

## ANGÉLICA E O SOFÁ ESTAMPADO: A VALORIZAÇÃO DO UNIVERSO INFANTIL

Rejane Pivetta de Oliveira

UNIVALE

### 1 Considerações Iniciais

Neste trabalho, desenvolvemos uma análise comparativa das obras *Angélica* (1975) e *O sofá estampado* (1980), de Lygia Bojunga Nunes, atentando para a incidência de temas e estratégias narrativas utilizadas pela Autora.

Creemos que o universo dessas obras sugere, em primeiro lugar, a análise da questão da busca da identidade, em ambos os textos associada a um contexto social desfavorável à realização e à afirmação do ser. Em segundo lugar, importa discutirmos o papel da fantasia como componente essencial do psiquismo infantil e como recurso capaz de tornar acessível à compreensão da criança as estruturas sociais dominantes. Por último, impõe-se a análise da representação do discurso infantil, a fim de verificarmos até que ponto a organização textual assegura à criança o seu espaço na narrativa, dando-lhe o direito de expressão e livre manifestação de seus interesses.

A análise desses aspectos tem por objetivo explicitar a forma como as obras promovem a identificação do texto com o seu destinatário infantil, o modo como as narrativas colaboram para a ampliação do horizonte de percepção da criança, ajudando-a no seu amadurecimento psicológico, em suma, verificar em que medida as obras são representativas do universo infantil, não no sentido da manutenção da condição de puerilidade, mas justamente no da superação das limitações impostas à infância, assim como à literatura a ela destinada.

A fim de buscarmos as respostas a essas questões, são importantes os pressupostos fornecidos pela teoria da literatura infantil e da literatura em geral, bem como as informações críticas obtidas sobre a Autora, conforme referências ao longo do estudo.

## 2 Busca da Identidade e contexto social

As questões do autoconhecimento e da afirmação da personalidade infantil, amplamente difundidas nas narrativas de Lygia Bojunga Nunes, antes de mais nada alertam para o fato de que a criança é um ser em formação que precisa ser respeitado em sua individualidade, a fim de que alcance o amadurecimento psicológico necessário à sua integração no mundo como indivíduo consciente e mentalmente equilibrado.

A valorização dos conflitos existenciais próprios da infância afasta-se daquela concepção de criança como um ser frágil e sem capacidade de escolha; ao contrário, a consideração da criança como personalidade emergente não serve a nenhum propósito de dominação, mas tem caráter emancipatório. Isso é o que podemos observar em *Angélica*, narrativa que gira em torno da história de duas personagens centrais — Porto e Angélica — ambos vivenciando conflitos de identidade. Cada uma dessas personagens caracteriza-se por modos diferentes de enfrentar as dificuldades, resultado das próprias diferenças individuais que as distinguem.

Porto é socialmente discriminado, pois, além de pobre e sem família, carrega o estigma da espécie (configurada no nome Porco). Origina-se daí o problema da não aceitação de si, o qual é pretensamente resolvido pela troca de nome e pelo uso de um disfarce. Sua "nova" identidade, porém, não esconde o nó que tem no rabo, fato que nos faz pensar os seus conflitos a nível interior.

O mascaramento de Porto torna-se solução necessária diante de uma sociedade exibicionista, valorizadora das aparências. A crise de identidade por que passa a personagem está muito bem configurada no diálogo que mantém com o próprio coração, em que se contrapõem aparência e essência:

Foi o porco sair que o coração dele desatou a bater que nem louco.

- Quer fazer o favor de bater de um jeito mais legal?

O coração não ligou.

- Pára de bater com essa força, sim? Você acaba acordando alguém.

Mas não adiantava nada dizer aquilo pro coração: o danado batia cada vez mais forte (porque o coração da gente é assim mesmo: é da gente, mas não liga a mínima pro que a gente pede). Batia, dizendo:

- Vão descobrir, vão descobrir, vão descobrir...

e perguntava:

- E se descobrem que você vai enganar todo mundo?

- Ninguém vai descobrir coisa nenhuma.

- Mas se alguém te vê?

- Ninguém vai me ver, te garanto: a noite vai me ajudar.

- Duvido: no meio do caminho ela vai clarear.

- Quer parar de falar?

- E se você não achar o que vai procurar?

