaginação. Conforme Segolin (2006a), o mito, em seu étimo, pode ser considerado

Sinônimo de história, fábula, narrativa, o termo *mito* (do grego *mythos*) designa um tipo de texto (de autoria anônima, individual ou coletiva) que remonta às primeiras manifestações narrativas e, pode-se dizer também, às primeiras manifestações literárias da humanidade, se levarmos em conta o fato de que, neste caso, estamos nos referindo a uma literatura apoiada na voz e não no livro. (p. 73)

Os primeiros mitos surgiram em tempos remotos, como forma dos homens primitivos buscarem respostas para as maravilhas que os cercavam, as quais eles muitas vezes não conseguiam explicar: o sol, a lua, o nascimento, a morte, etc. Conforme expressa Segolin (2006a), os mitos surgiram “em decorrência da necessidade de ao menos atenuar a sensação de espanto e de impotência do homem diante do inexplicável, do cosmo, dos fenômenos da natureza e do próprio ser humano [...]” (p. 73). Ao sentir-se só, o homem desenha, canta, conta uma história para preencher um vazio, procurando não apenas responder a questões profundas da própria natureza humana, mas também inserir sua vida no movimento sequencial e circular do cosmo.

Esse desejo de conhecer ou explicar a origem das coisas não era uma característica apenas dos homens das sociedades arcaicas, entretanto, com o tempo, em algumas civilizações, o interesse por essas narrativas decaiu e elas

passaram por um processo de desmitificação, pois o mito já não representava para as novas civilizações aquilo que representava para as sociedades arcaicas. Dessa nova busca ou necessidade surgiu um esforço para ir além do mito, para identificar a base do ser não mais por meio de rituais, mas por meio do pensamento lógico, que procurou entender e explicar aquilo de que tratava o mito - do mistério da criação do mundo e do homem.

Este fato, no entanto, não significou o fim do pensamento mítico, pois, mais do que um instrumento utilitário, as narrativas míticas respondiam em sua forma a uma expectativa natural dos homens de expressar uma verdade que era comum a muitos, e que de certo modo acabava por responder às expectativas de cada um individualmente.

Funcionando como uma síntese da história dos homens, essas narrativas, preservadas pela tradição oral, possibilitaram a passagem da fala para a escritura, e sua evolução histórica deu origem à literatura como a entendemos hoje. Para Segolin (2006a) o mito pertence ao território das práticas literárias, ou seja:

Exercício criativo desenvolvido com a ajuda da *imaginação*, enquanto prática inventiva, e da *metáfora*, enquanto palavra/imagem, capaz de materializar ou concretizar no corpo da linguagem traços qualitativos do objeto, o mito é o primeiro gesto literário do ser humano, gesto este que acabou determinando o nascimento da literatura tal como hoje a entendemos. (p. 74)

Os mitos são a base de todas as narrativas e representam a primeira manifestação da vocação dos homens para transformar a vida em história. A gênese das formas literárias está, desse modo, baseada na necessidade dos homens explicarem os fenômenos que os cercavam, e assim estarem integrados à natureza e ao cosmo.

### **1.2.1 A fábula e suas origens**

As primeiras narrativas orais, nascidas da observação, obedecem a um movimento que aponta para uma linha lógica e sequencial de ações, que procura traçar o percurso da vida que governa a existência. Dentro deste contexto encontram-se as fábulas que, de maneira simples, buscam comunicar algo aos

homens por meio da representação. Este é o aspecto que acreditamos ser mais marcante na sua relação com o mito, uma vez que, ao comunicar, as fábulas revelam as várias formas de o homem perceber a si próprio e de se relacionar com o mundo.

Embora a fábula seja muitas vezes tomada como sinônimo de *mythos* - e talvez por esse motivo seja mais comumente percebida em seu sentido contextual – ela carrega em sua origem o sentido de fala, ou seja, de discurso. A palavra fábula em sua derivação latina *fari* significa “falar”; em sua derivação grega *phaó*, significa “dizer, contar”, e na tradição indo-europeia, *faz*, significa “fala”. Dessa forma, conforme Dezotti (2003), “[...] a palavra fábula contém em seu étimo a sua condição de enunciado, e, conseqüentemente, traz pressuposta a existência de um locutor que a enuncia.” (p.24)

A fábula é, segundo Dezotti, “um gênero literário alicerçado no mais popular dos expedientes poéticos da construção discursiva – a fala por meio das narrativas” (p. 19). Isso significa dizer que as fábulas, mesmo as da antiguidade, não se limitaram a trabalhar apenas com histórias de animais que agem ou pensam como humanos, fato que lhe é mais comumente atribuído, mas com material narrativo diverso, buscando contemplar todos os aspectos da relação do homem com a natureza e o cosmo.

Como manifestação, a fábula nasce em tempos remotos da necessidade dos homens se expressarem por meio de imagens, metáforas ou símbolos. Como gênero, há estudos que apontam a Índia e outros a Grécia como os locais de origem das fábulas. No Ocidente, a fábula vai se constituir como gênero autônomo, de acordo com Dezotti, “com o advento, entre os gregos, da prosa como expressão literária, durante o século VI a.C.” (p.26)

Quanto a sua natureza, Dezzotti diz que é “um gênero prosaico, próprio da fala cotidiana” e se a maior parte dos textos está registrada em versos, isso se deve ao fato de que as fábulas “se submetem às características formais do gênero literário que as acolhe, como é o caso da épica, da poesia didática, da comédia, etc.” (p.26)

Levando-se em consideração que os relatos antigos têm reverberações uns nos outros, é muito difícil, se não impossível, saber quais textos teriam dado origem a outros. *Calila e Dimna*, que pertence ao fabulário indiano e teria se originado de outro livro chamado *Pantchatantra*, tem sido apontado como a fonte para as

narrativas ocidentais devido às várias traduções que sofreu ao longo da história, sendo a tradução árabe a mais conhecida e a que serviu de base para muitas adaptações. O *Pantchatantra* é constituído de textos sânscritos compilados por volta do século I d.C e considerados os iniciadores da tradição da fábula indiana. Além de *Calila e Dimna*, ele teria servido de base para outras narrativas importantes como *Hitopadexa*, todas elas funcionando como modelos de comportamento.

Algumas dessas narrativas orientais são atribuídas ao fabulista Esopo (século VI a.C.), que supostamente viveu na Grécia, fato que contribuiu para que se acreditasse na origem grega da fábula. Entretanto, a corrente orientalista aponta certas diferenças formais para assegurar o oriente como berço do gênero e, segundo essa corrente, as fábulas esópicas são narrativas curtas e independentes entre si, enquanto as indianas apresentam encadeamento por meio do qual uma narrativa se encaixa na outra. Outra característica diz respeito aos animais, que na fábula esópica agem de acordo com sua natureza, enquanto que na indiana se comportam como seres humanos.

Esopo, embora tenha vivido em época anterior à publicação de *Calila e Dimna*, motivo pelo qual é apontado como o precursor/divulgador dessas histórias, foi o único fabulista conhecido na Grécia em seu tempo, enquanto que, segundo a versão dos orientalistas, antes da criação do budismo (sec. VI a.C.) já havia vários fabulistas na Índia.

Há quem considere Esopo um nome múltiplo, e os textos atribuídos a ele, na verdade, textos anônimos. Ele é considerado também uma figura mítica - uma vez que fez parte do imaginário coletivo grego - e personagem ou fonte de inspiração, pois aparece em citações de outros autores, como Fedro (séc. I d.C.) e La Fontaine (séc. XVII). Fedro, no prólogo do Livro I de sua coletânea de fábulas, segundo atesta Dezotti (2003), escreveu:

Esopo, minha fonte, inventou esta matéria  
que eu burilei em versos senários.[...] (p. 74)

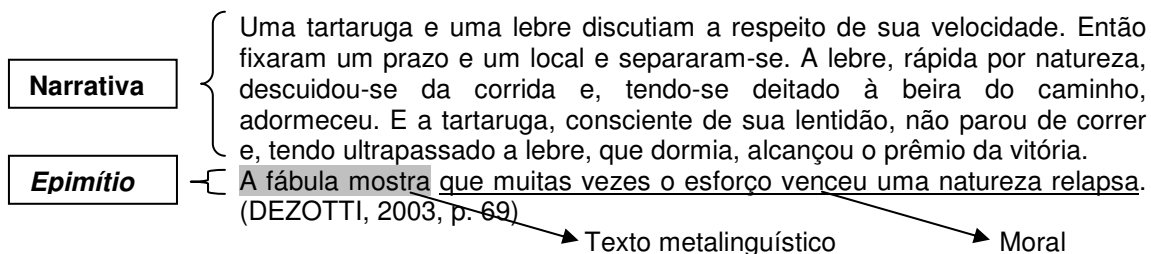
Na fábula de La Fontaine (2005), *Testamento que Esopo explica*, da qual transcrevemos o trecho abaixo, Esopo é um personagem que consegue decifrar o enigma da partilha de um testamento:

[...]

Sucedeu isto em Atenas,  
 E julgou-se maravilha;  
 O famoso Esopo apenas  
 Achou mal feita a partilha.  
 “Repartam-se os quinhões d’encontro aos gostos”,  
 Forçando-as a trocá-los a dinheiro;  
 E poderão casar-se e, sem desgostos,  
 Cumprir o testamento por inteiro. (p. 560-561)

Embora sua existência não seja contestada entre os gregos, sua vida é cercada de lacunas e incertezas e, no entanto, é o modelo da fábula esópica aquele que se destacará e servirá de base para muitas produções até os dias de hoje no Ocidente.

A fábula esópica, cuja estrutura também carrega uma moral, é dividida em duas partes: a primeira e mais longa é a narrativa e a segunda o *epimítio*, o qual se segue à narrativa e apresenta uma interpretação e um discurso metalinguístico – “Ao texto interpretativo chamamos *moral*; ao texto que informa o ato de fala que está sendo realizado chamamos *metalinguístico*” (DEZOTTI, 2003, p. 24). A título de ilustração, transcrevemos a fábula *A tartaruga e a lebre*:



A fábula esópica pode ser considerada a origem do gênero no Ocidente e não da fábula enquanto discurso. Porém, isso é difícil precisar, mas, um fato parece certo: que tanto a fábula esópica quanto a fábula de tradição indiana não tenham tido um nascimento comum, mas independente, e que, a partir da Idade Média, essas duas tradições tenham entrado em contato por meio de traduções de fábulas orientais trazidas para a Europa. Assim, as fábulas ocidental e oriental sofreram um processo de amalgamamento, dando origem a diversas versões dessas histórias.

As fábulas formam uma intrincada rede de relações, pois, uma vez que circulavam oralmente em diversas partes, ganhavam novas versões, de acordo com a história social e política da região, ou seja, ganhavam não só cor local como também acréscimo e ou redução de várias ordens, e tais narrativas, por sua vez,

também acabavam por influenciar outras narrativas, transformando-se em um amálgama de várias delas.

Mais recentemente, com a descoberta de textos sumérios (região da Mesopotâmia) datados de cerca do século XVIII a.C. se ampliou ainda mais a questão do berço da fábula. Esta descoberta levou à seguinte conclusão, segundo Dezotti (2003): “a fábula grega nem era autóctone, nem originária da Índia; ao contrário, essas duas vertentes derivariam de uma mesma fonte comum não ariana.” (p.21)

Diante disso e deixando a questão da origem de lado, Dezotti afirma que “Somos levados a crer que a fábula é um modo universal de construção discursiva.” (2003, p. 21), embora varie em temática e estrutura de povo para povo, de cultura para cultura, etc.

### **1.3 Fábula: variações sobre o mesmo tema**

Diante da colocação de Dezotti, podemos dizer que as fábulas são narrativas bastante maleáveis, e por este aspecto, muitas vezes confundem-se com outros tipos de narrativas como os contos, a anedota, o apólogo, a parábola, etc. Muitas dessas narrativas têm em comum o fato de apresentarem um exemplo, um ensinamento ou situações morais transmitidas por homens, animais ou seres inanimados.

La Fontaine, cuja grande parte das obras está baseada nas fábulas de Esopo e Fedro, em sua classificação de fábula inclui poemas breves, apólogos, histórias de animais, parábolas, contos diversos, alegorias, etc., tendo todos eles em comum a questão da moralidade, a qual buscava, ao mesmo tempo, divertir e instruir.

Italo Calvino, cuja obra constitui um paradigma para os estudos dos contos populares, coloca sob o rótulo de fábula diversos tipos de narrativas de fundo mágico e maravilhoso como lendas, novelas, anedotas, contos de animais, etc., destacando o caráter variado deste tipo de narrativa, diz ele: “São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias [...]. (1992, p. 14)

Outros pesquisadores, como Câmara Cascudo, que é referência na pesquisa do folclore nacional, apresentam uma visão mais reducionista, classificando a fábula dentro da categoria de contos de animais. Para Cascudo (1952):

O Conto de Animais é a Fábula legítima, no plano clássico e pedagógico que o manteve através de séculos. Todas as estórias de animais têm a finalidade educacional. Não fixando material de ética, expõe uma espécie de documentário da sabedoria arqueira, da habilidade invencível com que os entes humildes e fracos devem, aos olhos primitivos, defender-se dos fortes, arrogantes e dominadores.” (p. 302)

Ainda no tocante aos contos de animais, Simonsen (1987) diz que pertencem a uma categoria de difícil conceituação, pois animais estão presentes em diversos tipos de narrativas, nas quais muitas vezes exercem papéis importantes, e assim conclui: “Mas em geral reserva-se este termo [contos de animais] para os relatos em que os papéis principais, herói e adversário, são representados por animais enquanto tais.” (p.8). São em geral relatos de uma competição baseada na oposição entre seres inferiores-superiores (do ponto de vista físico e intelectual) e seres domésticos-selvagens. Dessa forma, Simonsen, com base em Tenèze, entende que, embora as fábulas retomem alguns motivos dos contos de animais, há uma diferença básica entre esses dois tipos de relatos:

[...] o antropomorfismo da fábula é puramente convencional, o do conto é convicto e ingênuo. A fábula, originalmente de inspiração clerical, tem uma função pedagógica evidente: ela privilegia o caso. O conto, feito para dar prazer, é um apelo ao prolongamento da narrativa, à cadeia. (TENÈZE, p. 92 apud SIMONSEN, p.13)

A presença de animais, em princípio, parece ser o índice mais marcante das fábulas. Comentando sobre a presença de animais nas fábulas de La Fontaine, Irene Machado (1994) diz que,

[...] os animais são colocados numa situação humana exemplar, tornando-se uma espécie de símbolo. [...] Tudo isto está profundamente ligado ao simbolismo mais antigo criado pelo homem para expressar suas relações com o espaço em que vive. Também representa uma tentativa de conhecer os fenômenos que desafiam sua capacidade de compreensão. (p. 57)

Para Coelho (1981), a fábula também é uma “narrativa (de natureza simbólica) de uma situação vivida por animais, que alude a uma situação humana e tem por objetivo transmitir certa moralidade.” (p. 77). Para a pesquisadora, embora a

origem da fábula se perca no tempo, ela manteve algumas de suas principais características como a presença da moralidade, do fundo de entretenimento e dos animais representando vícios e virtudes dos homens.

Irene Machado, referindo-se às fábulas tradicionais ou esópicas, diz que:

[...] os personagens são animais que nos transmitem uma mensagem específica, um ensinamento através de um diálogo. É este tipo de narrativa curta, geralmente um diálogo de bichos, encerrada por uma linha moral que aparece destacada no final do texto, que caracteriza a fábula enquanto gênero literário específico. (1994, p. 57)

Em sua análise de fábulas antigas e contemporâneas Alceu Dias Lima (1984) comenta que as fábulas não se distinguem de outras formas narrativas como o apólogo, as lendas, os contos, já que o aspecto da extensão não diz muito e no que se refere ao aspecto moral, diz:

A rigor, não é necessário que a moral se encontre topicamente plantada antes ou depois da história, podendo ela disseminar-se pelo discurso da história, o que dá a impressão superficial de que não há moral. Ela será obtida, neste caso, por recurso à enunciação. (p. 68)

Laura Sandroni (1987), comentando sobre a fábula em seu estudo sobre a obra de Lygia Bojunga, diz que:

[...] é um conto didático centrado num traço de caráter. Aborda animal ou planta, mas a intenção é a de que o ouvinte ou leitor perceba a similaridade entre ele e o protagonista da narrativa. Eles possuem características semelhantes e suas ações terão as mesmas conseqüências das do animal ou planta. A verossimilhança do conto dependerá então, para atingir seus propósitos, de fácil associação das principais características do protagonista com as da personalidade humana. (p.152)

Sosa (1978) considera que a fábula é uma “forma literária, indireta na exposição de sua expressão, de caráter geralmente crítico, de análise precisa e tradução sintética de fatos que são tanto objetivos, quanto eloqüentes para o entendimento [...] (p.144). Ainda segundo Sosa, estas características estão relacionadas à “necessidade humana de encontrar a forma de transmitir um conhecimento, ou uma crítica em forma *impessoal*, sem tocar ou localizar muito claramente o fato, ou a personagem.” (p.144 – grifos no original)

As definições apresentadas até o momento basicamente retratam a fábula como narrativas com finalidade didática, que buscam transmitir um exemplo,

ensinamento ou crítica por meio da ação, em geral, de animais, aludindo a ações humanas. Todas estas definições se encontram em trabalhos de pesquisa do século XX, mas, no entanto, a primeira definição de fábula, segundo Dezotti (2003), foi formulada por Aelius Theon (século I d.C.) de Alexandria, a quem é atribuída a autoria de uma coleção de exercícios de retórica chamada *Progymnasmata*. Segundo Dezotti (2003), para Theon a “fábula (*mythos*) é uma fala (*logos*) mentirosa que retrata uma verdade.” (p.28) Esta definição, embora tenha caráter generalista, revela não apenas que na antiguidade a fábula era percebida como discurso, mas também sua inclinação para o literário, aludindo ao seu caráter de ficção.

Embora a definição de Theon não se atenha à presença de animais, os retores gregos, na antiguidade, segundo Sosa (1978), consideravam que nas fábulas em que havia a presença de animais, estes deveriam manter suas características naturais a fim de não mentir poeticamente. Isto quer dizer que aos animais devem ser atribuídas “somente qualidades e ações que conservem analogia com seus instintos e propriedades naturais ou, quando muito, com aqueles que a experiência popular, ou a própria mitologia lhes tenha atribuído.” (p.144) Sosa (1978), parafraseando a opinião geral dos retores sobre a fábula, diz o seguinte:

Essas histórias devem ser escritas em estilo simples e fácil, os diálogos devem ser apropriados aos caracteres e à situação dos personagens, concebidos em prosa, ou em verso, sobretudo em verso, apesar dos que sustentam que devem ser escritas em prosa, porque ‘seu mais belo adorno é não ter nenhum’. (p. 144)

Aristóteles, em sua **Retórica**, também recomendou aos oradores o uso da fábula como instrumento de persuasão. Para ele a fábula constituía um *paradeigma*, um exemplo que o orador podia facilmente inventar:

We will first treat of argument by Example, for it has the nature of induction, which is the foundation of reasoning. This form of argument has two varieties; one consisting in the mention of actual past facts, the other in the invention of facts by the speaker. Of the latter, again, there are two varieties, the illustrative parallel and the fable (e.g. the fables of Aesop, those from Libya). (Aristotle, Book II, part 20)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “Trataremos primeiramente do argumento como Exemplo, pois ele tem a natureza da indução, que é a base da razão. Esta forma de argumento tem duas variantes; uma consistindo menção de fatos passados reais, a outra na invenção de fatos pelo orador. Da último, novamente, há duas variantes, o paralelo ilustrativo e a fábula (por exemplo: as fábulas de Esopo, aquelas da Líbia).

Esse exemplo partiria de um caso particular para outro caso particular similar, pois não visava ao universal, mas a aplicabilidade dessa narrativa à situação que estava em discussão. Segundo Aristóteles, as fábulas são fáceis de serem inventadas e tudo o que requer é que se considerem as analogias: “[...] all you require is the power of thinking out your analogy, a power developed by intellectual training”. (Aristotle, Book II, part 20)<sup>2</sup>. A seguinte fábula, *O orador Demades*, atribuída a Esopo, é um exemplo dessa aplicação:

O orador Demades falava, certa vez, ao povo de Atenas. Como não lhe prestavam atenção, pediu-lhes licença para contar uma fábula esópica. Tendo eles consentido, começou a dizer: “Uma andorinha, uma enguia e Deméter iam por um mesmo caminho. Quando chegaram a um rio, a andorinha voou e a enguia mergulhou”. Disse isso e calou-se. Então eles perguntaram: “E Deméter? O que aconteceu com ela?” E ele respondeu: “Ela está zangada com vocês, que deixaram de lado os assuntos da cidade para se ligar em fábulas esópicas”. Assim, também dentre os homens, são irracionais os que negligenciam os negócios urgentes e dão preferências aos afazeres prazerosos. (DEZOTTI, 2003, p.63)

Aristóteles, na **Poética**, a partir da definição de tragédia, vai dizer que “Está na fábula a imitação da ação. Chamo de fábula a reunião das ações...”(1997, p.25), ou seja, a fábula é a narrativa em si, o *mythos*. O filósofo sugere que a fábula não fique presa à tradição, pois o poeta é um criador, entretanto, sugere também que se respeite o legado tradicional: “Não se deve romper com as fábulas conservadas pela tradição; [...] o poeta deve criar, servindo-se atinadamente do legado tradicional” (p.33), o que implica dizer, que a obra deve ser elaborada com base nas leis da verossimilhança ou da necessidade.

Esta definição da **Poética** vem de encontro ao pensamento de Lima (1984) sobre a oposição existente entre contexto e forma nas fábulas. Lima (1984) ressalta que o fato de as fábulas serem quase sempre classificadas como fantasia, alegoria ou mentira faz com que seu aspecto contextual seja sempre mais evidente do que seu aspecto formal, e, embora muitas definições enfatizem seu étimo ‘fala’, acabam deixando de lado “a idéia de procedimento discursivo, latente em *fala*, e trata exclusivamente daquilo que, na investigação mais moderna será designado como substância de conteúdo” (p.61). Segundo Dezotti (2003), Lima entende que a fábula

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “tudo o que se requer é a habilidade de considerar a analogia, uma habilidade desenvolvida pelo treinamento intelectual.”

é “mais que um gênero literário, constitui uma *forma* discursiva definitivamente incorporada em nossa competência de falantes.” (p. 19)

Em sua forma, segundo Lima (1984), a fábula é composta de três discursos, os quais devem ser considerados em qualquer análise: o discurso narrativo (história), o discurso moral (temático) e o metalinguístico (que contém marcas de enunciação e denuncia a presença de um narrador). Lima entende que este modelo pode ser aplicado à análise da fábula tradicional e ao ‘efeito fábula’, ou seja, a “toda seqüência que, independentemente do texto em que se encontra, evoca, por sua própria forma, a de uma fábula.” (1984, p. 14) Embora este modelo pretenda contemplar a fábula em suas variadas formas narrativas, ele parece ajustar-se melhor à análise das fábulas de caráter mais tradicional, em que esses discursos são facilmente reconhecidos. Pensando na análise de narrativas em que o discurso da fábula apareça diluído, ou seja, conserva elementos da fábula, mas perde sua estrutura rígida, como acreditamos ser o caso no *corpus* desta pesquisa, este modelo parece não ser suficiente, uma vez que o modelo narrativo do *corpus* é híbrido.

Suleiman (1977) em um estudo sobre a narrativa exemplar, diz que o gênero fábula é composto por três tipos de enunciados: narrativos (apresenta uma história), interpretativos (forma um sentido) e pragmáticos (estabelece uma regra de ação a partir do sentido):

On constate, en premier lieu, que toutes les fables racontent une histoire; deuxièmement, que la plupart des histoires sont accompagnées d'énoncés interprétatifs ou pragmatiques de la part du narrateur extra-diégétique; troisièmement, que ces énoncés sont toujours adressés au narrataire extra-diégétique (i.e. au lecteur virtuel) et portent sur une vérité générale que celui-ci est censé appliquer à sa propre vie; enfin, que dans les cas où l'histoire n'est accompagnée d'aucun énoncé de cette sorte, le narrataire peut en déduire un, en recourant aux indices interne et au contexte intertextuel, que n'est autre chose que l'ensemble des *Fables*. (p.482)<sup>3</sup>

O modelo de Suleiman considera a fábula um discurso exemplar com um único sentido, o qual pressupõe igualmente uma única regra de ação e por esse

---

<sup>3</sup> Tradução nossa: Constatamos, primeiro, que todas as fábulas narram uma história; segundo, que a maior parte das histórias são acompanhadas de enunciados interpretativos ou pragmáticos da parte do narrador extra-diegético; terceiro, que estes enunciados são sempre destinados ao narratário extra-diegético (i.e., o leitor virtual) e sustentam uma verdade geral, a qual se supõe aplicar a própria vida do leitor; enfim, no caso de a história não ser acompanhada de nenhum enunciado deste tipo, o narratário pode deduzir um, recorrendo aos índices internos e ao contexto intertextual, que não é outra coisa que o conjunto de *Fábulas*.

motivo, esse modelo não pode ser aplicado a todas as fábulas. Isto se deve ao fato de Suleiman classificá-las em duas categorias: exemplares e não-exemplares.

Segundo a pesquisadora, as fábulas não-exemplares não possuem regra de ação, são aquelas que trazem um ensinamento sobre a vida, que revelam certo didatismo, mas que não se expandem para uma axiologia. É o que ocorre, por exemplo, em *A cigarra e a formiga* ou *O lobo e o cordeiro*, que são fábulas que não se marcam pela ética, mas que revelam a natureza ou mundo como é, com aquilo que lhe é próprio, por exemplo, a cigarra canta, a formiga trabalha, o lobo se alimenta, etc. Por seu caráter realista e cínico, diz Suleiman, elas se aproximam das máximas. Estas são fábulas que seguem no sentido de uma “moral ingênua”, conforme Jolles (1976), ou seja, aquela guiada pela visão subjetiva, pelo senso comum, que não pretende determinar, em princípio, aquilo que é certo ou errado.

As fábulas exemplares, ao contrário, encerram uma moral e procuram ensinar o que deve ou não ser feito para se tentar viver bem. São estas que se adaptam ao modelo proposto por Suleiman, pois possuem uma regra de ação, apontam um sentido único, o que por sua vez determina a interpretação da fábula pelo leitor e sua identificação com a situação. A fábula *Os meninos e a rãs*, de Esopo, é um exemplo:

Uns meninos capetas estavam brincando na beira de um lago quando viram algumas rãs nadando no raso. Para se divertir, começaram a jogar pedras nas rãs e mataram uma porção. Cansada daquela história, uma das rãs pôs a cabeça para fora da água e disse:  
- Chega, chega! Por favor! O que para vocês é distração, para nós é a morte!  
*Moral: Nossos prazeres não devem prejudicar os outros.* (Esopo, 2003, p.67)

Suleiman deixa claro em sua pesquisa que as narrativas exemplares caminham no sentido oposto das narrativas modernas, pois não admitem abertura para a pluralidade, que é justamente a marca dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho.

Considerando que as fábulas pertencem a um universo narrativo plural e que os modelos de análise apresentados por Lima e Suleiman parecem insuficientes para a análise do *corpus*, procuraremos, sem perder de vista o que foi proposto por eles, estabelecer um caminho que possa servir ao propósito desta pesquisa. Assim, partiremos do pressuposto de que as fábulas apresentam em sua forma ao menos

três elementos constitutivos: a **oralidade**, marcada por índices que trazem pressupostas a presença de um enunciador e um receptor dessa 'fala' transformada em narrativa; a **analogia**, que estabelece um jogo de duplos, por meio do qual se criam os pontos de contato entre as situações representadas (alegóricas, metafóricas ou simbólicas) e as situações humanas e por fim a **moral**, entendida como os vários propósitos do discurso: ensinar, instruir, levar à reflexão, repreender, mostrar, criticar, entreter, persuadir, etc.

Este percurso nos permite perceber que a grande quantidade de material classificado sob o rótulo de fábula e conseqüentemente suas várias definições, são parte de sua variada casuística e não divergência de classificação, como poderia parecer em princípio. Destacamos também que as fábulas não se reduzem a contos de animais, e que o fato de a presença de animais ser mais marcante no gênero, não significa que humanos ou outros seres não possam ser seus protagonistas, como ficou demonstrado na fábula *Orador Demades*. Sendo uma forma narrativa variável, a extensão também não é fator determinante do gênero, podendo ser apresentada em verso ou prosa e em variadas formas narrativas e, como toda literatura, está a serviço das mais diversas aplicações. Conforme aponta Dezotti (2003), a simplicidade característica da fábula talvez seja o aspecto que lhe confira popularidade e a faça resistir ao tempo, uma vez que sua forma flexível permite "incorporar novos repertórios de narrativas e ajustar-se à expressão de visões de mundo de diferentes épocas." (p.22)

Dessa forma, diante da grande diversidade de textos classificados como fábula, Dezotti (2003) propõe a seguinte definição: "fábula é um ato da fala que se realiza por meio de uma narrativa" (p.22) e esta narrativa, por sua vez, "está a serviço dos mais variados atos da fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc." (p. 22).

Graças a essas características peculiares, as fábulas tornaram-se um instrumento popular para falar aos homens, sendo evocadas em diferentes ocasiões e por diferentes formas narrativas, tornando-se parte do que Lima (2003) chama, no prefácio de **A tradição da fábula**, de 'cultura da fábula'.

## 2 A fábula revisitada

Os textos que compõem o *corpus*, escritos entre 1972 e 1980, embora apresentem traços da tradição, trazem em sua estrutura marcas da narrativa contemporânea, como a fragmentação e a hibridização dos gêneros. Esses textos exploram situações em que real e imaginário se fundem para dar vida aos personagens que, a partir de suas vivências, irão ao longo das narrativas, não apenas contribuir para a busca de sua identidade, como também revelar os confrontos de diferentes posicionamentos e visões da sociedade a partir de várias perspectivas.

Por meio das várias histórias encaixadas que compõem os textos do *corpus*, Lygia Bojunga confere à narrativa elementos modernos, imprimindo-lhe um estilo próprio, que não pretende ser pedagógico ou moralista em um sentido autoritário, mas que busca no discurso coloquial criar relações que permitam maior identificação com o leitor, apontando caminhos diversos para reflexão. A narrativa revela, por meio de sua estruturação, personagens e vivências diversos, representativos não apenas do homem contemporâneo, mas do homem atemporal. Assim, tem-se o homem representado por sua fala plural e multissignificativa.

Levando-se em consideração que o *corpus* apresenta características fabulares em seu universo narrativo plural, procederemos à análise de **Os Colegas**, **Angélica** e **O sofá estampado** à luz do que consideramos ser elementos constitutivos da narrativa fabular: analogia, moral e oralidade. Nossa análise se norteará, principalmente, pela rede de relações que se estabelecem entre esses fatores e as categorias do narrador, personagem e leitor, que dão forma e sentido ao *corpus*, evidenciando o processo de renovação da fábula.

### 2.1 Fábula e verossimilhança

Aristóteles, na **Poética**, ao mesmo tempo em que responde às objeções de Platão sobre a arte, vai nos legar um trabalho teórico e crítico que se mostrará altamente valioso para o estudo da literatura. Ao pensar sobre a natureza da

literatura não como cópia do real, mas como transformação do real, portanto, representação do mundo e do homem, ele aponta também para o conceito de arte como ato consciente, de engenho, que chamamos de mimesis. Conforme Segolin:

[...] embora o termo 'mimesis' ressalte, na obra de Aristóteles, a faceta representativa da obra literária, não se pode deixar de notar que o autor da *Poética* estava igualmente atento em relação ao fato de que todo trabalho imitativo, por mais fiel que seja ao modelo a cópia oferecida, exige o desenvolvimento de uma operação ordenadora que, ao mesmo tempo que nos remete para o ser imitado, igualmente aponta para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto de um gesto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a imitação deste se configura. (1999, p.15)

A arte vista como construção de uma nova forma de dizer nos leva ao conceito de verossimilhança, que pode ser de ordem externa, ou seja, aquela que existe na realidade e que permite sustentar os fatos que se criam para a obra, e interna, representada pela estrutura lógica do texto, que o torna verdadeiro, e que é a essência da ficção.

Se considerarmos esses conceitos em relação ao *corpus* desta pesquisa, perceberemos que as narrativas apontam não apenas para a representação dos homens e de sua realidade circundante, mas também para a forma como esta representação se realiza. Nesta perspectiva, pensamos que, embora beba nas fontes das narrativas tradicionais, Lygia Bojunga nos apresenta um trabalho original, cuja construção nos remete a um cenário de representação no qual, narrativa, narrador, personagem e receptor estão perfeitamente integrados. Nesse cenário, a autora cria o mundo ficcional por meio de um trabalho consciente de linguagem, conferindo à narrativa um caráter verossímil. É devido a esse caráter que, durante a leitura, muitas vezes não nos damos conta de que estamos diante de uma narrativa cujos protagonistas são animais, pois pensamos estar diante de protagonistas humanos vivendo situações humanas.

Verificamos assim que, como trabalho de criação, a autora constrói o texto com consciência, articulando suas partes e, dessa forma, a narrativa instaura verdades possíveis que incitam sonhos e levam os homens a criar, a refletir, a se divertir, etc.

Diante disso, percebemos que a literatura não produz simulacros, mas outros seres e outros mundos, porque, mesmo quando se copia, tudo tem uma origem, se cria algo novo a partir do traço peculiar de cada artista.

## 2.2 A presença da fábula no *corpus*

O traço peculiar de Lygia Bojunga no *corpus* consiste na flexibilização das estruturas narrativas. Seus textos caminham no sentido da hibridização dos gêneros, refletindo não apenas o caráter de contemporaneidade de sua narrativa, mas também revelando o homem moderno, fragmentado e em conflito.

Este traço, que aproxima sua narrativa do romance contemporâneo, nos coloca diante de um questionamento: ainda é possível considerar o *corpus* como fábulas contemporâneas?

Acreditamos que sim, principalmente se levarmos em consideração que as fábulas são discursos que se realizam por meio de uma narrativa. Além desse fato, a estrutura da fábula, como vimos, é flexível, capaz de ajustar-se a variadas estruturas, visões, necessidades e aplicações em diferentes épocas.

Quanto à estrutura narrativa dos textos de Lygia Bojunga, Sandroni (1987) diz que:

[...] é virtualmente a mesma em todos os livros: pequenos capítulos que se sucedem sem compromisso com a ordem cronológica e nos quais os personagens principais apresentam sua história, interrompida freqüentemente pelo aparecimento de outros personagens secundários, que acrescentam novos dados à narrativa principal, além de trazerem motivos de interesse próprio. (p. 74)

Referindo-se a essa estrutura como “história-dentro-da-história”, Sandroni diz ainda que Lygia Bojunga trabalha a narrativa em dois planos: “o horizontal, em que se desenvolvem os fatos seqüenciais vividos pelos diversos personagens, e o vertical, no qual a narrativa volta-se para os problemas interiores de cada um, característicos da infância” (p.74). Concordamos com Sandroni, porém, entendemos que, embora a obra de Lygia Bojunga seja classificada como infantil ou juvenil, a autora procura retratar o homem em um sentido amplo, não se atendo apenas a questões relativas à infância. Devido aos aspectos formal e contextual essa estrutura de “história-dentro-da-história” parece guardar algumas relações com a estrutura da fábula indiana. Na fábula indiana há uma ‘narrativa quadro’ em torno da qual giram as histórias e, conforme descreve Maria Valéria Vargas em **A tradição da fábula** (2003):

As histórias se encaixam umas nas outras e são permeadas por ditados e provérbios presentes nos mais diversos textos da literatura sânscrita. As histórias se agrupam, em cada um dos livros, em torno de uma só ação, apresentando vários aspectos da questão em debate. [...] Os dois níveis da fábula – a história e a moral da história – estão presentes no próprio entrelaçar das narrativas [...] (p. 113)

Notamos que no *corpus* não há uma ação única, mas um grande tema, que consideramos como a narrativa-quadro a partir da qual as histórias vão se desenvolvendo. Percebemos também que os textos apresentam graus variados de aproximação da fábula indiana. Em **Os Colegas** temos um grau maior, em que a amizade dos animais funciona como a narrativa-quadro a partir da qual se desenvolvem as situações que ampliam esse conceito. Desse modo, de forma alegórica, a narrativa se converte em uma grande metáfora da união e da harmonia do grupo, que aponta para a moral da história, ou seja, seu propósito: mostrar que a amizade, o respeito, a relação entre o individual e o coletivo são os pilares sobre os quais se assentam a liberdade e a felicidade de cada um.

Embora sigam a mesma estrutura de história encaixada de **Os Colegas**, as narrativas de **Angélica** e **O sofá estampado** apresentam um grau menor de aproximação. Os dois textos giram em torno da crise de identidade dos protagonistas, que podemos considerar como a narrativa-quadro. A partir dela são introduzidos novos personagens e novas situações, e estas por sua vez, apresentam maior grau de complexidade na medida em que atuam como catalisadores de outros temas como velhice, discriminação, preconceito, alienação, consumismo, morte, relações familiares, sociais, profissionais, entre outras. Além das várias ações, outro traço distintivo em relação à fábula indiana reside no fato de que a moral não aponta para um único sentido, mas para diversos caminhos que levam à solução dos problemas e à realização individual ou coletiva.

Embora essas narrativas se assemelhem estruturalmente às fábulas indianas, como vimos no capítulo anterior, foram as fábulas esópicas que tiveram maior influência na literatura ocidental. Assim, em **Os Colegas** e **Angélica** podemos também perceber em alguns capítulos, pequenos trechos com características da fábula tradicional, nas quais é possível identificar os três níveis de discurso - narrativo, moral e metalinguístico - conforme modelo de análise da fábula esópica proposto por Lima (1984). Neste trecho que segue, tirado de **Os Colegas**, são

relatados vários problemas que afligem os animais, e esses problemas servem de exemplo para que os colegas cheguem a uma decisão:

E ainda por cima, no sábado deu uma ventania tão grande que arrancou e levou embora a porta e o teto do barraco. Foi por causa de tudo isso que os quatro passaram o domingo todinho confabulando e lá pelas tantas resolveram:

[A fábula mostra que] “Não dá mais pé ficar sem trabalhar.”

- Porque a verdade é que a gente tá ficando cansado desse negócio de fugir, de ter que arriscar a vida todo o dia, de ter que viver sem saber se vai arranjar comida ou não – disse Virinha.

E Flor, Cara-de-pau e Latinha acharam a mesma coisa. (p. 82)

Em **Angélica**, retiramos o fragmento abaixo do capítulo em que Porto e Angélica estão trabalhando na criação da peça de teatro e percebem que o processo criativo é árduo, porém recompensador:

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

Em **O sofá estampado** não identificamos esse tipo de estrutura e acreditamos que isso se deve ao fato de que é uma narrativa mais complexa, que explora mais os elementos linguísticos e psicológicos e que, por consequência, a torna mais distanciada da tradição esópica. Em **Os Colegas** e **Angélica** a narrativa apresenta um menor grau de complexidade psicológica e assim o plano narrativo e moral ficam mais evidentes. Notamos também, que esses pequenos fragmentos fabulares isolados da narrativa-macro apontam para uma única regra de ação, conforme proposto por Suleiman (1977), uma vez que deles se pode tirar uma única interpretação. Neste caso, podemos concluir tratar-se de um exemplo.

Outra característica da fábula tradicional identificada no *corpus* refere-se à estratégia do disfarce. Na fábula tradicional o disfarce é um recurso bastante utilizado pelos personagens em busca de vantagens. Essa estratégia em um primeiro momento demonstra astúcia, porém, em geral, ela se converte em um problema quando a verdadeira identidade do personagem é descoberta, revelando o fundo moral da fábula. Em **Os Colegas** o disfarce é utilizado por Voz de Cristal como uma tentativa de ajudar os amigos que haviam sido presos pela carrocinha. Travestido de mulher, com uma roupa feita de jornal, o plano vai literalmente por

água abaixo, quando, após uma forte chuva o disfarce se desfaz, revelando o urso Voz de Cristal, que também acaba sendo preso:

Voz de Cristal tentava salvar o que restava da saia, mas já a blusa se desfazia, uma das mangas caía, a outra ele procurava segurar, e tentando segurar a blusa ele perdia o resto da saia.

[...]

- Dona de cachorro coisa nenhuma! É um urso! – berrou um dos guardas.  
(p.42)

Em **Os Colegas** a cena do disfarce entra na narrativa como uma história encaixada enquanto que em **Angélica** ela ganha um capítulo a parte. Aqui não há perdas, mas o fim do disfarce e a revelação do personagem são fatores positivos que apontam para uma moral. Este capítulo revela que o porco, com sérios problemas de identidade, resolveu mudar seu nome para Porto e vestir-se de forma a não ser reconhecido: “Era uma roupa complicada, mas precisava ser assim mesmo porque era pra ele se disfarçar: Porto não queria que ninguém – mais ninguém – visse que ele era um porco” (p. 22). É somente no final da narrativa, durante os ensaios da peça de teatro, que Porto decidiu assumir sua identidade jogando fora seu disfarce:

Porto suspirou satisfeito: o disfarce que ele tinha inventado quando era pequeno estava todo jogado fora. Ele sabia muito bem que a vida de porco é um bocado difícil, mas de repente tinha dado um estalo de coragem dentro dele e ele tinha resolvido fazer que nem Angélica: parar de fingir uma coisa que ele não era. Só no nome é que ele não mexeu: achou que podia ser um porco chamado Porto. (p. 134)

Verificamos até agora que a estrutura narrativa do *corpus* possui traços da fábula indiana e que dentro dessa estrutura é possível encontrar estratégias e fragmentos da fábula esópica. Buscando ampliar nossa análise, passaremos à identificação dos três elementos constituintes da fábula levantados no capítulo anterior: a analogia, a moral e a oralidade. Este último aspecto, porque relacionado ao discurso fabular e ao discurso literário de Lygia Bojunga, será explorado mais amplamente no capítulo três.