- É claro que eu vou achar.

- Tô duvidando.

- Quer parar! (p.15-16)

Esse diálogo de Porto consigo mesmo indica a indefinição de sua personalidade e a tentativa de afirmação, embora por vias superficiais, em decorrência da imaturidade que o impede de ter uma compreensão mais profunda dos seus conflitos.

Contrapondo-se a Porto, frágil e inseguro, existe Angélica, autêntica e decidida. Angélica é uma cegonha que decidiu trilhar o seu próprio caminho, longe das pressões e condicionamentos familiares. Porto e Angélica tornam-se amigos e namorados e as diferenças entre ambos não impedem o estabelecimento de uma relação de respeito e compreensão.

Notamos que as histórias de Porto e Angélica são complementares: ele, envergonhado da sua condição de porco, muda o nome e veste um disfarce; ela, revoltada com a mentira sobre a tradição das cegonhas, sai de casa. Ambos enfrentam problemas de identidade, com a diferença de que Porto encontra-se mais longe da verdade, ao não assumir integralmente a sua condição. Angélica consegue romper com as convenções e esteriótipos; Porto, ao contrário, pela insegurança que lhe é característica, é influenciado pelos padrões dominantes, ou seja, seu complexo de inferioridade desenvolve-se também em função de uma

sociedade enganadora e preconceituosa — metaforizada pelo grupo de macacos, símbolos da imitação e da repetição — que bloqueia a autenticidade do ser.

Em *Angélica*, outras personagens são problematizadas a nível psicológico. É o caso de Canarinho, um elefante que sofre o preconceito da velhice e da obesidade; de Jota Crocodilo, mal-humorado devido à ausência do rabo; da Mulher do Jota, submissa em relação ao marido. Em contrapartida, temos o sapo Napoleão Gonçalves, que fornece modelo de realização pessoal. Essa realização, entretanto, só é alcançada após o percurso de um doloroso caminho; a maturidade não surge de repente, mas precisa ser conquistada individualmente.

Em *Angélica*, a solução para os conflitos das personagens dá-se através da formação de um grupo teatral, motivado por Angélica, personagem que se reveste de dupla importância: não só participa das ações da narrativa principal, como estimula a união do grupo em torno da representação da história de sua vida.

Através da representação da peça, num ambiente de diálogo, cooperação mútua e valorização da criatividade de cada um, as personagens garantem a sua sobrevivência e solucionam os seus conflitos existenciais. Assim, Porto recupera a verdadeira identidade, pois a experiência vivida trouxe-lhe a autoconfiança necessária para buscar uma vida melhor.

Também para Angélica a peça recobre-se de um importante sentido: ao colocar em cena a própria vida, Angélica realiza o desejo de corrigir a história das cegonhas, libertando-se das imposições familiares e conquistando uma existência independente. O teatro afigura-se, dessa forma, como possibilidade de contrapor a verdade à aparência:

ANGÉLICA: A verdade das cegonhas: que não tem nada que ver com o nascimento dos bebês.

A FAMÍLIA: Hum!!!!

ANGÉLICA: A gente não vai mais ter que fingir uma coisa que não é — já pensou que legal? (p. 59)

Vítor, o herói de *O sofá estampado*, sofre igualmente da dificuldade de se afirmar como indivíduo num mundo de comportamentos pré-moldados. Porto e Vítor assemelham-se pela fragilidade e insegurança. Os conflitos de Vítor, entretanto, são

tratados com maior densidade psicológica, à medida em que a angústia provocada por sua timidez ocasiona uma introspecção no universo inconsciente dessa personagem.

Carmem Lúcia Tindó Secco<sup>(1)</sup> identifica dois planos na narrativa de *O sofá estampado*: o do exterior ao sofá, onde se desenvolve o namoro de Vítor e Dalva, e o do interior, em que Vítor retorna à infância e ao passado. O drama de Vítor provém, primeiro, do confronto com a família, que o obriga a ter uma conduta diferente daquela que gostaria; por isso, tosse e engasga-se.