### 2.3 Analogia, moral e oralidade – um percurso de análise

Consideramos que estes três elementos estão na base de toda estrutura fabular. No *corpus* eles podem ser encontrados ao longo dos textos, e são percebidos em vários níveis, do mais superficial ou óbvio ao mais complexo ou sutil.

O primeiro desses elementos, a analogia, que estabelece relação de semelhança entre coisas ou fatos, pode ser percebida em vários momentos. Ela está pautada principalmente na alegoria, entendida como um conjunto de metáforas que, trabalhando por semelhança ou sugestão, produz um jogo de duplos (entre o visível do texto e o invisível que se quer representar/presentificar), e também um efeito estético. Esse efeito estético por sua vez, reside no fato de Lygia Bojunga trabalhar a narrativa de forma criativa, colocando seu ponto de vista por meio da visão do narrador, cujo papel tem relevância, pois ele tem voz, interfere e critica (de forma irônica ou direta), revelando personagens fortes, sujeitos de suas falas e levando o leitor à reflexão. Devido a essas características, julgamos que, dentre os fatores de especificação da fábula, a analogia talvez seja o traço mais significativo.

As analogias surgem no decorrer da narrativa e algumas vezes são facilmente identificadas, como as que se referem à caracterização dos personagens como duplos dos homens ou como no exemplo a seguir, em que a autora, por meio da metáfora, constrói uma forma bastante sutil de tratar um tema delicado, como a morte:

O Vítor foi se controlando pra ver se não tossia, se não chorava, se largava a mala, largou. E aí perguntou baixinho:

- Vó?

- Hmm.

- Você nunca vai deixar de viajar, não?

- No dia que eu morrer.

- E de trabalhar? você não vai parar?

- Vou, sim: no dia que eu largar de viajar.

A Vó do Vítor largou de trabalhar no mês de abril. (O sofá estampado, p. 43)

Outras vezes, as analogias só são apreendidas ao longo do texto. Em **Os Colegas**, por exemplo, temos a narrativa que gira em torno da amizade entre um grupo de animais com diferentes vivências. A amizade do grupo nasce e cresce como uma celebração da vida, como expressam os versos do samba criado por Virinha e Latinha:

Vida, acho você a maior  
Quanto mais penso em você  
Mais eu vejo que te gosto

E que não tem coisa melhor. (p. 11)

Cada personagem agrega algo ao grupo a partir de sua história de vida e, em harmonia, buscam viver o dia-a-dia em sua máxima potência. A narrativa acompanha os personagens em seu caminho em busca da liberdade e da sobrevivência, e é deste percurso que surgem as analogias. Essas analogias encontram-se ao longo de todo o texto e juntas vão estabelecendo contrapontos que permitem perceber, por exemplo, a vida antes e depois de formar o grupo dos colegas; o equilíbrio entre trabalho e diversão; o individual e o coletivo; a arte como trabalho, entre outros.

No que diz respeito à busca da liberdade, temos, por exemplo, a história de Voz de Cristal, o urso que fugiu do zoológico porque queria conhecer o mundo. Diz Voz de Cristal: “[...] Mas eu não fugi porque a minha vida lá era ruim, não. Até que me tratavam muito bem. [...] [Fugi] Porque ouvi dizer que o mundo era um lugar ótimo. Eu então quis ver mesmo se era.” (p.16). Os colegas logo se compadecem de sua situação e propõem levá-lo ao circo: “- Acho que se o urso não conhece nada do mundo, a gente devia ir com ele hoje de noite ao circo pra ele ver como é que é.” (p.16). O circo se apresenta como espaço da fantasia e do sonho diante do qual Voz de Cristal comenta: “Tá aí: o mundo é ainda melhor do que eu pensava” (p. 17). Nesse processo de descoberta conhece também o mar e conclui: “Vou ficar por aqui. Não dá mais pé voltar pra minha antiga vida.” (p.17) Essas experiências o modificam e apontam para novas possibilidades, ou seja, para o rompimento com uma vida que não era ruim, mas estéril, pois não oferecia nada em termos de experiências e realizações. Assim Voz de Cristal sai de uma relação passiva diante da vida, para uma relação ativa.

A partir desses movimentos, Lygia Bojunga revela ao seu leitor um mundo de possibilidades, fazendo com que ele, ao interagir ou se identificar com essa narrativa, também busque reagir diante da vida, não aceitando passivamente todas as situações. Nesse sentido, a narrativa revela uma moral cujo discurso sugere ou serve de exemplo para atitudes positivas mesmo diante das adversidades. Assim, ao encaminhar seu discurso pela oralidade, coloquialismo, agilidade das falas e das ações, pela não linearidade e pelo imagético, Lygia Bojunga consegue aproximar-se de seu leitor apontando ou sugerindo caminhos para a ação e para a reflexão. A narrativa, que não deixa de pautar-se pelo exemplo, carrega uma nova forma de

expressar a moral, que longe de ser impositiva, passa a sugerir caminhos: para a felicidade, para o trabalho coletivo, para a realização individual e do grupo, para uma vida de possibilidades. Essa moral se caracteriza por um processo crítico, no qual, por meio do de espelhamento, os atores reais, os outros dessa relação significativa, se vêem refletidos nos atores ficcionais. Ainda que o espaço seja de ficção, ele é verossímil, e as situações criadas, embora fantasiosas, estabelecem relações com situações humanas. Assim, em um nível bem superficial de leitura, em **Os Colegas**, Bojunga remete o leitor a situações que podem ser entendidas facilmente como se fossem “máximas”, como por exemplo, “a união faz a força”, ou “unidos venceremos”. Em **Angélica** e em **O sofá estampado** elas apontam mais profundamente para o próprio ser, para seu interior, em um nível maior de complexidade.

Dessa forma é possível conferir à narrativa um caráter universalizante, abordando os mais variados temas, que vão desde a luta pela sobrevivência, passando pela busca da liberdade, da identidade, até questões relativas a lutas sociais e direitos individuais e coletivos.

É essa dinâmica entre analogia, moral e oralidade que passaremos a analisar com vistas às categorias do narrador, personagem e leitor, buscando evidenciar não apenas como a fábula se reinscreve na contemporaneidade, mas também como, ao reinscrevê-la, Lygia Bojunga inova o gênero.

### 2.3.1 O narrador

Na fábula tradicional, o que se nota é um narrador que não interfere na narrativa, e embora os índices de discurso denunciem a existência de um enunciador, este procura não se fazer notar.

A fábula tradicional, ainda que permita mais de uma interpretação, normalmente apresenta um ponto de vista unilateral, que cria uma narração neutra e econômica, sem muitas descrições. Em geral são os diálogos, bastante objetivos, que dão os contornos da cena em questão, oferecendo um esboço do cenário e dos personagens, mas sem entrar em detalhes psicológicos, pois tudo se mantém no plano superficial e externo para que o exemplo possa ser mais facilmente compreendido.

O narrador do *corpus* deste trabalho se apresenta de forma espontânea e bem humorada. É um narrador em terceira pessoa que na maior parte das vezes se coloca muito próximo das cenas, contudo não é centralizador, assim como não é dele a última palavra. Dessa forma, como categoria a quem compete enunciar o discurso, o narrador consegue garantir ao leitor um lugar privilegiado na narrativa, de onde este pode participar como espectador ou ator, na medida em que o discurso abre espaço para o questionamento e a reflexão crítica.

Ainda com relação à fábula tradicional, o *corpus* apresenta uma estrutura narrativa de maior complexidade, no entanto, isto não significa que a narrativa não possa ser facilmente compreendida. As várias focalizações e os demais recursos composicionais atrelados a elas permitem que o leitor traduza as analogias e estabeleça relações de sentido.

A atuação do narrador permite a relativização do discurso, que por sua vez abre espaço para a reflexão. Dessa forma, a moral passa a ser vista por um novo ângulo, uma vez que ela atua como uma sugestão e não como um mandamento.

No *corpus* podemos observar que, por meio da oralidade, da linguagem simples, períodos curtos, diálogos ágeis e um narrador perspicaz, é possível transportar o leitor para dentro das situações narradas, levando-o não apenas a vivenciar, mas a acreditar e a se identificar com as mais diversas situações. Aqui talvez esteja um dos grandes diferenciais da escritura de Lygia Bojunga: um narrador arguto capaz de estabelecer várias formas de diálogo entre os personagens, o texto e o leitor e embora os pontos de vistas sejam construídos de maneiras diferentes em cada um dos livros, é possível notar que há uma constância na composição da voz narrativa.

A construção do discurso com base em índices de oralidade, estilos gráficos, jogos semânticos, metáforas, etc., faz com que o narrador alterne os pontos de vistas, variando os discursos, revelando as situações e os personagens que, por meio das analogias, demonstram semelhanças com o mundo empírico e revelam a moral por meio do discurso crítico, como neste exemplo:

Conforme a fome apertava ele ia andando mais depressa. Tinha que arranjar serviço pra fazer, ganhar dinheiro, comer. Acabou correndo. Só parou quando viu uma fila comprida à beça. Informaram que aquele pessoal todo estava ali pra arrumar trabalho, ele ficou desanimado, mas assim mesmo entrou na fila. (Angélica, p. 25)

No *corpus* o foco narrativo transita por diferentes visões no decorrer da história. Aqui não encontramos o narrador autoritário e absoluto, tão comum na tradição da literatura infantil e juvenil e também da fábula, mas um narrador múltiplo, que abre espaço para que a voz dos personagens e do leitor possa manifestar-se. A narrativa encaixada, característica do *corpus*, em que uma situação leva a outra, favorece essa multiplicidade, pois permite a relativização do discurso. Por exemplo, em **O sofá estampado**, o tatu Vítor sempre que tem de enfrentar um problema cava buracos profundos, que, como metáfora, sugere um movimento de interiorização e fuga da realidade. Certo dia, na escola, Vítor tem um acesso de tosse, e cava tão fundo que a professora, preocupada, envia um colega ao buraco para procurá-lo. O colega apresenta a visão de quem vê o problema do lado de fora e quando retorna, ocorre o seguinte diálogo:

- Não respondeu?
  - Ah, falou sim.
  - Disse o quê?
  - Que tá numa boa.
  - O quê?
  - Tá 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. (p. 28)

No capítulo seguinte temos a outra visão do ocorrido, quando Vítor tem o encontro com o colega que havia sido enviado pela professora. Neste ponto, entendemos porque Vítor ‘estava numa boa’, pois ele havia encontrado uma escada que dava acesso a um espaço ideal de fuga: uma rua deserta, que só ele via:

- 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. 31)

Em outros momentos, o narrador demonstra perspicácia ao dar continuidade a um diálogo, ideia ou situação que estava em andamento, como nestes exemplos:

- Tudo pronto?
- Tudo pronto!

Escancararam a porta pro carnaval – justamente a tempo de ver a noite chegar.

- Olha ela aí!

[ ]

E a noite chega bacana que só vendo, cheia de estrelas, de fantasia, de batuques e de alegria. (Os Colegas, p.28)

- Escuta, não clareia, não – ele cochichou pra noite. – Só me arranja um vaga-lume pra eu poder ver o que eu quero achar, e fica assim tapando tudo até eu acabar de fazer o que eu tô querendo fazer, tá?

A noite topou. Ele então saiu na ponta do pé. Um vaga-lume apareceu e foi voando atrás. (Angélica, p. 19)

A professora chamou “Vítor! Vítor!”. Nada. Ela ficou aflita:

- Lá embaixo é um breu; imaginem ele engasgado lá sozinho.

A classe se assustou com aquele engasgo sem luz. Todo o mundo foi enfiando a cara no buraco querendo ver se tosse escura era pior. (O sofá estampado, p. 28)

No exemplo a seguir, alternando os pontos de vistas em um discurso marcadamente oral, cheio de hesitações, construído a partir de recursos simples como pontos de exclamação, interrogação e reticências, o narrador busca expressar o sentimento ambíguo do personagem frente ao inusitado da situação. Esse discurso revela um jogo entre os sentimentos do personagem e a tentativa de ser ‘politicamente correto’ em relação ao namoro da gata com o tatu:

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... sabe como é que é, não é? Assim... como é mesmo que ela ia explicar?... assim, feito, ah, ela não sabia explicar direito, mas um bicho diferente do Vítor. Não era por causa do focinho comprido, não, de jeito nenhum! Nem por causa da carapaça. Ela não usava vestido? A Dalva não usava pelo? por que que o Vítor não podia usar carapaça? Claro que podia, ué, cada um usa o que quer e pronto. (O Sofá estampado, p. 12)

Outro exemplo dessa alternância pode ser notado no fragmento abaixo, em que o uso das expressões ‘Se tinha bicho’ e ‘uma tal de’, revelam não apenas a ironia do narrador, mas também a antipatia do personagem Vítor em relação à Dona Rosa, revelando características e atitudes tipicamente humanas:

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 em quando, aparecia pra uma visita. E era só aparecer que, pronto: a mãe do Vítor ia buscar ele no quarto [...] (O sofá estampado, p. 25)

Neste espaço de ficção, o narrador, por meio do discurso oral, de frases curtas ou orações coordenadas confere agilidade à narrativa, dando vida ao cenário e intensificando a concretização da cena, como no exemplo a seguir, em que a narração se desenrola como se fosse uma projeção cinematográfica, em que até sons podem ser percebidos:

Tinha o homem que engolia espada, tinha os equilibristas, os gigantes e os anões. Tinha os cachorros que jogavam futebol e as moças lindas que – como é que pode? – comiam fogo. [...] Tinha leões. Tinha acrobatas. E tinha criança à beça sentada nas arquibancadas. Tinha gente vendendo bala, amendoim, pipoca estalando. Tinha balões pelo ar. E orquestra tocando. Tinha barulho de gente e de bicho. E melhor do que todos, melhor do que tudo, tinha os palhaços também. (Os Colegas, p. 16-17)

A incorporação da oralidade enfatiza o caráter de ruptura da linguagem, fazendo com que a narrativa pareça menos artificial e mais próxima do cotidiano, estabelecendo um clima de intimidade com o leitor. A escritura trabalha a fantasia e o imaginário com naturalidade ao incorporar o discurso oral, explorando as diversas variações linguísticas. Por meio do uso de períodos curtos, Lygia evita comentários excessivos e mantém a dinâmica da narrativa. Esta é uma característica marcante da língua oral incorporada neste *corpus*. A esse respeito diz Cademartori (1986) “O entrecruzamento de vozes permite a pergunta e a relatividade das respostas; o monólogo, ignorando o outro, não dá margem a questões, pretende-se uma única resposta”. (p.25) Pela atuação do narrador, a narrativa não se encerra na exemplaridade autoritária, uma vez que ele vai apontando, sugerindo ou abrindo caminhos, pelos quais seguem não apenas os personagens, mas também os leitores.

No *corpus*, as formas de iniciar as narrativas fogem ao convencional. A fábula esópica tem a tendência de se iniciar por um artigo indefinido que retoma um dos sujeitos do título, por exemplo, *A raposa e as uvas* se inicia por “Uma raposa faminta...”. A fábula de tradição indiana apresenta maior variação, iniciando-se também por verbos ou preposições: “Era uma vez...”, “Habitava numa selva...”, “Em certa cidade...”, etc. No *corpus*, o que se nota é que desde a primeira linha o narrador já instiga a curiosidade do leitor. Assim, em **Os Colegas**, fugindo à fórmula tradicional do ‘era uma vez’, temos: “No princípio eram só dois.” (p.9) Dois o quê? poderia se perguntar o leitor, e assim, já está criado um elo de ligação entre leitor-narrador. Em **Angélica**, a narrativa se inicia de forma inusitada, na qual primeiro se

colocam vários questionamentos, para apenas ao final de duas páginas e meia revelar o personagem:

Tinham dito:

- Coisa boa que é a vida!

Ele ainda era bem pequeno, não sabia direito como é que se vivia, andava louco pra saber melhor; pensou um bocado, acabou perguntando:

- Como é que a gente entra na vida, hem? Tem porta pra bater? E batendo... eles abrem?

[...]

Pois é isso, sim: ele era um porquinho (p.7-9)

Em **O sofá estampado**, o narrador abre o texto criando um espaço de aconchego, de onde o leitor acompanhará a narrativa:

É pequeno, tem só dois lugares. E fica perto da janela. Pro sol não desbotar o estampado, a Dona-da-casa fez uma cortina branca, fininha e toda franzida; no fim de atravessar tanto pano, a luz entra cansada na sala, clareando tudo de leve. (p.9)

O papel do narrador ganha destaque na peça de teatro que integra a narrativa de **Angélica**. Ao criarem a peça, Angélica e Porto resolveram criar um ‘explicador’, pois “Era uma luta pra desempacar as cenas. Mas acabavam saindo. [ ] Um saíam direito. Outras, tortas. Foi por isso que os dois resolveram botar na peça um explicador. Pra ver se explicava direito tudo aquilo que saía torto.” (p. 66-67) Essa figura age como narrador-personagem e tem as funções de integrar os vários personagens e seus discursos e de criar o ambiente cênico, com seu cenário, tempo e marcações espaciais, dando ao leitor a sensação de estar assistindo à peça:

Explicador: E Angélica ficou esperando pra ver o que que acontecia. Esperou, esperou, depois começou a se encolher de frio.

Angélica: Explicador, me explica uma coisa: que tempo é hoje?

Explicador: Fim da primavera; já vamos entrar no verão.

Angélica: Mas então como é que eu tô com tanto frio e achando tudo com cara de inverno?

Explicador: É que o Lux já falou com seu tempo e ele tá andando pra trás.

Angélica: Ah! Então é por isso que eu tô diminuindo de tamanho.

Explicador: Fica quietinha num canto, Angélica: daqui a pouco você não vai poder mais andar. Isso mesmo. Aí. Quietinha. [...] (p. 97-98)

Percebemos que o narrador no *corpus*, pela multiplicidade de pontos de vista e articulação da narrativa, busca uma sintonia entre o universo que está criando no texto e o universo do leitor, que terá chance de vivenciá-lo e recriá-lo, fazendo

ressoar as vozes que surgem da manifestação dialógica e performativa da narração. A escritura de Lygia Bojunga contraria assim a previsão de Walter Benjamin quando este afirma que o narrador está em vias de extinção. A autora demonstra que sabe construir narradores, que por sua vez sabem construir a sugestão sobre a continuidade de uma história e fazer com que o leitor participe dela.

Desse modo, o que temos no *corpus* é um narrador espontâneo e bem humorado, que articula a narrativa de forma a permitir a manifestação das vozes dos personagens, estabelecendo uma sintonia entre o mundo da ficção e o mundo do leitor, que neste espaço democrático também tem a chance de manifestar-se através de uma leitura responsiva, capaz de produzir sentidos não apenas para o texto, mas também para a vida. Conforme Fernandes (2006), “O discurso estético solicita uma recepção ativa, requer um leitor participante e cúmplice. Neste discurso, não se educa o leitor, mas se dialoga com ele” (p. 35). Nesse sentido, o narrador não busca moralizar, mas sugerir caminhos para a reflexão crítica por meio de um discurso bem humorado e por vezes irônico e crítico. A escritura de Lygia Bojunga instaura uma outra forma de perceber e se relacionar com a tradição didático-moralizante ao incorporar não apenas a oralidade e o coloquialismo, mas também ao oferecer ao leitor a chance de exercitar sua real capacidade frente ao estético.

### 2.3.2 O personagem

Muitos estudiosos apontam a presença de animais como uma das principais características da fábula e, tendo animais como protagonistas, os textos que compõem o *corpus* poderiam corroborar com esta ideia, entretanto, como vimos no capítulo anterior, o gênero engloba vários outros aspectos, sendo que a presença de animais é apenas um deles.