Também em *Angélica* a família exerce um papel opressor, em que a figura do pai desponta como sinônimo de autoridade e poder. A instituição familiar insere-se num contexto mais amplo de dominação, repetindo os valores das estruturas ideológicas montadas. A família colabora, pois, para a manutenção do *status quo*, não sendo permitida nenhuma contestação, como podemos verificar no seguinte fragmento, no qual é excluída a voz de Angélica, numa reunião em que participam somente os membros que compartilham do mesmo modo de pensar do patriarca:

PAI: Reunião de família! Depressa. Vamos nos abraçar e formar a roda.

ANGÉLICA: Eu também quero entrar na roda.

PAI: Não pode.

.....  
PAI: Atenção: desmanchar a roda. A reunião acabou. (p. 59)

A família de Napoleão Gonçalves serve de contraponto às famílias de Angélica e Vítor, à medida em que se constitui em um modelo ideal de convivência familiar, em que todos têm direito de dizer o que pensam:

Angélica e os sapinhos enturmaram num instante, e os sete começaram a contar tudo o que achavam e faziam (...) Só quando os garotos acabaram de perguntar e contar tudo que queriam é que Napoleão entrou na conversa. (p. 76)

As situações centrais das duas narrativas nos permitem constatar a dificuldade de se preservar a identidade diante de uma

1 - SECCO, C. L. T., 1982. p. 4.

organização social mantenedora do *status quo*. Parece-nos que em *O sofá estampado* as estruturas de dominação aparecem melhor caracterizadas, pois a história acentua o contexto de uma sociedade capitalista, dominada por valores como o consumo, o lucro, a competição, o individualismo. Essa circunstância não só agrava o drama psicológico das personagens como exige uma participação política mais efetiva, questões também abordadas em *Angélica*, porém de forma mais branda. Se os conflitos de Porto, Angélica, Canarinho, Jota e sua mulher são resolvidos através da união de todos em torno de um ideal comum, para Vítor a situação se complexifica, pois não tem amigos, a não ser a sua avó, que está longe.

A avó, autêntica e decidida, assim como Angélica, desempenha um papel construtivo, servindo de suporte ao amadurecimento de Vítor. A avó, porém, possui um raio de ação mais amplo, à medida em que se engaja politicamente na luta em defesa da ecologia e dos marginalizados. Em *Angélica*, a união das personagens serve ao propósito de resolução dos problemas pessoais de cada uma; *O sofá estampado*, por sua vez, vai mais além, pois a realização individual implica um projeto de transformação social, como indica o *post-scriptum* da carta da avó de Vítor:

P.S. Tem muito mais bicho de barriga vazia que bicho de barriga cheia. Não esqueça dessa injustiça na hora de escolher sua profissão. (p. 69)

*Angélica* já trazia implícita a idéia de que a conquista de uma vida melhor depende da união e esforço de todos; a ação da avó, porém, propõe, explicitamente, um mundo sem fronteiras, a prática da fraternidade universal, o respeito por todos, independente de idade, sexo ou raça.

A idéia de que o trabalho constitui-se em meio de realização do indivíduo persegue as duas narrativas. Enquanto se ocupavam de profissões marginais, Porto e Canarinho viviam insatisfeitos. Jota Crocodilo, para livrar-se da fome, vendia pedaços do rabo, perdendo, com isso, a dignidade. Napoleão Gonçalves, ao contrário, só fazia o que gostava: "Ganhava pouco dinheiro, mas vivia feliz que só vendo, e curtindo cada dia até não poder mais" (p. 75). Em *Angélica*, o teatro não significa apenas

trabalho, é também fonte de prazer; nele as personagens não só encontram os meios para garantir a sobrevivência e a dignidade como o transformam em motivo de brincadeira e diversão. Mais uma vez, o teatro contraria as determinações capitalistas que enfatizam a produtividade e o desempenho e eliminam a possibilidade de conciliação entre trabalho e prazer.

*O sofá estampado* leva adiante a reflexão sobre as relações de trabalho, quando mostra a degradação a que pode chegar o indivíduo, vítima da exploração capitalista, como ocorre com Vítor, completamente consumido pelo *marketing* publicitário. Também D. Popô passa por uma transformação em decorrência da competição e da ânsia pelo lucro: de Pozinha, ingênua e cheia de ilusões, passa a D. Popô, ambiciosa e individualista.

A crítica à sociedade moderna e consumista, iniciada em *Angélica* através da figura de Mimi-das-Perucas, atinge o auge com Dalva, uma gata angorá, telespectadora assídua, vítima de uma educação alienadora, que repete os valores apregoados pelos meios de comunicação de massa. Em vista disso, não consegue desenvolver um discurso autônomo, mas limita-se a referendar o conteúdo das mensagens televisivas:

Tá vendo só? Usando esta pasta a cárie vai embora; a gente tem que comprar esta pasta" (p. 15).

Ah, e o Vítor que não fuma! ele nunca vai ter uma casa assim, nem um carro assim, nem... (p. 15).

Pra ter *status* a gente tem que morar onde eles mostram. (p. 22)

Segundo Muniz Sodré(2), "ver televisão significa viver vicariamente, isto é, viver a substituição do real pelo consumo do imaginado". Em *O sofá estampado*, a falsificação da realidade atinge proporções maiores que em *Angélica*, uma vez que a televisão tem maior poder de penetração e persuasão. As personagens de *Angélica* vivenciam experiências reais, ao passo que Dalva conhece a realidade vista por meio da T.V. O real em si é substituído pelas imagens reproduzidas na tela, o que nos leva ao questionamento sobre a indústria cultural. Dalva só conhece Vítor atra-

2 - SODRÉ, M., 1977. p. 76.

vés dos anúncios que este faz na T.V.; não é de admirar, pois, o desmoronamento da imagem que fazia do namorado, após alguns encontros no sofá estampado.

Nas narrativas em questão encontramos sempre as alternativas para a superação das dificuldades, tanto em nível psicológico quanto social. As situações não são apresentadas como irreversíveis, pois o texto infantil deve levar a criança à descoberta das causas e das possíveis soluções para os seus conflitos. O tema da consciência da criança como um indivíduo e como parte integrante de um sistema é desenvolvido através do recurso à fantasia, que permite ao leitor realizar o confronto com a sua realidade pessoal e social.

### 3 O espaço da fantasia: ludismo e verdade

A valorização da infância não decorre apenas da tematização dos dilemas existenciais próprios desta fase, mas se manifesta também por meio do recurso à fantasia.

Os estudos de Piaget(3) demonstram que a fantasia é um componente dominante na estrutura do pensamento infantil. A criança constrói e percebe a realidade de maneira diferenciada do adulto; por isso, há que se pensar em uma literatura infantil adaptada ao processo evolutivo e alcance intelectual dos seus leitores. É justamente a consideração da linguagem simbólica e da fantasia como as formas mais próximas da capacidade de compreensão da realidade por parte da criança que promove a identificação completa do leitor com o texto de Lygia Bojunga Nunes.

A recriação do mundo infantil em *Angélica* e *O sofá estampado* não se faz apenas por intermédio da antropomorfização de animais, mas, sobretudo, pelo uso de metáforas ligadas a aspectos da vida psíquica das personagens. Segundo Maria do Socorro Magalhães(4), o fantástico instaura-se a partir de um conflito psicológico, cuja solução é encontrada através da fantasia das personagens. Em *Angélica*, por exemplo, a personagem de mesmo nome traz à cabeça um botão que metaforiza a necessidade de amadurecimento para enfrentar as dificuldades:

3 - PIAGET, J. apud MAGALHÃES, M. do Socorro, 1980. p. 26.

4 - MAGALHÃES, M. S., 1980, p. 82.

- Você tá vendo este botão aqui? - e se abaixou pra Porto ver o botão que ela tinha pregado no alto da cabeça.
- Legal. Pra que que serve?
- Pra abotoar as idéias. Foi presente de despedida de minha família. Meu avô disse que pra gente viver sozinha precisa ter as idéias muito bem abotoadas senão entra pelo cano. (p. 29)

Os conflitos interiores das personagens são concretizados por meio de metáforas que se adequam ao pensamento infantil. Assim, o nó no rabo de Porto é o sinal visível das perturbações psicológicas desta personagem, que só são dissipadas no momento em que Porto adquire a maturidade suficiente para desfazer o nó, ou seja, para deslindar os seus complexos. Da mesma forma, todas as demais personagens deste livro têm seus problemas simbolizados por objetos concretos: o cinto de Canarinho, o rabo do Jota.

A utilização do simbólico está associada à atividade lúdica da criança, conforme percebemos na situação de muito riso, provocada pelo "desatamento" do nó de Porto:

- O nó desmanchoooooooooo!