Na fábula tradicional observamos que, quando há a presença de animais estes apresentam características como força física, astúcia, inteligência, ingenuidade, tolice, espírito de solidariedade etc., que visam representar defeitos ou virtudes dos homens. Esses animais são colocados em diversas situações exemplares, dentre as quais destacamos: i) oposição, competição ou vingança, em que o mais forte ou astuto vence o mais fraco ou ingênuo; ii) igualdade, quando não há competição, mas neutralidade e as partes podem se ajudar; iii) destaque, em que

apenas um animal é usado para ilustrar uma característica. Observamos também que nestas narrativas as características dos animais são variáveis, assim, por exemplo, o leão, o lobo ou a águia não representam apenas força, mas podem representar também ingenuidade, o cordeiro não é ingênuo todo o tempo, ele pode ser também astuto. Há, entretanto, certos animais, como o asno e a gralha, que em muitas fábulas aparecem isolados, destacando a ingenuidade ou a tolice de suas ações impensadas que os levam a experiências desastrosas.

Referindo-se à presença dos animais nos textos de Lygia Bojunga, Sandroni (1987) diz que:

Diferentemente de Lobato, Lygia Bojunga Nunes cria bichos originais para cada obra. Assim como nela não existem personagens humanos que se repetem, também os animais variam de espécie e de 'temperamento' segundo a inspiração da Autora e as necessidades das várias narrativas, formando um bestiário que está entre os mais ricos da literatura brasileira contemporânea. (p.155)

Essa variedade de tipos criada por Lygia Bojunga acaba por enriquecer o repertório de representação, conseqüentemente, gerando mais elos de identificação com seu leitor.

Como representantes de destaque do bestiário criado por Lygia Bojunga, em **Os Colegas** temos o cachorro, o urso, o coelho, o tatu e o pombo; em **Angélica** aparecem o porco, a cegonha, o elefante, o crocodilo, o sapo e o macaco e em **O sofá estampado**, o tatu, o gato e o hipopótamo. A maior parte dos animais criados por Lygia Bojunga em geral não são encontrados no bestiário da fábula tradicional, o que os torna singulares.

Os animais do *corpus*, embora apresentem características próprias de sua natureza como latir, rosnar, virar latas, fugir dos donos, voar, cavar, etc., e também características adquiridas, como nomes, apelidos, objetos, etc., não são colocados em situações fixas. Assim, por exemplo, o elefante e o hipopótamo não representam a força física, os cachorros não representam a ingenuidade. Lygia parece trabalhar no sentido oposto dessa classificação, e o que notamos é a desconstrução de mitos associados aos animais, como o caso da cegonha e do coelho da páscoa em **Angélica**, que são 'desmascarados', revelando que as cegonhas não trazem os bebês e que coelhos não entregam ovos.

Nos textos que compõem o *corpus*, os animais agem como seres humanos e convivem com naturalidade com estes. Para Coelho (1983):

Essa naturalidade diante do 'impossível' faz com que o universo se apresente aos leitores, como um campo em total disponibilidade para SER o que dele quiserem FAZER. Sem limites, sem fronteiras, nele todas as atuais relações entre seres e coisas poderão ser mudadas, desde que se mudem as 'regras do jogo'... E para isso, a literatura sintonizada com os novos valores é o melhor instrumento de orientação... (p. 571)

Segundo Sandroni (1987), "Todos esses bichos trazem a marca do cotidiano, representam questões e atitudes do dia-a-dia, remetem ao real, têm função exemplar e aguçam a percepção crítica." (p.165) Esses animais são representativos de situações humanas e, embora apresentem, em graus variados, algumas de suas características biológicas, e por vezes se reconheçam como animais, eles agem e pensam como humanos, apresentando os mesmos problemas, necessidades, sonhos, anseios, buscas, etc., revelando as analogias, como demonstram os exemplos abaixo:

[...] O senhor tá compreendendo como é que é, não é? E a última coisa é que a gente não queria um horário de trabalho muito puxado.  
E Virinha achou que era bom dar uma explicação:  
- Pra gente ter tempo de ir a uma prainha, fazer um sambinha, jogar uma peladinha, essas coisas... (Os Colegas, p. 86)

"Se eu nasci homem, se eu tenho focinho de homem, corpo de homem, pata de homem – por que que eu tenho que ficar chateado se dizem que eu não sou homem? Que besteira"! (Angélica, p. 36)

Quando o Vítor chegou no Rio, perguntou daqui e dali onde é que era o mar. Explicaram. Ele foi indo. Só que não conseguiu chegar na praia: no caminho ele viu a Dalva, e ali mesmo, na hora, se apaixonou. (O sofá estampado, p. 59)

Por meio da descrição física e psicológica, Lygia Bojunga constrói seus personagens e mostra, por intermédio das falas e ações, o processo de sua formação e evolução, fazendo com que o leitor embarque na aventura imaginária em que seres fictícios, por meio da verossimilhança, revelam o mundo real. Ao entregar-se à leitura, o leitor precisa aceitar este mundo ficcional, em que animais agem e falam como seres humanos e vivem situações muito parecidas com as que vivemos no mundo real:

Aquele carnaval foi mesmo um estouro!

Sábado, domingo, segunda e terça o bloco dos colegas brincou nas ruas, se misturando com os foliões todos, com as escolas de samba, com os frevos e com os ranchos. E por onde passava, todo o mundo aplaudia, ria, apontava:

- Olha o bloco dos palhaços!

- Viva o bloco dos palhaços!

Nessas horas a turma aproveitava pra se exibir.

Flor chegava até ficar tonta de tanto que rodopiava com a bandeira. (Os Colegas, p. 29)

- Vivo de biscate: pego um servicinho aqui, outro ali. Quando aparece. Mas às vezes leva um tempão sem aparecer. Que nem agora. Desde o natal que não aparece nada. Ando apertando o cinto que só vendo. (Angélica, p. 28)

Levaram ele a uma porção de médicos. Um disse que era coluna, outro falou que era falta de vitamina, o outro mandou ele ir pra escola: "Isso é falta de amigos, de colegas! Botem ele no meio de uma porção de companheiros que ele não vai mais se engasgar."

E o Vítor fez ginástica pra coluna, tomou um monte de vitamina, foi pra uma escola de horário duplo pra ainda ter mais companheiro. Continuou se engasgando igualzinho. (O sofá estampado, p. 26)

Para Nardes (1988), é o fato de os animais antropomorfizados do *corpus* serem buscadores que torna a fábula de Lygia Bojunga moderna:

As narrativas alegóricas [...], tendo como protagonistas animais antropomorfizados que vivem em seu mundo próprio, onde não há lugar para seres humanos – visto que eles mesmos representam esses seres de forma alegórica, podem ser consideradas 'fábulas' 'modernas'. 'Fábulas', por suas características formais, e 'modernas', por contrariar o seu sentido tradicional (pedagógico-moralizante), apresentando personagens que buscam o caminho da auto-aprendizagem, do auto-conhecimento, e da auto-libertação. (p.60)

No que se refere à moral, Lygia Bojunga, ao contrariar o sentido da fábula tradicional, a reinscreve a partir de outra perspectiva, pois a autora não rompe com o caráter didático-moralizante, mas o transforma de modo que ele passa a ser percebido não como uma verdade única e absoluta, mas como verdades possíveis, pois a narrativa não deixa de ser exemplar, porém leva à reflexão crítica.

No tocante aos nomes dos personagens, somente os animais recebem nomes próprios, como por exemplo, os cães Latinha, Virinha e Flor, o pombo João Carlos de Oliveira Brito, o porco Porto, a cegonha Angélica, o tatu Vítor, a gata Dalva, a hipopótamo Dona Popô, enquanto os demais são designados por relações de parentesco como os pais do Vítor, os tios de Cara-de-Pau, a Vó do Vítor, etc., ou por suas funções, em geral atribuídas aos personagens humanos, como o porteiro,

minha dona, o dono do circo, o motorista, o diretor do Zoo, a dona-da-casa, o Inventor, estabelecendo analogias diretas com o mundo real.

Esse processo de nomeação também ocorre na fábula tradicional, sendo mais comum na fábula de tradição indiana. Na de tradição esópica, a nomeação dos personagens aparece de forma mais esporádica, referindo-se a deuses e personagens ilustres como o próprio Esopo, mas em geral os personagens são nomeados por seus títulos (o rei, o príncipe), profissão (a leiteira, o médico, o lenhador), espécie animal (o leão, a corsa, o boi), etc., revelando o caráter universalizante deste tipo de narrativa.

Na fábula tradicional, ainda que haja a presença de humanos, a nomeação dos personagens se dá em geral por um processo que Lima (1984) chama de “efeito de sentido de desumanização”, logo:

[...] não se referem ao ser humano como tal, ‘ao que é próprio do homem’ e sim ao que lhe é incidental, rotineiro, adquirido culturalmente em decorrência do gosto, do hábito, do capricho e até do vício ou mesmo de deficiências congênitas, de tudo aquilo, em suma, que pode resultar na transformação do homem em tipo, em caricatura, em algo desumano. (p. 66)

Fernandes (2006) considera que “pela não nomeação como pelo anonimato das personagens, as fronteiras entre o poder e o despoder, entre a fantasia e a realidade são eliminadas” (p. 65). Este é um aspecto relevante do *corpus*, que tem a narrativa orientada para a busca da simetria nas relações. Khéde (1986) diz que “Lygia tem trabalhado no sentido de criar personagens cuja identidade nacional não os impeça de configurarem o homem universal” (p. 61). Dessa forma surgem, por exemplo, Angélica, Porto, Vítor, este último, criado pela autora para ser um menino, mas que por julgá-lo oco acabou mais tarde recriando-o como um tatu. Assim, por meio do antropomorfismo Lygia conferiu profundidade ao personagem, humanizando-o, estabelecendo um processo de identificação entre criador e criatura:

[...] porque eu acordei pensando que pra ser um personagem não-oco o Vítor não podia ser um menino, ele tinha que ser um tatu. Aquela unha nervosa que ele tinha (e que ele vivia roendo quando era menino) ia ter muito mais vida cavando: sendo roída, ela minguava; cavando, ela aprofundava, abria túneis, descobria camadas subterrâneas; a unha do Vítor ia fazer o que eu vivia querendo fazer: inventar uma cavação para descobrir os meus pedaços mais fundos... (2004, p. 72)

Ainda no tocante aos nomes, a autora os explora em relação ao aspecto do desajuste que eles representam para certos personagens, e o discurso em torno desses personagens evidencia a analogia por meio do jogo entre ser e parecer. Em **Os Colegas**, há Ursíssimo Voz de Cristal, “Ursíssimo porque era enorme. Voz de Cristal porque tinha uma voz fininha que nem uma agulha” (p.14). Voz de Cristal é uma criatura sensível, doce e companheira, que em nada se parece com a fera do mundo natural. Em **Angélica**, há Canarinho, um elefante velho, que implicava com coisas grandes e que tinha dificuldade de aceitar-se: “Foi mamãe que escolheu o nome: ela não queria filho elefante: ela gostava era de passarinho. – Suspirou. – Eu queria tanto me chamar diferente” (p. 27). Ao longo da narrativa, convivendo com um grupo diversificado, mas com necessidades muito parecidas, Canarinho aprenderá a se aceitar, revelando o caráter exemplar da narrativa. Em **O sofá estampado**, há Dona Popô, que em princípio se chamava Pôzinha, nome diminutivo que contrasta com suas proporções de hipopótamo. A mudança de nome para Dona Pôpo se dá em função da mudança de atitude em relação à sua vida: “- Alto lá! Não sou mais Pôzinha: agora sou a *Dona Popô*. Dei festa e tudo pra mudar de nome. [...]” (p.81). Seu discurso como Dona Popô é um exemplo da preocupação crescente com o ter em detrimento das relações humanas: “- De modo que, agora, já sabe: querendo falar comigo tem que chamar pela *Dona Popô*. E como eu ando até aqui de trabalho na certa você vai ter que esperar.” (p.81)

No *corpus* percebemos também que algumas das idealizações dos adultos nem sempre estão em consonância com os anseios dos jovens. Essas assimetrias, no entanto, são benéficas para os personagens na medida em que eles são compelidos a buscar equilíbrio nas relações, revelando uma nova abordagem da questão moral, que contraria o sentido da moral da fábula tradicional. Em **Angélica**, por exemplo, a cegonha se recusa a viver uma vida de mentiras e por isso decide afastar-se de casa e de sua família. A família representa as tradições e o conformismo. É por meio da arte, neste caso do teatro, que a cegonha expurga seus problemas, revelando e compartilhando sua angústia, num processo catártico. Em **O sofá estampado**, Vítor se vê preso a um legado que seu pai lhe deixará, com o qual não tem nenhuma afinidade:

- Tá vendo? Não dá pra entender: às vezes ele passa o dia inteirinho aí no quarto cantando e não se engasga.

- Tô achando que ele não se dá bem nesse clima. Quem sabe morando perto do mar....
- Tatu é bicho do mato!
- Mas já pensou se ele não se cura?
- Acho melhor não pensar.
- É capaz até de não poder casar: na hora de namorar vai se engasgar.
- Isso é o de menos! O pior é o meu negócio: está indo às mil maravilhas.
- E isso é pior?
- Claro que não! Mas eu estou criando essa indústria de carapaças de plástico pro Vítor: quando ele se formar já tem um trabalho pronto esperando; é só continuar. (O sofá Estampado, p. 26)

É da recusa em aceitar as situações preestabelecidas, que os personagens partem para suas buscas. Em **Angélica** e em **O sofá estampado**, ao mesmo tempo em que a família e a casa representam segurança, elas paradoxalmente funcionam como uma barreira à liberdade e aos sonhos almejados pelos personagens. Esse espaço acaba se tornando um ambiente de dominação dos adultos, onde as escolhas são muito limitadas. Assim, ao deixar a segurança do lar e da família para seguir seus próprios rumos, os personagens vão ao encontro de novas experiências, que contribuirão para seu crescimento pessoal. Em **Os Colegas**, ao contrário, a casa é a metáfora da segurança e nela não há a presença dos adultos. A casa é construída pela ação coletiva dos animais, tornando-se um espaço democrático e especial para viver, sonhar e criar:

Construíram o barraco bem escondido atrás do monte de entulho: quem passasse ali pelo terreno baldio nem ia ver.  
 Ficaram um tempo enorme admirando a nova casa por dentro e por fora.  
 Depois foram dormir felizes da vida.  
 Quando estavam pegando no sono ouviram um batuque:  
 - Panquititapam, panquititapam, panquititapam...  
 Sonharam então que o carnaval estava chegando. [...]  
 Resolveram que iam formar bloco pra sair na rua. (p.22-23)

Esses processos evidenciam o caráter exemplar da narrativa, uma vez que a moral nos textos aponta para a busca da realização pessoal como fonte de felicidade ou completude.

Outro ponto importante com relação aos personagens deste *corpus*, diz respeito à presença feminina. Por meio da ironia e do humor, Lygia Bojunga revela esse universo do qual fazem parte mulheres alienadas, submissas, dominadoras e lutadoras. Por meio da caracterização destes personagens, a narrativa constrói analogias cujo tom discursivo é marcadamente crítico. Essas analogias, por sua vez, sugerem uma moral cujos propósitos discursivos são variados. Desse modo, na

categoria dos personagens alienados destacamos Dalva, de **O sofá estampado**. Para Fernandes (2006, p. 76) “A gata angorá Dalva é a metáfora da alienação, a personificação do imobilismo frente à TV e ao consumismo destrutivo”:

- Oi
- Oi
- O Vítor sentou no sofá estampado e ficou olhando com força pra Dalva. Depois de muito tempo ela percebeu e deu uma piscadinha pra 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 (O sofá estampado, p. 17)

Dalva vive sem perceber que está vivendo, apenas aceitando passivamente aquilo que a sociedade de consumo lhe impõe através dos meios de comunicação em massa. Assim, Dalva vai se anulando, perdendo o contato com a realidade e aniquilando as relações sociais:

De vez em quando a Dalva levanta o pescoço querendo se ver no espelho; ela sabe que é tão bonita, ainda mais sentada no sofá estampado. Mas é só de vez em quando: o resto do tempo ela vê televisão. Colorida. 24 polegadas. Controle remoto. Do lado, uma jarra com flor. Na parede também tem um quadro que a Dalva nunca lembra de olhar; e um relógio que bate gostoso mas que ela não lembra de escutar. Lá pelas tantas chega o namorado da Dalva, o Vítor. Vai direto pro outro almofadão do sofá.

- Oi
- Oi

E aí passam um tempão sem falar. (O sofá estampado, p. 9)

Nos livros que compõem o *corpus*, as esposas desempenham, em graus variados, um papel de submissão, como a mãe de Angélica, que atua como eco da voz do marido; a mulher do crocodilo Jota, que perde o próprio nome por não conseguir se pronunciar e a mãe do Vítor, sempre aflita, nunca proativa. As passagens abaixo são ilustrativas dessas situações:

Pai: Muito prazer.  
 Mãe: Muito mesmo!  
 Pai: Eu sou um chefe de família feliz.  
 Mãe: Tão feliz!  
 Pai: Meus filhos me respeitam, meus vizinhos me respeitam, todo mundo me respeita.  
 Mãe: Eu também!

Pai: O quê?

Mãe: Te respeito. (Angélica, p. 70)

O crocodilo tinha uma mulher que falava tão pouco que nunca chegou a dizer como é que se chamava. E então todo mundo chamava ela de Mulher-do-Jota. (Angélica, p. 113)

E o Vítor fez ginástica pra coluna, tomou um monte de vitamina, foi pra uma escola de horário duplo pra ainda ter mais companheiro. Continuou se engasgando igualzinho. E uma noite acordou com a mãe chorando e desabafando pro pai:

- Você precisava ver o acesso de tosse que ele teve lá na festa de aniversário da filha da Dona Rosa. E logo na hora de cantar o Parabéns pra Você. (O sofá estampado, p. 26)

Em situação oposta temos personagens fortes e lutadores, como Flor, Angélica e a Vó do Vítor. Esses personagens não se resignaram a viver a vida a que estavam destinadas e saíram em busca de seus ideais, não se deixando aprisionar por correntes ou convenções, como ilustram os exemplos abaixo:

Nunca me deixava solta. Nem um minutinho. 'Puxa vida, cachorro precisa correr. Isso não é vida!' – eu pensava. [...] Quando ela abriu a porta pra uma visita entrar eu fugi. Corri à beça até chegar aqui. (Os Colegas, p. 13-14)

Pai: Escuta Angélica, se você quer viajar, se você quer experimentar viver num lugar que não tem cegonha... você pode, viu?

Mãe: Claro, minha filha, o importante é você ser feliz. (Angélica, p. 105)

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 que eles comiam, onde é que tinha vivido o primeiro tatu.

Foi ser bandeirante, excursionista, bolsista. Só pra viver pra baixo e pra cima. Voltava pra casa com um monte de histórias pra contar. (O sofá estampado, p. 36)

Fernandes (2006) considera que a Vó é a “presença feminina mais forte em toda narrativa – vem ao encontro da necessidade de participação no processo cultural da sociedade e sua figura destaca-se como metáfora da liberdade” (p. 82). Para Coelho (1983) a Vó do Vítor é “Um dos grandes achados” da obra, definindo-a como:

Uma personalidade dinâmica que rompe totalmente com o estereótipo (social e literário) da 'avó ideal': aquela criatura maternal, receptiva, parada no tempo... fixada para sempre num espaço familiar amoroso, sempre pronta a servir de refúgio, defesa, apoio... A nova avó é o inverso da imobilidade antiga: é instável, vive em contínua mobilidade [...] (p.572)

Em uma sociedade capitalista, fortemente ligada ao material, a Vó do Vítor representa o “ser”, pois ela é consciente, tem uma preocupação com a natureza e com o outro. Diferentemente da Vó, temos personagens como Mimi-das-perucas, de **Angélica** e a Dona Popô, de **O sofá estampado**, que representam o “ter”.

Dona Popô é um hipopótamo que, após sofrer uma grande desilusão amorosa, torna-se fria e calculista, preocupada apenas com seus próprios interesses:

[...] – Juntou ponta de fio feito quem faz um buquê de flor. – Pronto, agora é só ligar a chave geral. – Debruçou: - Muito bem, vamos lá: a senhora quer transformar a sua mágoa em quê?  
 - Dinheiro. – (E a orelha deu uma tremidinha.)  
 O inventor levou um choque. Mas depois teve uma esperança:  
 - Dinheiro para quem?  
 - Pra mim, é claro! o senhor quer que eu faça dinheiro pros outros, é? (O sofá estampado, p. 88)

Mimi-das-perucas, esposa do sapo Napoleão, acaba vítima de seu consumismo e vaidade. Pela gradação a narrativa mostra o processo de anulação da personagem:

E enquanto ele [Napoleão] dava duro o dia inteirinho na fábrica, Mimi-das-perucas comprava, comprava, só parava de comprar pra ir ao cabeleireiro. Até que um dia Mimi-das-perucas ficou tanto tempo debaixo daquele secador que os cabeleireiros usam, que secou a peruca, a cabeça, Mimi toda secou, morreu. (Angélica, p. 121)

Outra vítima da sociedade de consumo é o personagem Vítor, de **O sofá estampado**. Em seu desejo de conquistar a Dalva, ele acaba se tornando garoto-propaganda da agência de Dona Popô, que o transforma em objeto, usando sua imagem até desgastá-la, tornando-o um produto descartável:

[...] E aí a Dona Popô usou o Vítor pra anunciar Queijo Oblivion, Vodka Bliss e Cerveja Plus.  
 E depois usou o Vítor pra anunciar pasta de dente, aparelho de barba, desodorante, toalha, sabão, sabonete.  
 Alugou 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.  
 O Vítor foi ficando num tal estado de nervos de ser tão alugado-vendido-emprestado que já não parava mais de engasgar.  
 [...]  
 Quando o Vítor voltou na Z, a Dona Popô mandou um recado: “Não tenho mais tempo pra falar com ele. Nem vou ter.” (O sofá estampado, p. 97-98)

Por meio do discurso crítico, a narrativa revela não apenas as analogias, mas também um novo conceito de moral, que caminha ou aponta para vários propósitos discursivos, tais como: buscar ser feliz fazendo o que gosta; agir na coletividade; aceitar e conviver com as diferenças; aceitar a si próprio; não se deixar aprisionar, etc., sem se esgotar em possibilidades de interpretação.

Os personagens do *corpus* passam por muitas situações conflituosas e complicadas e sofrem com isso, mas não se comportam como “um objeto mudo do discurso do outro” (BAKHTIN, 2008, p.72), porque têm ideias, são conscientes ou ganham consciência e procuram lutar contra aquilo que os oprime. Segundo Nardes (1988), “[...] a maioria das personagens criadas pela Autora poderiam existir em qualquer tempo e lugar, posto que são delineadas de forma a ultrapassarem a caracterização de tipos ou protótipos de determinada classe social” (p.46). Este aspecto também se aplica às fábulas, entretanto o narrador do *corpus* trabalha interrogando os personagens, provocando a inquietação e eles vão, aos poucos, rompendo com a lógica de causa e efeito, se desalienando e humanizando-se cada vez mais. Em **O sofá estampado**, por exemplo, Vítor cava fundo para tentar se afastar do mundo que o oprime, preferindo a morte, personificada no texto pela mulher do lenço, a ter que enfrentar a situação:

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 ficou sofrendo fundo de terem matado a Vó. (p. 46)

[ ]

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. 49)

Entretanto, é no momento em que cava tão fundo o sofá e metaforicamente volta ao passado, à época de sua infância, que Vítor volta a viver, pois aos poucos vai readquirindo a sensibilidade que o leva a conhecer-se e a assumir-se enquanto um tatu capaz de vencer as barreiras apesar das adversidades.

A narrativa contemporânea lida de saída com a desordem e o desequilíbrio, e o homem nesta perspectiva revela-se como um ser naturalmente em conflito. As narrativas tentam traduzir os problemas dos tempos modernos, como a individualização, a alienação, a falta de dinheiro, de trabalho, etc. As narrativas de

Lygia Bojunga também refletem esse caráter, revelado por meio das analogias, e é a partir da contestação, da não aceitação de uma situação, que surge a ação no *corpus*. O que se nota, é que a escritura trabalha a questão moral em duas frentes: a partir da ação de busca e também da dramatização do conceito de moral por meio da abordagem de temas como alienação, consumismo, ganância, poder, entre outros. Tem-se assim um discurso potencializado, capaz de sugerir variadas interpretações.

Devido a seu caráter híbrido, a narrativa apresenta não apenas traços da fábula, mas também do conto maravilhoso. Nos três textos é possível perceber que há uma situação de harmonia que é quebrada em algum momento e a partir de então se instala a desordem, a qual os protagonistas vão buscar harmonizar para restabelecer o equilíbrio. É a ação no sentido de resolver os problemas que define ou redefine cada personagem para no final promover um encontro com ele mesmo, com o outro e com a natureza.

A ação, causada por um desequilíbrio, coloca os personagens em movimento. É assim em **Os Colegas**, em que os animais, por viverem à margem da sociedade, são perseguidos pela carrocinha ou pelos antigos donos e precisam criar formas de sobrevivência; em **Angélica**, em que todos os personagens carregam a marca do inconformismo e vão buscar agir no sentido de resolver seus problemas e em **O sofá estampado**, em que Vítor, o protagonista, vencendo grandes barreiras, sai em busca da própria identidade.

É a partir da perspectiva do personagem em trânsito, que Lygia Bojunga articula sua narrativa. Esses personagens, que são seres se fazendo, não perdem sua essência, e ainda são preenchidos pelo conhecimento, que os enriquece e os transforma:

Foram para a praia. Pela primeira vez na vida Voz de Cristal tomou um banho de mar. Achou tudo bom e lindo de morrer. Saiu de dentro d'água e confessou pros novos amigos:

- Vou ficar por aqui. Não dá mais pé voltar pra minha antiga vida. (Os Colegas, p. 17)

Porto suspirou satisfeito: o disfarce que ele tinha inventado quando era pequeno estava todo jogado fora. Ele sabia muito bem que a vida de porco é um bocado difícil, mas de repente tinha dado um estalo de coragem dentro dele e ele tinha resolvido fazer que nem Angélica: parar de fingir uma coisa que ele não era. Só no nome é que ele não mexeu: achou que podia ser um porco chamado Porto. [...] (Angélica, p. 134)

Só depois é que ele 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 parecida. E o bom foi que ele falou tudo sem se engasgar e nem tão baixinho assim... (O sofá estampado, p. 107)

O presente para esses personagens é representado pela fuga, pelo isolamento, pela fragmentação, entretanto, a descoberta de si é um momento de descoberta compartilhada. Embora a narrativa do *corpus* aponte para a narrativa moderna, ela representa também um momento de retomada da narrativa primordial, em que a busca do outro se dá pela ação coletiva, pela solidariedade, pela aceitação. Esse outro, tão abstrato, pode ser traduzido como o lugar imaginado, a realização de um sonho, a descoberta de si mesmo:

E quando Latinha dormiu, Flor já estava até sonhando (puxa vida, como todos estavam cansados!). Sonhando que não precisava mais ter medo da antiga dona, de carocinhas, de mais nada. E o bom daquele sonho é que ela ia acordar e ver que tudo que tinha sonhado continuava a ser verdade. (Os Colegas, p. 91)

Cada dia que passava caprichavam mais um pouco pra peça sair boa. E com aquela mania de bolar iam curtindo cada vez mais os ensaios. A coisa toda foi indo, tão boa, tão gostosa, que no fim de uma semana, quando acabava o ensaio, eles iam embora cantando a musiquinha da peça [...] (Angélica, p. 135)

O Vítor ficou muito tempo lendo devagar-bem pensado o diário da Vó e tudo que é anotação que ela tinha feito. Examinou as idéias que a Vó curti; as coisas que ela tinha descoberto como arqueóloga e ele nem sabia! Aos poucos, devagarinho, foi dando vontade de começar onde a Vó tinha parado. (O sofá estampado, p. 105)

Assim, a busca não se dá pela repetição do outro, mas pela possibilidade de alcançá-lo sendo quem se é. Nos textos que compõem o *corpus*, os animais se reconhecem no convívio, na aceitação das diferenças individuais, no compartilhar das experiências que cada um carrega e na abertura para novas possibilidades. São eles próprios o tempo todo, lidando com seus problemas e também com os problemas dos outros, ampliando seu reconhecimento sobre si e sobre o próximo, para então culminar na solução dos problemas e na descoberta de si e de suas potencialidades. Nesse processo descobrem suas fraquezas e pontos fortes, os limites entre o eu e o outro, o espaço individual e o coletivo:

De noite céu estrelado, de manhã mar azul.

E quando a tarde vai se equilibrando naquele cai-não-cai, é a hora que eles gostam de cantar. Flor anda afinadinha que só vendo, e Virinha e Latinha têm feito cada samba bom mesmo. A cantoria acaba sempre com aquele primeiro samba que a dupla fez: 'Vida, acho você a maior...' – virou o hino dos colegas. (Os Colegas, p. 21)

E assim, com Angélica indo embora pra viver a vida que ela achava que devia viver, chegamos ao fim desta peça bastante agradável\*. Totororototó! Uma boa vida pra você todos. Tchau. (Angélica, p. 109)

Em contato com a natureza e vivendo no coletivo, esses personagens vão concretizando, cada um a seu tempo, vários encontros: com a amizade, o amor, a solidariedade, a natureza, valores novos e velhos, novos espaços e perspectivas, e vão encontrando na vida e na morte sentido de ser e pertencer, apontando para o devir, um espaço de projeção que é próprio da utopia.

A partir do discurso marcadamente oral, da multiplicidade de personagens, pontos de vista e experiências, Lygia Bojunga constrói uma fábula que revela vários aspectos da vida contemporânea, como a fragmentação, o consumismo, o individualismo, a alienação, a preocupação com a natureza e com o social, entre outros temas e também aspectos da natureza humana, como a necessidade de ter o outro como encontro. Em muitos momentos o discurso propõe a crítica a determinados valores da sociedade, porém deixa que o leitor reflita sobre ela, pois nada está acabado ou concluído. A referencialidade e o utilitarismo no *corpus* são secundários ao trabalho com a linguagem, que, por meio de sua articulação revela um novo universo de significados e possibilidades aos seus leitores.

### 2.3.3 O leitor

O leitor é uma entidade complexa, pois ele é ao mesmo tempo concreto, enquanto leitor real que segura e lê o livro, e abstrato, enquanto leitor projetado pelo autor. Como indivíduo pertencente a um espaço social, o leitor carrega suas experiências, às quais vêm se somar as experiências trazidas pela leitura.

Pensando no leitor deste *corpus*, verificamos que está diante de uma linguagem fluida, que busca inscrevê-lo em um ambiente, no qual as situações tematizadas, parecidas com as da vida real, são encenadas por animais, em que o

sério e o cômico convivem numa prosa imagética e teatral, e em que o discurso crítico o leva a reflexão.

O trabalho de Lygia Bojunga reflete uma lógica de composição que busca romper com a linearidade e conceber personagens não-acabados em busca da solução de seus problemas. A partir do exercício de busca, a literatura proposta por Lygia Bojunga, por meio das analogias, do discurso oralizante e de um novo conceito de moral, vai aproximando o leitor de seu cotidiano, envolvendo-o no movimento dialógico da narrativa.

Seu projeto artístico, ao reorganizar não apenas as matrizes da literatura infantil e juvenil, como também da fábula, procura dinamizar a obra internamente a partir da estilização da linguagem. Pautando-se pela incorporação do discurso coloquial, utilização de períodos curtos, linguagem simples, diálogos ágeis, uso de parênteses, notas de rodapé, cartas, cartazes, músicas, entre outros recursos, a escritura enfatiza o caráter de ruptura da linguagem. Essas formas de expressão mostram um narrador preocupado em expor com mais espontaneidade e criatividade as situações e o estado de espírito dos personagens e neste contexto, não há como o leitor assumir uma posição passiva ou indiferente frente ao texto. Nos exemplos abaixo, o uso de parêntesis e notas de rodapé, como forma de introduzir explicações breves, é um recurso que ajuda aproximar a narrativa do leitor, pois passa uma sensação de familiaridade entre ambos:

- Ai! (era Latinha berrando assustado). Olha um crocodilo igualzinho a um retrato dele que eu vi numa revista. (Os Colegas, p.72)

E no outro dia, e no outro, e no outro, o Vítor voltou correndo da escola, doido pra ver a Vó sentada na mala (ela tinha a mania de sentar na mala pra conversar). (O sofá estampado, p. 39)

A Dona Popô fez uma ginástica incrível pra conseguir sair da banheira.\*

\* o médico vive dizendo que ela tem que fazer um regime. (O sofá estampado, p. 91)

Em outros momentos, de forma criativa, o narrador constrói analogias como esta, que revela a medida exata do sofrimento do personagem:

O Vítor enfiou a cara debaixo do travesseiro pra não ouvir a mãe chorando de novo. E fez uma conta de somar:  
 Primeira parcela – se eu me engasgo todo o mundo fica aflito.  
 Segunda – o bom é não me engasgar.  
 Terceira – mas já que eu me engasgo...  
 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. (O sofá estampado, p. 27)

Diferentemente da comunicação oral, a leitura não possui um espaço referencial comum para emissor e receptor. Na comunicação oral, mesmo naquela realizada à distância (pelo rádio, telefone, etc.), há o engajamento de um corpo, da voz, de gestos, de olhares, ou seja, há uma performance que facilita o entendimento da mensagem. À primeira vista, a mensagem desprovida de sua referência e, conseqüentemente, tomada como sistema fechado, poderia parecer uma desvantagem para a leitura, no entanto, como a função primeira do texto literário não é informar, esse fato se torna um ponto positivo na medida em que o leitor, privado de um contexto referencial mais amplo, é levado a criar um jogo de relações internas e externas de onde formará suas referências, dando sentido ao texto. Para Jouve (2002):

É precisamente o caráter diferido da comunicação literária que, de certa forma, faz a riqueza dos textos. Recebido fora de seu contexto de origem, o livro se abre para uma pluralidade de interpretações: cada leitor novo traz consigo sua experiência, sua cultura e os valores de sua época. (p. 24)

Assim, à sua maneira, cada leitor vai concretizando o projeto estético proposto por Lygia Bojunga neste *corpus* por meio da decodificação das analogias e recomposição dos sentidos, com base em discursos que apontam para variados propósitos, levando o leitor a refletir criticamente. Fator importante neste processo é a interação que se estabelece, entre o texto e o leitor, a partir das primeiras linhas. Em **Os Colegas**, quando o narrador introduz a narrativa com a seguinte sentença: “No princípio eram só dois. Tinham se encontrado pela primeira vez revirando a mesma lata de lixo.” (p.9), ele já abre espaço para a interação do leitor, que poderia, supostamente, se perguntar: dois o quê? No princípio eram dois e quantos serão ao final? São cachorros? Todos são cachorros? Ao mesmo tempo em que essas perguntas são respondidas ao longo do texto, o leitor vai preenchendo lacunas e ampliando seu horizonte de expectativas.

Em **O sofá estampado**, assim como ocorre em **Os Colegas**, o primeiro capítulo retoma o título do livro. Neste capítulo de abertura cria-se um espaço de aconchego para o leitor acompanhar a narrativa:

É pequeno, tem só dois lugares. E fica perto da janela. Pro sol não desbotar o estampado, a Dona-da-casa fez uma cortina branca, fininha e toda franzida; no fim de atravessar tanto pano, a luz entra cansada na sala, clareando tudo de leve. (p.9)

O sofá, objeto que parece confinado à imobilidade, se revelará um espaço singular de onde se desencadeará toda a ação da narrativa. Ao estilo de Alice, de Lewis Carroll, o leitor segue Vítor através do buraco cavado no estofado e passa a viver com ele as aventuras e desventuras de sua infância e adolescência. A escritura cria a metáfora da introspecção, na qual o sofá dá acesso ao interior do personagem.

Diferentemente do que ocorre em **Os Colegas** e **O sofá estampado**, o título do primeiro capítulo de **Angélica** não retoma o título do livro. Angélica é um nome feminino, que, a primeira vista, o leitor pode supor tratar-se do nome do personagem principal, que pode ser uma criança ou um adulto, entretanto, ao abrir o livro, o primeiro capítulo se intitula *O porco*. Isso causa um estranhamento, e cria um suspense que o ato da leitura procurará suprimir. Surge, então, uma primeira expectativa neste leitor, que apenas duas páginas e meia depois saberá que o personagem a quem o narrador se referiu até ali é um porco: “Pois é isso, sim: ele era um porquinho” (p.9). E quem será Angélica? A narrativa segue contando a vida do Porco, que depois mudou seu nome para Porto, enquanto outros personagens são introduzidos. A narrativa cria vários jogos, os quais, ao mesmo tempo em que tematizam questões sociais pertinentes, como a discriminação, o preconceito e o desemprego, levam o leitor a refletir. É somente no final do terceiro capítulo que Angélica finalmente é apresentada e então o leitor fica sabendo tratar-se, na verdade, de uma cegonha.

Entre o texto e o leitor há um intervalo, o qual é muito importante para a interação que se processa com a leitura, pois esse espaço vazio leva a uma atividade de constituição de sentido, na qual, segundo Jouve (2002), “o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto

desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições.”  
(p. 29)

Embora as histórias dos personagens do *corpus* entrem na narrativa a partir de focalizações diversas, elas não são independentes, mas formam uma rede de relações que convidam o leitor a reconstituir seu sentido. Assim, ao se suspender uma narrativa para se iniciar outra, o leitor se vê compelido a realizar conexões com os episódios anteriores, imaginando onde o novo episódio o levará. Isso ocorre ao longo de toda a narrativa no *corpus*.

Outro episódio, em **Angélica**, refere-se ao suspense em torno da mentira da qual a cegonha era vítima. Pelo adiamento da verdade, a narrativa cria em Porto, uma expectativa, pois todas as vezes que Angélica começava a narrar o acontecido, a narrativa era interrompida. Por meio dessa estratégia de interrupção-antecipação, a narrativa cria simultaneamente uma expectativa no leitor, na medida em que o mistério aumenta:

Mas quando eu cresci e descobri a mentira que o pessoal todo mentia, minha vida ficou ruim que só vendo.

- Que mentira?

- Daí pra frente eu tinha que viver fingindo.

- Por quê?

- E se tem coisa que eu não topo é fingir.

[...]

- Minha vida foi ficando tão ruim, tão ruim...

- Por quê?

[...]

- E foi só desembarcar pra ver que aqui também mentiam a mentira que mentiam lá. E depois me disseram que não adiantava ir pra outro lugar porque era tudo a mesma coisa.

- Tudo o quê?

Foi aí que ela gritou:

- Esqueci da hora! Tenho que tocar numa festa de casamento a música que eu estava ensaiando. Tchau! (Angélica, p. 43)

É somente na metade do livro que o mistério é revelado a Porto, porém, para o leitor o mistério continua e outro mistério é adicionado, pois o capítulo se encerra deixando em suspenso uma ideia que Porto havia dado à Angélica, a qual ela achou maravilhosa e enterrou dentro de uma caixa de sapatos. Essas estratégias criam tensões e ampliam o suspense, ao mesmo tempo em que incitam a curiosidade do leitor, levando-o a estabelecer relações ou a buscar soluções para a situação, preenchendo as lacunas:

- Mas que idéia legal, Porto!  
 E o coração então saiu como quem sai dançando.  
 - Gostou mesmo?  
 - Se eu gostei? Se eu gostei? – e Angélica ria, batia as asas, sapateava.  
 Depois cismou que gostava tanto da idéia que ia guardar pra ninguém mexer. (p. 61)

Quando a ideia é finalmente revelada, o leitor fica sabendo tratar-se da proposta para uma peça de teatro que contará a vida de Angélica. A peça, que se integrará perfeitamente ao fluxo da narrativa, terá um papel central na solução dos problemas interiores dos personagens, pois eles terão de conviver uns com os outros e assim aprender a lidar com as diferenças e com as dificuldades. A peça sugere um jogo entre o antes e o depois dos personagens, uma vez que durante todo o processo, dos ensaios à apresentação, todos vão se modificando. A moral, neste caso, sugere a realização pessoal por meio do trabalho coletivo.

Segundo Iser (1999), como leitores estamos “enredados” no texto e por isso somos capazes de nos observarmos nesse “enredamento”. Desse modo, para investigar “o que a literatura pode dizer acerca de nós mesmos, para compreender a auto-interpretação humana que se faz por meio da literatura” (p. 66), Iser trabalhará com o conceito de fingimento ou atos de fingir. Iser propõe para a relação dual ficção-realidade, uma relação ternária, que envolve real-imaginário-ficção, e explica:

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário. (1983, p. 385)

O ato de fingir está relacionado com essa relação ternária que implica dupla transgressão, ou seja, conversão da realidade vivencial em signo de outra coisa (“irrealização do real”) e conversão do imaginário em favor de uma determinação (“realização do imaginário”). Para Iser (1999), o fictício “[...] é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa” (p. 68).

Essa operação de dupla transgressão implica em três atos: seleção, combinação e autodesnudamento. A seleção diz respeito aos sistemas contextuais, sócio-culturais e literários pré-existentes; a combinação cria relações intratextuais e o autodesnudamento “indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja” (ISER, 1999, p. 69).

Esses atos abrem um espaço de jogo que não se encerra em si mesmo, pois “Visto exceder o que é, a ficcionalização revela uma intenção que não pode ser de todo controlada por essa mesma operação ou por aquilo a que visou” (ISER, 1999, p. 70). Dessa forma, o fictício depende da ativação do imaginário para realizar aquilo que intenciona. O fictício está no movimento que cria a interpretação, ele se move entre o real e o imaginário.