E aí pronto: o riso todo que tinha juntado dentro de Porto e de Canarinho saiu junto com o berro, e os dois não fizeram mais mistério da risada: riam fazendo um escândalo que só vendo, riam tanto que nem dava pra explicar pros outros o que é que tinha acontecido. (p. 93)

Mesmo tratando de temas sérios, os livros não perdem o tom de graça e humor, fato que retira dos textos qualquer pretensão doutrinária ou moralista, intensificando sua identificação com o leitor.

Notamos que as soluções mágicas encontradas para os problemas não são dadas pela intervenção de entes sobrenaturais, e sim vividas pela própria ação das personagens. O "desnascimento" de Angélica como saída para fugir à falsidade sobre a tarefa das cegonhas, embora tenha a colaboração do relógio que retrocede o tempo de Angélica, só foi efetivado através do comando de Lux, que também intervém no momento em que o relógio deve parar.

A capacidade humana de fantasiar é melhor evidenciada na fuga de Vítor para o mundo de seu inconsciente, a qual reve-

la o retorno ao passado, em busca de soluções que lhe permitam a realização no meio em que vive.

O mundo interior de Vítor é representado por uma rua. Neste espaço imaginário da rua, a personagem tenta libertar-se das pressões exercidas sobre si e dos medos que a afligem, conforme aparece de modo figurado na descrição da rua:

Vinha luz lá do alto da escada; e dava pra ver um pedaço de céu cinzento. O Vítor foi subindo os degraus devagar. Cada vez mais devagar; estava com medo de ver onde é que a escada ia dar. Quando chegou no alto esploou primeiro bem depressa e tirou logo a cara. Só depois é que olhou de novo para espiar bem espiado.

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

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

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

A transcrição acima evidencia a oposição entre dois mundos: a sociedade industrializada e consumista e o espaço primitivo, não tocado pela civilização. A escada aí existente significa o elo de ligação entre o exterior e o interior de Vítor, duas faces que precisam ser articuladas para superar a inadaptação ao mundo em que vive.

O fato de não existir ninguém na rua, de ela ser somente de Vítor, dá a essa personagem a satisfação de não ser violada em sua intimidade, embora seja constante a ameaça de que apareça alguém no fim da rua. Vemos que o túnel cavado por Vítor metaforiza o mergulho em si mesmo, em um nível tão profundo, que o leva à reminiscência da infância, período em que busca encontrar as respostas para as suas ansiedades. Uma dessas respostas é a explicação sobre a morte, representada, no espaço imaginário da rua, por uma mulher sem rosto, que leva nas mãos um lenço com a mesma estampa do sofá onde na-

morava com Dalva. Segundo Laura Sandroni<sup>(5)</sup> esta metáfora indica a união de amor e morte, Eros e Tanatos. O contato de Vítor com a morte dá-se quando a avó, personagem que lhe serve de apoio, morre, aumentando-lhe a frustração e a insegurança. A teoria psicanalítica de Freud<sup>(6)</sup> explica que os eventos mentais são automaticamente regulados pelo princípio do prazer, fato que traz como resultado a diminuição da tensão, face a situações desagradáveis. A morte da avó é, sem dúvida, uma situação conflituosa que faz parte das vivências interiores de Vítor.

Este problema é elaborado de forma a contrapor forças de vida e morte: o desprazer provocado pela morte da avó é, simultaneamente, ligado à imagem do prazer, representada pelo lenço que lembra o namoro com Dalva, circunstância que auxilia a personagem na liberação de suas angústias e medos e na subsequente resolução de seu conflito.

A liberação através da fantasia, também é constatada no encontro de Vítor com o inventor, ocasião em que recupera a mala da avó, objeto que simboliza a segurança e a independência de que necessita para construir sua vida:

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

Percebemos, por essa análise, que a fantasia não tem apenas uma função compensatória, pois ela é criada e vivida pelas próprias personagens, como um elemento integrante do seu psiquismo. A fantasia é utilizada para vencer o medo e resolver os problemas das personagens; por isso, exerce uma função emancipatória. O final da história remete ao plano real, portanto, este recurso não aliena, mas ajuda a criança a organizar o seu mundo interior e a refletir sobre a realidade imediata que a circunda.