Essa abordagem do ficcional permite vê-lo do ponto de vista da interação do texto com o leitor, pois o mundo fictício só se concretiza na relação com o outro, que por meio de sua interpretação ou operação tradutora lhe confere significação.

Ao longo de toda a narrativa, além de questões relacionadas aos problemas interiores dos personagens, como identidade e auto-estima, são também levantadas questões como discriminação, desemprego, alienação, mentira, preconceito, entre outros temas caros à literatura de Bojunga. Criando analogias por meio da seleção dos fatos a narração anula a referência original da realidade, criando um espaço de jogo dentro da ficção. Essa anulação, que Iser chama de “negatividade”, têm um papel importante na relação do leitor com o texto, pois cria um “processo de determinação”, que, por meio da combinação, dará sentido ao subjetivo, ou seja, esta realidade, em estado de latência, se apresenta enquanto nova representação. Assim, é possível perceber na ficção muitos fragmentos da realidade empírica, mas que pelo processo de seleção e combinação, voltam ao texto como se fossem realidade. Dessa forma, segundo Iser (1999):

Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas *como se fosse* real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. (p. 73)

O que ocorre, por meio do fictício, é a ativação do imaginário do leitor, pois uma vez que o imaginário não é auto-ativável, ele precisa “de um meio para realizar o que esse mesmo meio pretende que o imaginário faça.” (ISER, p. 73)

É por isso que situações inusitadas evoluem para a naturalidade, como a presença de animais falantes, pensantes e críticos. O leitor aceita a ficção, aceita a união de elementos da realidade sensível e da imaginação. É aqui que se revela a identificação do leitor com o texto, porque são essas situações inusitadas que geram

as grandes metáforas ou os grandes diálogos do texto. Dessa forma, surgem múltiplas possibilidades, versões de mundos, uma encenação.

Assim, **Angélica** nos chamou a atenção no tocante à questão da encenação. Na peça de teatro, que se integra à narrativa, temos a encenação da “vida” de Angélica dentro da “vida” ficcional, ou seja, a peça se transforma em metáfora daquilo que é a literatura: possibilidade de versões de mundos.

Dentro do espaço ficcional do *corpus*, o leitor já está inscrito desde o título. O jogo que se estabelece entre texto e leitor serve de estímulo para que este assuma seu papel e participe por meio das relações que vai estabelecendo ao longo do texto. Assim, enquanto encenação, a ficção permite ao leitor ativar sua imaginação, num processo contínuo de anulação e “possibilitação”, ampliando sua visão, não apenas de mundo, mas também de si mesmo.

O texto contempla sempre dois direcionamentos de leitura, um determinado pelo próprio texto e, portanto, comum a todo leitor e outro variável, projetado por cada leitor individualmente. Dessa forma, o leitor terá tanto uma relação receptiva quanto ativa frente ao texto, pois à visão do texto o leitor integra a sua própria. A partir dessa confluência ocorrerá a experiência concreta da leitura, quando o leitor lhe dá sentido, renovando sua percepção do mundo.

Entre realidade e ficção, narrador e leitor, há sempre uma assimetria, que é benéfica, na medida em que convida o leitor a estabelecer conexões entre os intervalos, e também a realizar atualizações, que podem ocorrer ao longo da leitura, a cada leitura e em cada época. Assim, o texto vai se marcando historicamente e ao mesmo tempo se desprendendo do tempo que o originou.

A postura crítica assumida pelo narrador do *corpus* leva o leitor a estabelecer relações com o contexto social e psicológico, e, a partir de sua identificação com o texto, a formar seu posicionamento crítico. A presença do lúdico e do humor são fatores positivos nesse processo, pois conferem leveza à narrativa, que consegue ser crítica e até mesmo exemplar, sem, contudo, ser doutrinária.

O leitor neste *corpus* está inscrito no texto enquanto a parte a quem compete acompanhar a narrativa. Para manter este leitor dentro do texto, a narrativa propõe uma construção textual permeada por suspensões, mudanças de focalização, história dentro da história, em que questões pessoais e sociais vão sendo apresentadas. A partir das tensões, ou jogos, criados por essa estrutura, o leitor busca reconstituir a realidade circundante inscrita na ficção. Criam-se, assim,

momentos de identificação, que variam de leitor para leitor. Dessa forma, o leitor de Lygia Bojunga se revela altamente ativo.

Nos textos em estudo, embora os animais não reapareçam como protagonistas em outros livros, Lygia Bojunga faz referência a eles em outras narrativas, como em **O sofá estampado**, em que o zoológico onde Pôzinha se encontrava era o mesmo onde estiveram Voz-de-Cristal de **Os Colegas** e o pavão de **A casa da madrinha**, convidando o leitor a estabelecer também relações intertextuais:

Dia de chuva deixava a Pôzinha deprimida; e era só desabar temporal que ela ficava pensando numas histórias que cochichavam lá no Zoo: contaram que há anos atrás um urso de voz tão fininha que até chamavam ele de Voz de Cristal tinha feito uma fuga espetacular; e falaram também de um pavão bonito toda vida, que um dia tinha sumido sabe-deus-pra-onde. (O Sofá estampado, p. 73)

Não há dúvida de que o *corpus* apresenta um trabalho elaborado de linguagem que pressupõe um leitor preparado para esta leitura. Um leitor não habituado a uma leitura participativa e responsiva poderá ter dificuldades em perceber a dimensão da escritura de Lygia Bojunga. Embora a autora mantenha certos traços narrativos, como o humor, a ironia, os encadeamentos, entre outros, os personagens e as histórias vão crescendo em complexidade. A narrativa de **Os Colegas** apresenta uma trama simples e direta na resolução dos problemas, que são facilmente compreendidos pelo leitor. Em **Angélica** a complexidade se amplia com a introdução de novos elementos narrativos, como, por exemplo, a peça de teatro, e ocorre um aprofundamento psicológico dos personagens. Em **O sofá estampado**, embora reconheçamos facilmente a estrutura dos livros anteriormente citados, percebemos que ocorre um mergulho no interior dos personagens, que se tornam ainda mais complexos, fragmentados e ensimesmados. Embora essas narrativas cresçam em complexidade, se as considerarmos como uma trilogia, conforme proposto no início desta pesquisa, perceberemos que a escritura de Lygia Bojunga vai dando elementos e preparando seu leitor para uma leitura mais sofisticada. Ela vai formando seu leitor no caminho da concretização de um projeto de literatura a partir de um processo paralelo de amadurecimento: do leitor e de sua escritura.

Culturalmente a leitura tem um papel de transmissão, criação ou ruptura de normas. Quando rompe com as normas ocorre a renovação do horizonte de expectativas do leitor, o que pode vir a confirmar o caráter inovador de determinado texto e a importância da leitura não apenas para a evolução da mentalidade individual, mas também coletiva. Afastando-se da fábula tradicional, sem, contudo, perdê-la de vista, o *corpus* deste trabalho traz a proposta de uma nova fábula, por seu caráter de inovação em termos de linguagem, estrutura narrativa e de possibilidades de experiências estéticas. Território de tensões, a narrativa do *corpus* tira o leitor do seu lugar seguro, e o coloca em movimento, porém, movimento crítico e de busca do equilíbrio perdido. Neste aspecto, a escritura Lygia Bojunga se mostra também transgressora. Ao transgredir, a autora realiza uma revisão do literário, propondo novas formas de se relacionar com a palavra, com a ficção e com o leitor.

### 3 Fábula, oralidade e voz

Limitada por seu conceito etimológico, convencionou-se associar a literatura apenas às manifestações escritas, ou seja, apenas àquelas em que as letras estejam presentes. Diante desse quadro, pensar a literatura em termos de oralidade e voz por vezes suscita um estranhamento, porém, ainda que o termo literatura seja limitado por seu étimo, percebemos que ele carrega em seu bojo tanto a letra quanto a voz, em processo de comunhão, o que significa que a presença de uma não representa a exclusão ou anulação da outra.

Notamos que o *corpus*, que tem por base a narrativa fabular, gênero alicerçado no discurso, possui fortes traços de oralidade. Essa oralidade peculiar da narrativa de Lygia Bojunga insere-se no *corpus* por duas vias: pela relação que mantém com a tradição oral e por meio de um trabalho de elaboração do texto literário, que torna possível transportar determinada realidade oral (ou o movimento próprio da oralidade) para dentro da escritura, seja via diálogo, recursos de retórica ou de sentidos. Estes aspectos conferem ao *corpus* uma teatralidade peculiar, que busca não apenas representar, mas ‘presentificar’ a cena narrativa.

É esta ‘presentificação’, que não é exclusiva da escritura de Lygia Bojunga, mas que é um índice de inovação da fábula, que procuraremos explorar neste capítulo ao abordarmos os aspectos da inscrição da oralidade no *corpus*, aspectos esses que vão além da mera mimetização da fala pela escritura. Desse modo, buscaremos suporte teórico nos trabalhos de Paul Zumthor e Mikhail Bakhtin, que, a partir de perspectivas distintas, tiraram do silêncio esse aspecto do literário que é a voz.

#### 3.1 Entre o corpo e o texto: a voz

A literatura nasce ligada ao ato de contar, cantar e dançar, ou seja, da manifestação corporal do homem tentando se comunicar com as forças da natureza. Essa manifestação dá origem a uma encenação em que há traços corporais e vocais, evidenciando-se o aspecto sensorial do literário. A palavra literária, quando inscrita, conserva traços dessa manifestação, e revela-se como palavra plástica, pois

tem corpo que destaca seu lado significante, transformando-a em palavra performática, que passa a ser seu traço distintivo, ou seja, aquilo que a distingue de um uso não literário. Percebemos, assim, que a linguagem literária conta com um significante que se impõe em sua corporeidade, em seu ritmo, em sua vocalidade, aspectos que transformam um contexto simples em algo significativo para o literário.

Dentro deste âmbito, partindo de perspectivas distintas, Mikhail Bakhtin e Paul Zumthor, dedicaram-se ao estudo das questões relacionadas à voz e à escritura. Bakhtin se baseou na prosa romanesca para elaborar sua teoria do dialogismo, enquanto que Zumthor partiu da poesia oral para propor uma poética da oralidade, destacando os processos de performance da voz e do corpo.

Embora Bakhtin e Zumthor tenham a manifestação da oralidade como fenômeno comum de investigação, Zumthor prefere o termo voz à oralidade, pois em sua concepção “a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas.” (1993, p.9)

Zumthor (2007) considera ainda que o termo ‘literatura oral’ é inadequado para dar conta dos objetos poéticos e assim entende que há uma distinção clara entre literatura e poesia:

A noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (p. 12)

Para Zumthor a voz tem corpo, e voz e corpo são elementos conectados. Ao buscar artifícios de representação gráfica dessa voz, busca-se dar corpo ao signo, concretizá-lo. Assim, o leitor passa a não ler apenas as linhas no papel, mas a entrar em conflito com o texto, numa relação corpo-a-corpo, pois não lê mais somente com os olhos, mas vê, ouve, sente, teatraliza. A leitura nesse sentido ultrapassa a letra, uma vez que ela não apela apenas para o intelecto, mas para o sensorial, por meio de um processo dual que envolve razão e sensibilidade. A voz torna-se, então, um elemento concretizador, que não recusa a representação, mas que tem no texto poético a possibilidade de ser e não apenas de dizer.

A oralidade para Bakhtin é uma forma de representação e o processo de concretização da voz se dá por meio do diálogo. O teórico considera que toda

enunciação é um diálogo, porque sempre gera uma reação responsiva, ainda que não verbalizada, e faz parte de um processo de comunicação ininterrupto. A esse respeito diz:

[...] o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. (BAKHTIN, 2003, p. 300)

Dessa forma, não há enunciado isolado; um enunciado será um elo numa cadeia, pois pressupõe aqueles que o antecederam e também os que o sucederão, estabelecendo uma inter-relação dinâmica entre diferentes ideologias, pontos de vistas e opiniões.

Zumthor (2007) também entende que “Nenhum dos elementos da enunciação é dissociável do enunciado” (p.71), porém, para ele as condições variadas em que se produz a enunciação ultrapassam o enunciado e o enunciador, remetendo a uma presença dada pela performance, elemento de concretização do literário.

Tendo a voz como elemento comum, os dois teóricos vão tratar da performance a partir de olhares distintos: Bakhtin da performance inscrita no texto como elemento constitutivo da forma, ou seja, como potencialidade dada pela tessitura dialógica, enquanto Zumthor da performance que integra corpo, voz e gestos. Para Machado (1993),

Tanto a teoria do dialogismo de Bakhtin como a poética da oralidade de Zumthor orientam-se pela valorização da performance com um único objetivo: a formulação de instrumentos de análise capazes de reanimar a paixão pela palavra viva inscrita na voz ou escrita no texto. (p.2)

São esses instrumentos de ‘presentificação’ da voz e sua relação com o *corpus*, que procuraremos explorar no decorrer deste capítulo.

### **3.2 As vozes do texto**

As palavras, embora trabalhadas e lapidadas, dizem muito pouco sobre o real e, diante disso, a literatura procura trabalhar com conceitos e procedimentos que nos ajudam a ter uma noção mais clara de seu papel. Buscando explorar a natureza

ampla e multifacetada do romance e verificar de que forma a escritura absorve ou incorpora a oralidade, Bakhtin se valeu de procedimentos como *skaz*<sup>1</sup>, paródia, carnavalização e estilização, os quais, segundo Machado (1995), “[...] não só libertaram a estilística do romance do rigor de uma focalização restrita, incapaz de abranger a diversidade dos recursos expressivos, como também se encarregaram de projetar a imagem da linguagem.” (p. 160).

Sobre esses procedimentos, Bakhtin (2008) afirma que “Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (p.212), culminando no conceito de bivocalidade, no qual “as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (p.223).

Este conceito de bivocalidade se aproxima do que Zumthor classifica como reiteração ou movência, “incessantes variações recriadoras” (2007, p.65). Segundo Zumthor (1993), “a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros” (p. 146).

Essa potencialidade do texto, que se revela em tempo e espaço, implica uma memória vocalizada, a qual possibilita a reiteração da tradição. Esta por sua vez passa a ser um recurso composicional na medida em que seus elementos constitutivos servirão de base para que as vozes, produtos sócio-culturais, sejam resgatadas, transformadas, recepcionadas e difundidas pelo discurso de hoje.

A escritura de Lygia Bojunga no *corpus* se apresenta como um discurso bivocal na medida em que dialoga com a tradição, de onde assimila o discurso fabular, lhe confere nova roupagem e o devolve, transformado, novamente à tradição. A fábula, como elemento composicional reiterado na escritura do *corpus*, estabelece um diálogo, não de harmonia, mas de confronto com a tradição, que agora ressurgiu enriquecida pelos múltiplos gêneros e discursos que se congregam nesse *corpus* “plurilíngue, plurivocal e pluriestilístico”, conforme expressão de Machado (1995, p. 159) a respeito da dialogia no romance.

---

<sup>1</sup> Modalidade narrativa em que o discurso se reveste da oralidade daquele que narra, distanciando-se do próprio autor. É um discurso com dupla orientação: uma voltada para o discurso falado (de onde assimila a entoação, a construção sintática e o matiz lexical) e outra voltada para o discurso do outro (o porta-voz de uma visão de mundo). (MACHADO, 1995, p.315)

O projeto artístico de Lygia Bojunga procura dinamizar a obra internamente a partir do *skaz* e da estilização da linguagem, pautada pela incorporação da oralidade, estabelecendo uma relação de proximidade entre todas as vozes envolvidas no processo: narrador, personagem, leitor e a própria tradição.

Os textos que compõem o *corpus*, constituídos de histórias encaixadas que se relacionam e se entrecruzam, colocam em evidência, por meio da construção narrativa e da simplicidade da linguagem, a complexidade do homem contemporâneo, com suas necessidades e anseios, em sua busca permanente de ser e pertencer a este universo.

Essas várias histórias encaixadas pluralizam a voz narrativa no *corpus*. São as pequenas vozes – da infância, do adulto, da cidade, da floresta, dos sofredores, alienados, lutadores, buscadores, etc. – que permitem narrar as pequenas histórias com as mesmas características da grande voz narrativa, que traz a marca de seu tempo – a pluralidade – para o texto.

Dentro deste contexto, ao buscar acompanhar o movimento dialógico da narrativa, o leitor deste *corpus* chega mais perto da experiência viva da linguagem que representa o homem, aproximando-se assim do mundo que o cerca, levando-o a um exercício de descobrir e descobrir-se.

### **3.2.1 O discurso do outro**

Bakhtin considera que o homem é um ser de linguagem que se forma na relação com o outro e que o dialogismo é a base da relação do homem com o mundo através da linguagem.

É na tensão que se estabelece no confronto entre fala e escritura que se situa a concepção de dialogismo de Bakhtin. A dialogia se refere a relações de sentido, que podem ocorrer entre enunciados de um diálogo real e específico ou em um âmbito mais amplo do discurso das idéias de vários autores ao longo do tempo, ou seja, são relações amplas, heterogêneas e complexas. Machado (1995) diz a esse respeito que “A oralidade sugerida pelo enfoque dialógico de Bakhtin deve ser entendida como imagem da linguagem e não como mera transmissão de voz” (p. 49).

Diante desse enfoque, acreditamos que o *corpus* se apresenta como altamente significativo, não apenas porque estabelece diálogos com a tradição, mas também porque, como narrativa híbrida, representa o homem universal, no sentido de que os personagens revelam buscas, necessidades e anseios comuns a todos os homens.

À luz do dialogismo, o romance é voz por ser a representação do homem que fala. É no romance, segundo Bakhtin, que podemos apreender essa voz condicionada por diversas situações, tais como: contexto de enunciação, fala articulada, pensamentos e memória. Nesse sentido, o discurso torna-se citação.

Para Bakhtin o romance é um discurso das vozes dos outros, um discurso citado – “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (BAKHTIN, 2002, p. 144). No interior desse discurso transitam não apenas a fala vocalizada, como também a fala interior, memórias de gêneros, estilos e épocas.

No *corpus* esses aspectos ficam evidentes na medida em que percebemos o caráter híbrido da narrativa, na qual não há um discurso único. A narrativa está inserida na tradição, por isso revela um discurso bivocal, impregnado de outras vozes, que a escritura de Lygia Bojunga assimila e transforma em uma nova voz, que embora adquira marcas próprias, não deixa de carregar também as marcas das outras vozes da qual se originou.

Para Bakhtin, o diálogo, por ser simples, é a forma clássica da comunicação discursiva, é o limite do enunciado concreto, o qual define a alternância do discurso dos falantes. A esse respeito Bakhtin (2002) diz que:

[...] a unidade real da língua que é realizada na fala (Sprache als Rede) não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo. (p. 145)

O diálogo se dirige ao outro, de quem espera uma recepção ativa, e leva em conta um fim específico de transmissão, como por exemplo, uma narrativa ou um debate. É a tensão entre fala e escritura que revela sua potencialidade enquanto forma de enunciação. O diálogo é um elemento de concretização da voz no romance, uma forma de representação da oralidade viva. O homem, enquanto participante do discurso, é um “ser cheio de palavras interiores” (BAKHTIN, 2002, p.

147) e é na integração do discurso interior e do discurso apreendido do exterior que se processa a apreensão da enunciação do outro. Essa apreensão se dá em duas frentes integradas, por meio da réplica interior e do comentário efetivo. Assim, discurso citado e contexto formam um elo que “reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal” (2002, p. 148). Neste caso poderíamos dizer que há uma performance, quando o discurso provoca uma reação no leitor/ouvinte e este por sua vez responde a esse discurso com todas as potencialidades de seu corpo, numa relação dialógico-sensorial.

No *corpus* a escritura procura expressar o modo como os seres fictícios pensam e falam e assim representar, direta ou indiretamente, as vozes dos personagens e do narrador, que por sua vez estabelecem um diálogo com o leitor. No exemplo abaixo, retirado de **Angélica**, por meio do discurso indireto, o narrador recria uma cena comum, principalmente nas escolas e entre crianças e jovens: o bullying, que revela o discurso da intolerância:

Uma turminha de macacos, que sentavam no fim da sala (já sentavam ali de propósito pra fazer bagunça), começou a rir. O Porco viu que estavam rindo dele e ficou pra morrer. Pensou: “será que ele não me topam porque eles têm família e eu não?”. E o professor, então, com pena dele, resolver contar uma piada, pra todo mundo rir e esquecer o assunto. [...] O Porco achou a piada engraçadíssima. Desatou a rir, não conseguia parar, riu tanto que acabou fazendo xixi na carteira. O colega do lado virou pra ele e disse: - Porco! – E disse aquilo com força, com raiva. [...] O Porco saiu da escola e foi andando devagar, ouvindo a voz do colega repetir lá dentro da cabeça dele: “Porco! Porco!” (p. 13)

Esses textos se oferecem como citação na medida em que possuem um caráter híbrido, pois pertencem a um gênero, neste caso o infantil e juvenil, e bebem nas fontes das narrativas tradicionais para criar outra narrativa na contemporaneidade.

A escritura do *corpus*, ao pautar-se pela incorporação da oralidade, consegue afastar-se da linguagem enobrecida, característica da literatura infantil e juvenil de então, e que servia como forma de valorização de aspectos como nacionalismo, pedagogia e moral doutrinária, valores próprios da burguesia em ascensão e que marcaram a literatura infantil e juvenil no Brasil desde seu surgimento em fins do século XIX. Nesse sentido, Lygia Bojunga não trabalha os textos do *corpus* a partir de um discurso único, mas plural, no qual é possível perceber a conjugação de diversos gêneros discursivos e variadas formas de sua incorporação, como o

discurso teatral em **Angélica**, o discurso epistolar, porta-voz dos sentimentos de Vítor em **O sofá estampado**. Em **Os Colegas**, temos as micro-narrativas que se desenvolvem em capítulos e também as letras de músicas, incorporadas em determinados cenas como realce do momento, alegre ou triste, que os personagens estão vivendo, como neste exemplo:

Como não adiantava mais nada, Flor desatou a chorar. Se lembrou de um dos sambas de Virinha e Latinha, feito em português bem errado:

*Tudo na vida tem jeito, meu compadre  
Só sê inguinorante é que num dá pé  
Num só a gente vive naquele vinagre  
Com,o só pode fazê o que os outros qué (p.54)*

O discurso no *corpus*, nascido do projeto de Lygia Bojunga, procura criar a ilusão oral do relato e estabelecer uma proximidade maior com o leitor. Sua escritura reflete uma preocupação com a busca do diálogo, da valorização da imaginação e da criação por meio de processos de atualização da linguagem, que aproximam o leitor da vida. Nesse movimento, a narrativa possibilita a hibridização do discurso, potencializando sua capacidade expressiva.

Em nossa opinião, essa hibridização é enriquecedora, pois sendo a língua viva e plural, suas manifestações estão carregadas das manifestações e intenções de vários discursos, construindo ou estabelecendo um grande diálogo entre eles. No âmbito de seu projeto autoral, Lygia Bojunga procura trabalhar esses discursos imprimindo-lhes novas tonalidades e intenções. Dessa forma é possível perceber a presença da fábula no contexto amplo das narrativas que compõem o *corpus*, porém, ao invés de apenas transformá-la em releituras contemporâneas, como o fez Lobato, a autora mantém sua estrutura macro (analogia, moral, oralidade) como base para desenvolver histórias bastante originais em cada texto, imprimindo-lhes um estilo próprio. Assim, a oralidade é mantida, os temas abordados ganham profundidade, e a moral, muito mais flexível, passa a apontar caminhos múltiplos, uma vez que está aberta a várias interpretações.

No que diz respeito ao estilo, Bakhtin (2003) diz que, “Todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso” (p.265). Bakhtin (2003) considera ainda que: “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou

renova tal gênero” (p.268). Uma vez que todo enunciado é individual, ele pode ter estilo individual, porém, nem todos os gêneros são propícios ao estilo individual. Os menos propícios ocorrem nas formas padronizadas de discurso, e os mais propícios são os literários, pois segundo Bakhtin (2003), “A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema da linguagem literária estão em mudança permanente.” (p. 267)

A linguagem pode ser verbal, sonora, visual e o homem, neste contexto, constitui-se como um ser de linguagem, capaz de expressar-se de diversos modos, ou seja, há um conjunto de linguagens que refletem a diversidade da experiência social. Dessa forma, valorizam-se a imaginação e a criação em um processo contínuo de atualização da linguagem, a qual é explorada em uma dimensão ampla e diversa.

No *corpus*, conforme mencionado no capítulo anterior, os eventos são enunciados em forma de encaixe, o que exige do leitor um empenho no sentido de estabelecer as relações de sentido, preenchendo lacunas. Logo, podemos dizer que Lygia Bojunga trabalha conteúdo e forma em conjunção, e ambos são enriquecidos pelos estilos discursivos que a escritura propõe. Ao selecionar os episódios que formam as histórias ou seus fragmentos, Lygia compõe estruturas discursivas que se aproximam das máximas, das parábolas, dos contos e fábulas, pluralizando a narrativa. Nesse espaço plural, o leitor recompõe não apenas o contexto, como também apreende os gestos, a entonação expressiva, os silêncios, a ironia e a crítica. A palavra enquanto representação ganha vida, concretizando esses enunciados e, essa concretização, como performance, se revelará uma experiência única a cada leitura.

Enquanto possibilidade criadora e imaginativa, o *corpus* se mostra um espaço especial de linguagens, que congrega o diálogo, revelando vozes de um tempo e espaço múltiplos e moventes, que colocam em evidência não apenas o homem, mas o próprio literário, como espaço aberto à crítica, à reflexão e à inovação.

### **3.2.2 O discurso falado**

Em meados do século XIX ficou mais evidente a descrição elaborada dos hábitos linguísticos das classes mais populares. Neste período, as literaturas romântica, realista e naturalista, por meio da prosa, procuraram caracterizar com maior realidade os diálogos de ficção. No século XX houve um maior aproveitamento da sintaxe falada, dos regionalismos, das gírias, etc., pela literatura. O que se nota é que há uma aceitação da língua oral no sentido de caracterizar ou dar voz aos personagens e narradores. Embora reconheça que a oralidade tenha sido utilizada em diversas épocas pela literatura, Urbano (2000) considera que:

[...] foram os prosadores contemporâneos os que mais se valeram de um coloquial elaborado, construído com recursos da oralidade, para criar efeitos novos, introduzindo assim, seus leitores na ilusão de narradores e personagens 'reais', falando a mesma linguagem que estamos habituados a ouvir diariamente. (p.10)

Esta tendência pode ser constatada no *corpus*, no qual a base do padrão narrativo é a oralidade, que é evidenciada por meio de estratégias de conversação como uso da linguagem coloquial, períodos curtos, recursos gráficos para demonstrar entonação, pausas, silêncios, etc., que aproximam o diálogo de ficção da fala natural e acabam por envolver o leitor, que se vê diante de um repertório muito próximo de seu cotidiano.

Dentre as estratégias de conversação há os discursos direto, indireto e indireto-livre, que exercem funções expressivas distintas na narração. O discurso direto transmite a sensação de agilidade, de fluidez das falas:

- Que melancolia! – disse Flor com voz rouca (já era a nona vez que ela dizia aquilo). E espirrou (tinha pegado uma gripe daquelas). Depois de um tempo suspirou: - Que melancolia! (Décima vez).  
 Cara-de-pau não agüentou mais. Perguntou mal humorado:  
 - O que é que é melancolia?  
 Flor suspirou melancólica:  
 - Parece que é uma prima da tristeza. Tem gente que diz que é prima, tem gente que diz que é irmã, não sei. Só sei que eu acho uma palavra linda de morrer. (Os Colegas, p. 48)

Para Urbano (2000), no discurso direto “o narrador deixa ou deveria deixar o personagem expressar-se na sua ‘própria língua’ ou pensar segundo o seu próprio fluxo de consciência” (p. 68).

À luz do dialogismo, o discurso direto é enunciação tanto dos personagens quanto do autor-narrador. O discurso direto gera um tipo de teatralização da fala,

produzindo um efeito de sentido de verdade, pois se tem a impressão de que a integridade do discurso citado foi mantida e que, portanto, o resultado é autêntico.

Outra forma de representação da voz se dá via discurso indireto, no qual “o narrador incorpora ao seu próprio falar o falar ou pensar do personagem” (URBANO, p.69). É um procedimento de citação do discurso do outro que pode criar diferentes efeitos de sentido e no qual não se tem a preocupação de reproduzir fielmente o que foi dito. É um discurso com feição analítica, que procura revelar o discurso dos personagens e do narrador eliminando a maior parte dos elementos emocionais ou afetivos encontrados no discurso direto, como interrogações, exclamações, interjeições, imperativos, índices gráficos, etc. Esse discurso pode revelar peculiaridades da fala através do uso de aspas, que demarcam a voz do outro no texto, demonstrando uma orientação para o modo de expressão:

Só depois é que ele 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 parecida. E o bom foi que ele falou tudo sem se engasgar e nem tão baixinho assim... (O sofá estampado, p. 107)

Embora seja um discurso com tendência analítica, o discurso indireto conserva traços de oralidade sugeridos na expressão escrita – “O Vítor ficou sem acreditar: com tanto caminho na floresta e os dois iam escolher justo o mesmo?” (O sofá estampado, p. 44). Além desse aspecto, o discurso indireto também possibilita a transmissão de pensamentos e falas interiorizadas pelo personagem por meio do discurso narrativo:

No outro dia Porto voltou ao mesmo lugar pra ver se encontrava Angélica. Encontrou. E então ela contou mais coisas. Contou que tocava flauta aqui e ali pra ganhar um dinheirinho, mas que não gostava muito daquele trabalho; disse que o sonho da vida dela era trabalhar numa coisa que ela achasse bem bacana. Porto contou que ele também não gostava de trabalhar de anúncio, a única vantagem é que ele comia no restaurante e – por falar nisso: Angélica não queria jantar com ele? Ela quis. (Angélica, p. 44)

No discurso indireto-livre, conforme define Urbano (2000), “ocorre uma fusão de traços expressivos do narrador e do personagem, que se interpenetram, identificando-se um com outro” (p. 69), como neste exemplo:

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. Foi passar entre duas molas, não deu, a carapaça prendeu no arame, o nervoso aumentou, todo o dia olhando pra Dalva, querendo juntar trapinho, pedindo, implorando, Dalva casa comigo! E a Dalva naquela coisa: é hoje, é amanhã, é depois; a Dalva estava era enrolando ele, era isso! E se tinha coisa que ele não agüentava era ser enrolado assim desse jeito. Fez força, entortou a mola, passou. (O sofá estampado, p. 18)

Nesse tipo de discurso os procedimentos linguísticos usados não demarcam com precisão os limites entre as vozes do personagem e do narrador, neste sentido, conforme Machado (1995), “A palavra exhibe sua dupla orientação: é voz do personagem e escritura do autor” (p. 129). Este não é um discurso verbalizado, mas é inspirado pela fala, e segundo Bakhtin “É a forma por excelência do imaginário”. (2002, p. 182).

Por meio desses recursos é possível expressar como os personagens agem, pensam, falam, sentem, revelando seus conflitos, dramas, emoções e sentimentos mais profundos, numa relação dialógica interna, entre as partes envolvidas na narração, e externa, entre os leitores.

Embora não haja limites na escolha das variantes linguísticas, há determinados limites quando se compara, por exemplo, um texto literário com a transcrição de um texto de conversação espontânea, no qual há interrupções, conhecimentos partilhados, mudança repentina de assunto, marcadores conversacionais, sobreposição de vozes, etc. Percebe-se então, que os limites entre língua falada e escrita literária são bem demarcados. Preti (2004, p. 125) diz que a discussão das relações entre língua falada e literatura passaria pela própria distinção entre língua falada e escrita e que estudos têm demonstrado que não há uma distinção rígida entre elas, ou seja, enquanto língua elas não se encontram em lados opostos, mas em um “continuum”:

A rigor, o que existe no continuum fala/escrita é uma tipificação textual, que iria desde a conversa distensa do dia-a-dia, até a exposição científica tensa ou pronunciamento oficial de uma autoridade, no caso da língua falada; e desde a informalidade de uma carta familiar até a elaboração de um texto literário ou de um artigo científico, no caso da língua escrita. (PRETI, 2004, p. 125)

A intenção discursiva é que determina a escolha e adaptação das formas do gênero às diferentes situações e funções a partir do vasto repertório de gêneros do discurso oral e escrito, que adquirimos de forma muito parecida com a que apreendemos a língua materna, ou seja, a partir de enunciações concretas que

ouvimos, reproduzimos e internalizamos. Assim, a partir dos enunciados, vamos assimilando as formas da língua, sua composição e sua estrutura.

Embora tenham características mais individuais, flexíveis e livres, os gêneros também possuem um caráter normativo, pois eles estão diretamente associados às formas normativas da língua, entretanto, como afirma Bakhtin:

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso. (BAKHTIN, 2003, p. 285)

Esses aspectos evidenciados por Bakhtin parecem ajustar-se ao projeto de escritura de Lygia Bojunga que, dominando os gêneros, consegue criar narrativas originais por meio de um discurso plural.

A língua como sistema dispõe de variados recursos lexicais, morfológicos, sintáticos, semânticos, entre outros, para expressar a “relação emocional-valorativa” do falante. Segundo Bakhtin, esses recursos são neutros, na medida em que não se referem a nenhuma realidade determinada, uma vez que isso só é possível na concretização do enunciado:

As palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes.

[ ]

A oração enquanto unidade da língua também é neutra e em si mesma não tem aspecto expressivo; ela o adquire (ou melhor, comunga com ele) unicamente em um enunciado concreto. (BAKHTIN, 2003, p. 290)

Característica fundamental do processo de concretização do enunciado, a entonação, localizada na fronteira entre o verbal e o não-verbal, entre o dito e o não-dito, é o que estabelece a relação da palavra e da oração com o contexto. Segundo Clark e Holquist (1998), “A entonação claramente registra a presença do outro, criando uma espécie de retrato em som do destinatário a quem o locutor imagina estar ela sendo dirigida.” (p.228)

A entonação é compreendida a partir do que é presumido pelos interlocutores na interação verbal. É a palavra se relacionando com a vida, integrando-se ao enunciado como parte de sua estrutura de significação. A emotividade, a avaliação e

a expressão não são próprias da palavra enquanto unidade da língua, mas são geradas no processo de uso ativo da palavra no enunciado concreto.

O texto falado nasce sem revisão, e vai explicitando o processo de sua construção no decorrer de seu surgimento. O texto escrito não possui a mesma espontaneidade, pois nasce do planejamento, podendo passar por um processo de maturação que pode se prolongar por dias ou até mesmo anos. Assim, é possível criar a ilusão de realidade oral através de um processo de elaboração do texto literário. Ao empregar recursos de oralidade, a escritura de Lygia Bojunga permite que o leitor reconheça uma realidade linguística que já está incorporada a seu conhecimento como resultado de sua experiência como falante.

Esse conhecimento é que permitirá ao leitor o estranhamento ou identificação frente determinadas situações, ou seja, o leitor tem uma expectativa em relação a certas estruturas, e é isso que vai determinar seu grau de maior ou menor aceitação de determinada situação oral ou escrita. No *corpus*, é por meio da escolha das palavras, do tom, entonação, ritmo, pontuação, recursos gráficos, etc., que os leitores conseguem imaginar como a conversação acontece na narrativa, ao mesmo tempo em que vão interiorizando os fatos, formando ou ampliando seu repertório de conhecimento, o que permitirá tanto o estranhamento como o estabelecimento de uma cumplicidade com o texto, a ponto de serem partilhadas ou compreendidas informações não explicitadas, como as analogias e a moral. Tomando **Angélica** como exemplo, temos o nó do rabo de Porto. O personagem já nasce com essa característica – “Pois é isso, sim: ele era um porquinho. Escuro, tinha um nó no rabo (nó cego ainda por cima)” (p.9). O nó, que Porto não consegue desatar e que é muito pouco mencionado no texto, funciona como metáfora das adversidades que Porto enfrenta ao longo da narrativa. É somente no final da história que o nó finalmente se desata, numa alusão à resolução dos problemas de Porto e dos demais personagens:

- O nó desmanchoooooooooou!

E aí pronto: o riso todo que tinha juntado dentro de Porto e de Canarinho saiu junto com como o berro, e os dois não fizeram mais mistério da risada: riam como nunca tinham rido na vida, riam fazendo um escândalo que só vendo, riam tanto que nem dava pra explicar pros outros o que que tinha acontecido. (p.153)

O escritor procura estabelecer uma interação com seu leitor, ainda que abstrata. Esta interação, acreditamos, é fundamental, pois determina seu maior ou menor grau de envolvimento com todas as partes envolvidas na narrativa, proporcionando a ele novas experiências. É o que ocorre, por exemplo, na passagem em que **O sofá estampado**, por meio do personagem Pôzinha, dialoga com **Os Colegas** e **A casa da madrinha**, conduzindo os leitores a uma ampliação da leitura, levando-os a reviver e a relacionar todas as situações: a atual de Pôzinha e as outras vividas pelos personagens Voz-de-cristal e Pavão.

Pensamos que a prosa de Lygia Bojunga, ao inscrever a oralidade, não pretende ser a transcrição exata de uma conversação ou de um diálogo natural. A forma como a narrativa se estrutura, quer antes passar ao leitor a sensação de uma realidade, ainda que virtual, pois o discurso verbal está ligado à vida e a literatura é um dos meios que os homens utilizam para conhecer essa realidade. Assim, sua escritura procura criar estratégias discursivas variadas para concretizar ou ‘presentificar’ esta realidade. A nosso ver, isso torna sua escritura bastante significativa, pois revela a perspectiva dialógica do mundo da palavra como um acontecimento vivo, do qual participam múltiplas vozes. Segundo Bakhtin (2003):

O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria idéia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar seu reflexo também nas formas de expressão verbalizadas do nosso pensamento. (p. 298)

Bakhtin diz ainda que, por mais monológico que seja um enunciado, este ainda, em certa medida, responde a algo que já foi dito sobre o objeto ou questão, que se manifesta na “tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição” (2003, p. 298).

Por ser um fato social, a língua supõe para cada enunciado um direcionamento, uma orientação para o outro. A compreensão se configurará não apenas como um processo responsivo-ativo, mas também responsivo-criativo, na medida em que os interlocutores participam do diálogo revitalizando-o, reinventando-o ou renovando-o. Palo e Oliveira (2003) consideram que:

[...] escrever como se fala implica também ler como se fala, e então não é mais possível seguir uma regra imposta pelo código alfabético; é preciso estar atento para captar realidades que escapam ao controle da

sucessividade linear do dito pelo entredito das pausas, do gesto, das modulações sonoras, numa orquestração de ritmos que desenham figuras conceituais, imagéticas, táteis e sonoras, num espaço-tempo, também linear, mas simultâneo, inclusivo e múltiplo. (p.66)

A escritura de Lygia trabalha estimulando os leitores neste sentido, quer pelo uso de recursos discursivos, quer pelo uso de recursos gráficos, como as ilustrações, que são também vozes que convocam o leitor como corpo, o estimula a performatizar. Neste processo, acreditamos que a escritura do *corpus*, longe de infantilizar o texto, estimula o leitor a realizar uma leitura diversificada e plural.

Por meio da estruturação do texto, da escolha das palavras, do ritmo, da entonação, etc., a narrativa será capaz de criar a ilusão oral do relato, recriando elementos não-verbais e contextuais. Este talvez seja um dos grandes méritos de Lygia Bojunga, que consegue dar à narrativa escrita a naturalidade da narrativa oral e como diz Benjamin (1985) “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (p. 198).

### 3.3 A narrativa em cena

As primeiras manifestações da literatura eram ‘escritas’ com o corpo, com gestos e voz. Quando passou a ser inscrita, a literatura conservou muitos desses traços corporais, vocais e gestuais.

Ao utilizar artifícios gráficos como forma de corporificar a voz, a escritura do *corpus* revela uma teatralidade peculiar, que busca presentificar a cena narrativa. Essa palavra teatral, performática, é traçada pela voz e pelo corpo e se encena dentro de cada um. Para Zumthor (2007), “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida que determina minha relação com o mundo.” (p. 23)

Essa voz que emana do texto gera uma teatralidade que apela para a razão e também para a sensação e nos insere em uma relação dialógica na medida em que nos comunica algo e nós reagimos a essa comunicação.