O universo metafórico de Lygia Bojunga Nunes também permite a leitura crítica em relação ao contexto social tematizado.

5 - SANDRONI, L., 1987. p. 127.

6 - FREUD, S., 1975. p. 15.

No exemplo a seguir, retirado de *Angélica*, fica comprovado tal comportamento:

- Meus irmãos se chamavam Lua, Luva, Luís, Lux, Ludo, Lume, Lucas e Lutero.
- Ué, como é que você saiu Angélica?
- Mamãe disse que assim que eu nasci eles viram logo que eu ia ser diferente: tinha cara de espírito de porco. (p. 28)

O confronto entre o tradicional e o inovador é facilmente assimilável pelo jovem leitor pelo contraste entre os nomes dos irmãos, todos começados pela Letra L, e o de Angélica, que vem de *angelus* (anunciadora), conforme esclarece Laura Sandroni(7).

Em *O sofá estampado* a metáfora mais surpreendente é a do próprio sofá:

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

O sofá é o palco onde se desenrolam as ações, em dois planos: o interior, representado pela infância de Vítor e o exterior, ligado ao mundo de Dalva, da televisão, de Dona Popô. O sofá revela, ao mesmo tempo, a aparência e a essência das coisas; mostra que o mais bonito e vistoso encobre a verdade, em suma, que o aspecto externo é superficial e falso, devendo o sentido ser buscado num plano mais profundo. Dalva confunde-se com o sofá (*Porque o sofá estampado não é só ele e pronto: é ele e a Dalva, p. 10*); a vó confunde-se com a mala (... *o Vítor não cansava de procurar no couro da mala as rugas que ele via na cara da vó; pra ele as duas foram virando uma só, p. 56*) - sofá e mala são símbolos opostos: banalidade e alienação contrapõem-se a realização e mudança.

7 - *Ibid.*, p. 120.

A fusão de fantasia e realidade torna a ficção de Lygia Bojunga Nunes representativa do universo infantil, possibilitando a reflexão e o entretenimento em perfeita harmonia.

#### 4 A representação do discurso infantil

Na análise de um texto que se dedica à criança é imprescindível a consideração do lugar que esta ocupa na narrativa enquanto portadora de um discurso autônomo. A tematização dos conflitos existenciais específicos da infância e o recurso à fantasia não são suficientes para produzir a completa identificação do leitor com o texto, se a narrativa não adotar estratégias que dêem vez à representação do discurso infantil, estratégias essas ligadas fundamentalmente à posição do narrador e à perspectiva por ele adotada.

O exame de tais categorias narrativas ainda mais avulta se considerarmos a concepção *adultocêntrica*(8) da literatura infantil, no sentido de ser um produto oferecido à criança pelo adulto, residindo aí a inclinação pedagógica do gênero e o conseqüente relaxamento de suas qualidades estéticas. Segundo Regina Zilberman(9), o *valor* "literário tão-somente emergirá da renúncia ao normativo, o que implica o abandono do ponto de vista adulto, a ampliação do horizonte temático de representação e a incorporação de uma linguagem renovada."

Por esses motivos, a figura do narrador desempenha uma função fundamental no processo literário, uma vez que do seu posicionamento depende a interpretação da obra; em outras palavras, *a instância narrativa pode interferir na percepção do narrador e orientar seu deciframento*(10).

Nas obras em estudo, não constatamos a presença de um narrador intervencionista, introdutor de comentários e juízos. Ao contrário, a sua atuação abre espaço para a manifestação dos sentimentos e idéias das personagens, adotando assim um ponto de vista que as represente. O discurso indireto livre afigura-se como o principal recurso do narrador para falar em nome

8 - LYPP, M. apud ZILBERMAN., 1983. p. 33.

9 - ZILBERMAN., R. 1983. p. 37.