Embora a leitura para Zumthor represente o grau mais fraco de performance, esta não deixa de existir, porque os elementos performáticos são conservados, ainda que de forma atenuada. Há uma voz que ressoa como manifestação do corpo,

mesmo quando em silêncio, que materializa o texto, e assim ele pode nos surpreender a cada leitura, uma vez que a performance é um momento único e irrepetível. Para Zumthor (2007), todo texto poético é performativo, pois:

Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. (p.54)

As metáforas, os jogos semânticos, as imagens, entre outros recursos, são marcas corporais que estão na origem da voz e que espetacularizam a cena narrativa no *corpus*. Um exemplo é a forma como a escritura trabalha os sentimentos. Por meio da personificação e de metáforas, materializa-se sentimentos como o medo, a insegurança, a tristeza, entre outros, de forma a facilitar sua apreensão pelo leitor:

Mas assim que entrou em casa deu de cara com a noite. 'lh' – pensou – 'não vai ser brincadeira ficar aqui sozinho com ela até amanhã de manhã'. (Os Colegas, p. 57)

- Pára de bater com essa força, sim? Você ainda acaba acordando alguém. Mas não adiantava nada dizer aquilo pro coração: o danado batia cada vez mais forte (porque coração da gente é assim mesmo: é da gente, mas não liga a mínima pro que a gente pede). (Angélica, p. 20)

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. (O sofá estampado, p. 46)

Outro aspecto refere-se à utilização de recursos gráficos para ampliar a expressividade da narração. No diálogo abaixo as letras maiúsculas são utilizadas para enfatizar o aumento do volume da voz:

- Dalva.  
 - Agora fica quietinho.  
 - Dalva, você tinha prometido que a gente ia resolver esse negócio hoje.  
 - Psiu.  
 - Dalva, olha pra mim, escuta.  
 - Pára, sim!  
 - DALVA!  
 - PSIU! (O sofá estampado, p. 18)

Recurso bastante encontrado no *corpus* é a concretização da sensação visual:

E como estava tudo escuro e ninguém ia ver, ele tomou coragem e experimentou (só pra ver se acertava): deu um sorriso desse tamanho! (Os Colegas, p. 92)

“[...] E seu eu for lá bater e abrirem a vida para mim? E se eu entrar?” Riu. “Aposto que se eu entrar eles vão ficar com uma cara desse tamanho.” (Angélica, p. 8)

– “Era desse tamanhinho, feito folha seca de árvore.” (O sofá estampado, p. 39)

[...] Quando o olho da professora chegou perto da árvore, a cara desentortou.  
Entortou.  
Desentortou.  
Entortou.  
Desentortou; o tempo passou. (O sofá estampado, p. 22)

No fragmento abaixo, o simples ato de recitar uma poesia transforma-se em um grande acidente de palavras devido ao nervosismo do personagem. A expressividade é ampliada pelo discurso que destaca o caráter visual da cena:

- “O último andar é...” - Mas em vez de ir pra frente, o “andar é” deu pra trás, bateu no “muito longe” que já ia saindo; o resto que vinha vindo foi tudo batendo também, deu um engarrafamento medonho na garganta do Vítor, ele se engasgou todo e desatou a tossir. Uma tosse que vinha lá do fundão dele e sacudia o corpo, o focinho, botava a cara vermelha, o olho meio fechado, pingando lágrima no chão (ô! Mas que vontade de sumir) (O sofá estampado, p. 25)

Por meio da metonímia, transfere-se para o objeto o todo de seu significado:

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. (O sofá estampado, p. 46)

Outras vezes a simplicidade da descrição nos leva a imaginar a cena nos seus pormenores. No exemplo abaixo, a encenação eleva o grau de comicidade, mesmo diante do trágico:

- Experimenta respirar fundo. Experimenta ficar de cabeça para baixo, dizem que é bom. Reza meu filho, reza! pede a Deus pra tosse parar. A tal da Dona Rosa começou a andar de um lado pra outro feito barata tonta:  
 - Nossa! Eu nunca vi um engasgo assim. Pára com isso Vitor! Cuidado! Você morre sufocado menino! – trançou as patas, olhou pro céu: - Meu Deus, fazei com que ele não morra aqui sozinho comigo. Meu Deus, fazei com que ele não morra aqui sozinho comigo. Meu Deus, fazei... (O sofá estampado, p. 46)

Acreditamos que a palavra, a partir desses recursos, deixa de ser a palavra desgastada do dia-a-dia e se transforma em palavra artística. O efeito estético, neste sentido, também pode ser considerado uma marca dessa presença corporal, pois se torna um fato integrador na medida que a palavra artística tenta recuperar a dimensão sensorial que é sufocada pelo cotidiano.

As marcas corporais envolvem os leitores, pois têm um poder de sedução que as tornam integradoras, na medida em que os transporta para a cena, ou seja, se transformam em presença. Só a letra não dá conta dessa amplitude, por isso a escritura também é corporal e vocal. Ao ler recriamos ou encenamos o espetáculo em nós mesmos e o que temos diante de nós é a palavra aberta à espetacularização, palavra que se mostra, que se exhibe e mesmo na página do livro continua se oferecendo para o leitor como encenação. Neste sentido, podemos dizer que literatura é toda linguagem que se põe em cena, na página do livro ou na voz do contador.

Teatralizar ou encenar é criar espaços de ficção, linguagens que buscam traduzir o real, para assim preencher os homens com aquilo que lhes falta em termos de pertencer e participar, de estar no mundo. Deste modo, a arte se revela criadora, porque instaura uma presença onde não havia nada, isto é, a arte ficcionaliza a realidade.

A literatura, embora passe pela razão, enquanto produto humano também visa à experiência sensorial. Assim, a escritura do *corpus*, a partir das vozes, das imagens e metáforas que constrói, oferece corpo sensorial a ser captado. Nesse sentido, o literário reforça seu papel de colocar os homens em contato com o outro. A arte os ajuda a ver outros aspectos do real, pois amplia sua visão e os coloca em contato mais estreito com o outro.

Desse modo, ao buscar a completude, ou seja, aquilo que lhes faltava em termos de ser e pertencer, acreditamos que os personagens deste *corpus* se colocam diante de uma função integradora, pois os homens querem pertencer,

querem ter o outro, como encontro. Pertencer ao mundo e o mundo pertencer ao homem. Para isso a literatura cria vozes, imagens, metáforas, alegorias como tentativas de 'presentificar' o ser e, nesse sentido, conforme Segolin: "A palavra não diz o que já existe, mas dá existência a algo que só existe quando dito. Portanto, não representa, mas cria" (2006b, p. 4). Os recursos de retórica buscam assim corporificar a linguagem literária e atenuar a distância entre o significante e o significado. Fazendo isso a literatura cumpre seu papel integrador.

Nesses mundos nascidos do trabalho criativo, as palavras precisam ser transformadas em algo significativo, para fugir do cotidiano, algo nem sempre é fácil de apreender, e Lygia Bojunga tem consciência desse fato:

Eu só sei é que, às vezes, eu sinto que consigo passar para minha escrita um sopro qualquer de vida (feito eu achei que tinha passado pro Vitor – tatu): esse é o dia que eu dou o meu livro pra um editor publicar. (BOJUNGA, 2004, p. 73)

Para Segolin (2006b), "Operar criativamente com a palavra é buscar nela uma palavra que ainda não é, uma palavra que ainda não há [...]" (p. 1), logo, criar é instaurar o ser e, ao mesmo tempo, transgredir. Assim, "A literatura, enquanto prática criadora e desestabilizadora da palavra, é o lugar da palavra em estado crítico, da palavra em processo." (p. 2)

As primeiras manifestações escritas com o corpo, nas danças e rituais arcaicos, como forma potencializada de comunicação, não visavam apenas informar, mas integrar, para encontrar o outro, colocar o homem em contato com o cosmo. Essas primeiras manifestações, sonoras e corporais, carregavam um forte traço imagético, pois buscavam recuperar, por meio das imagens, a cena original, para colocar os homens em contato com a realidade, e, nesse sentido, elas não só apresentavam um caráter integrador, como também iluminador dos mistérios da vida.

O *corpus* parece não ter perdido sua origem corporal, que de certa forma resgata essa narrativa primordial, na medida em que promove um retorno às origens, ao tentar recuperar, de forma consciente ou não, com recursos de hoje, a narrativa oral e o narrador primitivo.

A literatura nasceu ligada a uma voz e à manifestação do corpo, por isso, a narrativa do *corpus* tem muito de retorno, de reinauguração, na medida em que a flexibilização da estrutura narrativa nos remete à espetacularização inaugural, em

um movimento de avanço e retrocesso, que nos remete à volta enriquecedora e circular na busca por encontrar explicação ou resposta aos enigmas da existência e reestabelecer a ligação com este universo. Justifica ser neste mundo, para se sentir parte dele. Nesse momento homem e narrativa se encontram ao empreenderem os mesmos esforços.

A página em branco se apresenta como um palco de possibilidades para Lygia Bojunga, e neste espaço se revela o caráter teatral e performático da narrativa do *corpus*, que não é exclusivo de sua escritura, mas que sem dúvida é um índice de inovação da fábula.

## Considerações finais

Pesquisar as relações do *corpus* com o gênero fabular revelou-se uma tarefa bastante instigante. Em nosso percurso fizemos constatações importantes, como a escassez de material específico sobre a fábula e sobre o *corpus*. Também foi possível verificar que a maior parte das conceituações encontradas abordam a fábula de um ponto de vista reducionista, classificando-a geralmente como um conto exemplar com presença de animais que agem como humanos.

A segunda constatação foi crucial para o tipo de pesquisa que pretendíamos empreender, uma vez que percebíamos no *corpus* alguns elementos comumente associados à fabula, como a presença de animais e da exemplaridade, mas percebíamos também que a escritura os explorava por um outro viés.

Diante disso, como objetivos de nossa pesquisa, propusemos investigar os recursos composicionais e os efeitos estético-literários do resgate e reinscrição da fábula na contemporaneidade usando o *corpus* como paradigma para nossa análise.

Para entender a dinâmica fabular da escritura do *corpus*, foi preciso entender como a fábula tradicional se articulava e para isso julgamos importante iniciar o percurso pelas narrativas míticas ou primordiais, entendidas como as primeiras manifestações a estabelecer contato com o literário na medida em que procuravam, por meio da linguagem vocal e corporal, traduzir o imaginário humano.

Essas narrativas, que estão na base do literário, são muito significativas, pois não apenas ajudavam os homens na busca por respostas para as maravilhas que os cercavam, como também funcionavam como formas de inseri-los no mundo, dando-lhes sentido de pertencimento.

As fábulas, acreditamos, encontram-se neste movimento, pois tentam traduzir ou comunicar algo de forma simples, buscando representar vários aspectos da relação dos homens com o mundo, dando-lhe sentido.

Como um gênero ligado às primeiras manifestação, a fábula em seu étimo carrega o sentido de fala, embora seja, na maior parte das vezes, percebida apenas em seu sentido contextual. A narrativa fabular é bastante maleável e facilmente adaptável, por isso se confunde com outras formas narrativas como a parábola, o apólogo, o conto, entre outras. São marcadas pelo fundo moral com vistas à

instrução e à diversão e comumente associadas à presença de animais, fato que contribui para que, quase sempre, sejam classificadas como contos de animais que aludem a ações humanas para transmitir uma moralidade, um ensinamento, exemplo ou crítica.

Contrapondo as conceituações levantadas durante a pesquisa à análise de fábulas tradicionais, e levando-se em consideração que variadas formas narrativas podem se utilizar da estrutura da fábula para transmitir uma mensagem com fundo moral ou crítico, chegamos à conclusão que em sua base formal encontram-se três elementos principais: analogia, moral e oralidade. Apoiados nas categorias do narrador, personagem e leitor, esses elementos serviram de base para a análise dos textos. A partir desta análise pudemos verificar os principais aspectos relacionados ao resgate e reinscrição da fábula no *corpus*.

O discurso narrativo aponta para o contexto, e também para os modos de sua concretização, dessa forma, esses elementos constituintes da fábula marcam-se em vários níveis da narrativa, do mais superficial ao mais complexo e sutil. A analogia talvez seja o traço mais significativo, pois permite que o leitor perceba o antes e depois das situações. Ela permite também abordar temas variados em níveis diversos de complexidade, realçando o caráter plural da fábula no *corpus*.

A forma como a narrativa se articula, revela não apenas as analogias, mas também a moral, que surge no *corpus* a partir de uma nova concepção. Ela nasce da ação de busca dos personagens e da abordagem dos temas, que tornam possível dramatizar seu conceito. Logo, a moral no *corpus* se revela por meio de um discurso que sugere ou aponta caminhos, não se fechando em si mesma, evidenciando os vários propósitos da narrativa, como criticar, levar a reflexão, divertir, alertar, entre outros.

A oralidade, base do discurso fabular e também da escritura de Lygia Bojunga, marca o caráter de inovação da linguagem. Ao optar pela inscrição da oralidade, a escritura afasta-se da linguagem enobrecida, construindo uma narrativa dinâmica, que busca estabelecer elos entre o mundo do leitor e o mundo da ficção. Dessa forma, cria espaços múltiplos abertos à participação do leitor, que terá chance de produzir sentidos não apenas nos textos, mas também na vida.

No *corpus*, o narrador, diferentemente daquele da fábula tradicional, participa da narrativa, interferindo, colocando-se muito próximo da cena. Sua postura, longe de ser centralizadora ou autoritária, convida o leitor a participar por meio da

multiplicidade de pontos de vista, que não apenas relativizam a narrativa, como também abrem espaços de reflexão e crítica.

Nardes (1988), ao analisar os aspectos estéticos da obra de Lygia Bojunga, classifica este *corpus*, especificamente, como uma fantasia que pertence às narrativas alegóricas, “cujas personagens, animais antropomorfizados, representam iconicamente figuras que deixaram de ser reais, mas que não logram atingir o simbólico” (p.57). Logo, a escritura do *corpus*, ao trabalhar a literatura a partir de uma perspectiva alegórica, consegue aproximar-se do objeto presente, da recuperação do mundo, conseqüentemente, facilitando a apreensão de sua qualidade pelo leitor.

Ao criar animais originais, a escritura enriquece o repertório de representação, revelando as analogias. Esses animais caracterizam o homem contemporâneo, ao abordá-lo do ponto de vista do homem interiorizado, fragmentado e em conflito, mas por outro lado, também revela o homem universal, ao apontar para as necessidades mais básicas de conhecer e conhecer-se, buscando caminhos da felicidade e realização pessoal ou coletiva. Os personagens contribuem para a construção de analogias que apontam para várias moralidades, sugestivas de várias possibilidades interpretativas.

O *corpus* apresenta um movimento de retomada da narrativa mítica, em que a busca do outro se dá pela ação coletiva, na convivência e aceitação do outro e na recuperação do equilíbrio perdido. Revela aspectos da vida contemporânea e da natureza humana, como ter o outro como encontro para alcançar a plenitude. Propõe a crítica a certos valores, mas não antes de abrir espaço para a reflexão do leitor. O trabalho com a linguagem coloca a referencialidade e o utilitarismo da narrativa em um plano secundário.

O leitor é, dessa forma, envolvido em um movimento dialógico e assim, não assume postura passiva frente os textos. Concretiza o projeto da escritura decodificando as analogias e reconstruindo os sentidos, pois a escritura cria jogos que o convidam a participar. A estrutura encaixada favorece isso, já que o leitor é compelido a preencher lacunas para formar os sentidos.

A escritura, ao criar relações que anulam a referência original da realidade, instaura espaços de jogos, apresentando uma realidade diversa, que se mostra como nova realidade. Neste ponto ocorre a aceitação do leitor dessa nova realidade proposta pela ficção.

Os textos do *corpus* congregam tradição e contemporaneidade ao associar aspectos da fábula a um discurso de caráter híbrido, que explora elementos como a fragmentação e a não linearidade. Apresentam narrativas ágeis, em terceira pessoa, que carregam a marca da escritura de Lygia Bojunga no que se refere ao humor, ironia, imaginação e criatividade.

A escritura busca, por meio da flexibilização do discurso, não apenas maior identificação com o leitor, mas também apontar caminhos para a reflexão. Essa flexibilização acaba por revelar também o homem atemporal, por meio de um discurso plural e multissignificativo, que evidencia o caráter de inovação da fábula de Lygia Bojunga.

O discurso bivocal dos textos dialoga com a tradição confrontando-a e assim, inova a fábula, ao resgatá-la, transformá-la e devolvê-la novamente à tradição. Pela estilização da linguagem, aproxima todos os elementos envolvidos nos textos – narrador, personagem, leitor e a própria tradição. Ao estabelecer diálogos com a tradição, a escritura vai se libertando do tempo que a originou, e vai se inserindo, por meio da reiteração, em tempos plurais e moventes, sendo enriquecida a cada leitura em cada tempo.

As relações que o *corpus* mantém com a fábula, e os processos de concretização da escritura lhe conferem uma teatralidade, da qual surgem encenações que visam presentificar a cena narrativa, possibilitando não apenas a ativação do imaginário do leitor, como também a ampliação de sua visão da realidade e de si próprio. Neste momento a leitura torna-se experiência de concretização, que transforma o mundo ficcional, conferindo-lhe sentido ou significado.

O leitor é convocado pela escritura a apreender os sons, os gestos e os elementos mais sutis, como os silêncios, as pausas, a ironia, etc., revelando não só a singularidade dessa experiência, como suas relações com a narrativa primordial, no sentido em que guarda traços da corporeidade e vocalidade.

A escritura de Lygia Bojunga, longe de romper com a tradição, resgata memórias longínquas de uma literatura escrita com o corpo e com a voz. Ao reinscrever a fábula, sua escritura foge da palavra cotidiana, desgastada pelo uso e propõe um nova forma de olhar para o literário, sempre como se fosse a primeira vez, pois oferece momentos únicos de performance a cada leitura. Esses momentos não apenas representam, mas presentificam a cena, revelando o caráter de

espetacularização da narrativa do *corpus*. Sua escritura revela-se, assim, criadora, pois instaura uma presença, oferecendo-se como corpo a ser captado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 7.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **Rhetoric**. [s.l.]: The internet classics archives, 2009. Disponível em: <<http://classics.mit.edu//Aristotle/rhetoric.html>>. Acesso em: 22 ago. 2009.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**: ensaio de preliminares para a sua História e suas Fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOJUNGA, Lygia. **Angélica**. 23.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

\_\_\_\_\_. **A casa da madrinha**. 19.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

\_\_\_\_\_. **Livro – um encontro**. 6.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALVINO, Ítalo. **Fábulas italianas**: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASCUDO. Luís da Câmara. Literatura oral. In: **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, V.2.

CLARK, Katerina ; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Quíron, 1983.

\_\_\_\_\_. **A literatura infantil**: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje. São Paulo: Quíron, 1981.

DEZOTTI, Maria Celeste (org.). **A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

ESOPO. **Fábulas de Esopo**. (Compilação: ASH, R. e HIGTON, B.). São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1994.

FERNANDES, Tânia. **Personagens e imaginário em Lygia Bojunga Nunes**. 2006. 115 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. V.2, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

JOLLES, André. O conto. In: **Forma Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas**. São Paulo: Landy, 2005.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História e histórias**. 6.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos**. São Paulo: Global, 1986.

LIMA, Alceu Dias. A forma da fábula. In: **Significação**. Araraquara, v. 4, p. 60 – 69, 1984.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. 48.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. **A barca de Gleyre**. 11.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1964, v. 11 e 12.

\_\_\_\_\_. **Fábulas e histórias diversas**. 7.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Redação: os gêneros literários e a tradição oral**. São Paulo: Scipione, 1994.

\_\_\_\_\_. Imagens da linguagem - da oralidade viva à oralidade escrita no texto. In: **Anais do Congresso da FILLM**, Brasília, 1993.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil**. 1994. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

NARDES, Laura Battisti. **Literatura Infanto-Juvenil: a estética literária em Lygia Bojunga Nunes**. Brasília: L. B. Nardes, 1988.

NUNES, Lygia Bojunga. **O sofá estampado**. 7.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os colegas**. 11.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

PALO, Maria José ; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: voz da criança**. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2003.

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. **Histórias da Avozinha**. [s.l.]: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> acesso em: 09 jan. 2010.

PONDÉ, Glória Maria Fialho. A literatura infantil brasileira: de Lobato aos escritores atuais. In: **Ciência e Cultura**. v.35, n. 12, p. 1845 – 1848, dezembro. 1983.

PRETI, Dino. **Estudo da língua oral e escrita**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 11.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins, 1974.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

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

SEGOLIN, Fernando. Literatura e Mito. In: OLIVEIRA, M.R.D.; MRAZ, S.C.R.; CIOTI, N.N.; ACHATKIN, V.C. (orgs.). **Território das artes**. São Paulo: Educ, 2006a, p. 73-74.

\_\_\_\_\_. Narrativa e identidade: das origens mitopoéticas à contemporaneidade. In: **X Congresso Internacional da ABRALIC**. Rio de Janeiro, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Personagem e Anti-Personagem**. São Paulo, Olho D'Água, 1999.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil**. São Paulo: Cultrix, 1978.

SULEIMAN, Susan. Le récit exemplaire: parabole, fable, roman à thèse. In: **Poétique**, Paris, n. 32, p. 468-89, 1977.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na literatura**: o caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

ZILBERMAN, Regina (org.). Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: \_\_\_\_\_. **A produção cultural para a criança**. 4.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. São Paulo: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_. **A letra e a voz**: A 'literatura' medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.