10 - ZILBERMAN, R., 1987. p. 84.

das personagens, o que é amplamente observado em *O sofá estampado*, narrativa que, por ser de cunho mais psicológico, exige a presença intensiva dessa entidade ficcional na tradução dos sentimentos e reflexões das personagens:

O Vítor ficou ali de cara pra porta fechada até ver luz acendendo na fresta de baixo. E depois até ver a luz apagar. Ai foi indo embora devagar. Andou muito pra cá, pra lá. Galo cantou. Lá pelas tantas o Vítor pensou: Quem sabe voltando pra casa ele esquecia da Dalva? quem sabe voltando pra floresta dele (tão bonita! E agora ia começar o verão, não ia? Chuva pesada de noite, manhã tão lavada, tudo mais verde ainda) o engasgo passava e a tristeza também. A unha riscou o chão pensativa. É... quem sabe tinha chegado a hora de voltar? (p. 138)

O poder do narrador também é relativizado quando este mimetiza em seu discurso a fala da personagem. Assim, o discurso direto é incorporado pelo indireto livre, num processo que rompe com a hegemonia do narrador e possibilita a tomada da palavra pela personagem, conforme fragmento retirado de *Angélica*:

Ele continuava olhando pra longe. Olhando e pensando: "puxa vida, estão me enganando de novo". Suspirou. Quando crescesse não ia deixar falarem com ele daquele jeito; quando crescesse não ia deixar ninguém rir das perguntas que ele fazia. "E se eu fingir que estou acreditando no que a gente grande me diz? E se eu fingir que lá longe tem mesmo uma porta? E se eu for lá bater e abrirem a vida para mim? E se eu entrar?" Riu. "Aposto que se eu entrar vão ficar com a cara deste tamanho". Caminhou decidido até a porta. Bateu. Abriam. Espliu a cara da vida e gostou. Botou o nome dele dentro de um livro enorme que guardava o nome de todo o mundo que passava por ali, e entrou. (p. 9)

Uma característica marcante nos textos em estudo diz respeito à incorporação da oralidade à linguagem, tanto nos discursos direto e indireto livre como no próprio discurso do narrador. A utilização do registro coloquial tem o objetivo de recriar o universo verbal da criança, como é o caso da criação de neologismos, observados em *Angélica* e *O sofá estampado*, respectivamente:

Angélica olha aqui o ovo onde você nasceu. Achei que era melhor trazer ele de volta pra você *desnascer* (p. 82).

... e se uma coisa não combina com a outra a Dona da Casa tinha dor de cabeça, e no dia que a Dalva anunciou, esse é o meu novo namorado, o choque do buraco foi tão grande quanto o choque do *descombina*. (p. 17)

Outro aspecto composicional importante dos textos analisados diz respeito ao uso do diálogo. Segundo Mikhail Bakhtin(11), na narrativa dialógica ouvimos a voz de várias instâncias discursivas; os heróis tendem a encarnar posições antagonistas, reveladas através de constantes diálogos, que são o instrumento primordial da dialogia. Enfatizando o diálogo, o narrador cede lugar ao debate de idéias entre as personagens e, em consequência, evita a unidirecionalidade de interpretação, pois desaparece enquanto instância monológica, detentora da verdade. Em *Angélica*, por exemplo, a conversa entre Porto e a cegonha leva à reflexão sobre comportamentos consagrados:

- Puxa, que vergonha.
- O quê?
- Você pagou a conta pra mim.
- Ué: se você pagasse pra mim eu não ia achar vergonha nenhuma.
- Ah, mas é diferente.
- Não sei por quê.
- Por que é, ué.
- Por que é ué não explica nada.
- Porque é o homem que tem sempre que pegar: é por isso.
- Ih, Porto, esta idéia é tão antiguiinha!
- Foi sempre assim.
- Você agora tá parecendo o pessoal lá de casa: quando eu dizia que a gente não podia continuar mentindo pras crianças eles falavam "foi sempre assim"; eu respondia "mas tá errado: a gente tem que mudar" e eles então ficavam zangados comigo. Você já reparou como tem gente à beça que não gosta que as coisas mudem?
- Hum.
- Por que será, hem?
- Hmm.
- Você já pensou nisso?
- Hmm.

11 - BAKHTIN, M. 1981. p. 222.

- Mas que história é essa de hmm-hmm? Você tá doente? Ficou com dor de dente, dor de ouvido? (p. 35-6)

A postura não manipuladora do narrador também se faz sentir quando este se utiliza do humor e da ironia, deixando o deciframento e a crítica a cargo do leitor, sem a necessidade de um discurso explicitamente contestador. Assim acontece em *O sofá estampado*, no que se refere à alienação e massificação próprias da sociedade capitalista, da qual a televisão é o grande veículo:

- Olha a casa dele que bacana. Nossa, quanto empregado! (Olha o carro dele, olha, olha. Ah, e o Vitor não fuma! Ele nunca vai ter uma casa assim, nem um carro assim, hem... - o caramelo grudou o dente de cima no de baixo e a fala trançou. (p. 15)

Após estas considerações, é possível afirmarmos que a valorização ou desprestígio dos interesses da criança e a revelação ou encobrimento da ideologia, entendida como falsa consciência, dependem, fundamentalmente, da ação do narrador. Se no âmbito familiar, escolar e social a criança tem a sua voz sufocada em nome de interesses ilegítimos, cabe à narrativa resgatar a autonomia do discurso daquela, num processo de interação dialógica entre texto e leitor.

Os problemas mais essenciais da criança, suas perplexidades, anseios e decisões são enunciados pelas próprias personagens, ou então por um narrador que lhes assume a perspectiva, cúmplice dos interesses das mesmas. É preciso considerar que a postura do narrador prefigura um tipo de relacionamento especial com o narratário (instância ficcional receptora da mensagem narrativa, segundo Gérard Genette)<sup>(12)</sup>. A noção que o narrador faz do seu narratário é particularmente importante na literatura infantil, pois revela, via de regra, a relação do adulto com a criança. No caso de *Angélica* e *O sofá estampado* a assimetria entre o adulto produtor do texto e o destinatário criança é relativizada em função de procedimentos estéticos dos quais nascem as implicações ideológicas emancipatórias das obras.

12 - GENETTE, G. s.d. p. 258.

A estrutura dos textos também participa do propósito de elevação da criança, à medida em que a expõe a uma percepção mais complexa da realidade, excluindo os reducionismos facilitadores. Ambas as narrativas compõem-se de pequenos capítulos que se sucedem sem o compromisso com a apresentação linear dos fatos. A narração é freqüentemente interrompida pelo aparecimento de novas personagens, que inserem à narrativa principal dados da sua história passada, rompendo como fluxo do presente. Assim, temos em *Angélica* o relato das histórias de Porto, Angélica, Canarinho, Jota e Napoleão Gonçalves. O retorno ao passado fica por conta da personagem Angélica, que revive os episódios do tempo em que morava com a sua família através da encenação de uma peça. A representação teatral integra-se perfeitamente ao fluxo da narrativa, pois permite ao leitor a explicação dos conflitos de Angélica com a família. A inserção do teatro na organização estrutural da narrativa tem o sentido de reforçar a idéia de união e cooperação entre todos para a solução dos problemas, sem a interferência da visão adulta. Na dramatização, as personagens agem autonomamente; desaparece o narrador como instância detentora do poder de dispor sobre as ações. A interpenetração dos gêneros narrativo e dramático cumpre uma função metaficcional, questionadora das convenções literárias. Se analisarmos o papel desempenhado por Porto na peça, constataremos que este age como narrador e personagem. O narrador "oficial" é substituído pelo "explicador", que, ao desvendar o processo de montagem da peça, expõe, por analogia, o próprio fazer literário:

EXPLICADOR: Como é dia eu vou aproveitar um prego que eu tô vendo ali pra pendurar o sol. Eu também tenho uma lua guardada aqui no bolso. Vamos ver se uma hora dessas fica de noite pra ela poder aparecer. Aquí atrás é a casa da Angélica no tempo em que a Angélica ainda não tinha nascido mas já estava pra nascer. Deixa eu abrir o pano. Pronto. Vocês podem achar esquisito que a casa só tem dentro este ovo, mas casa de cego-nha é assim mesmo: bem vazia e... ué, Lux, o que é que você tá fazendo escondido aí atrás? (p. 46-7)

Notemos que a fala do explicador "dramático" (duplo do narrador "narrativo") pressupõe a presença de interlocutores a

quem dirige o seu discurso — no caso, os espectadores. Da mesma forma, cabe à literatura a tentativa de estabelecer uma interação comunicativa com os seus leitores. É bem verdade que a narrativa não problematiza de forma explícita os seus próprios procedimentos, mas é indubitável a função metacrítica desempenhada pelo teatro.

Com estrutura semelhante à *Angélica*, fios diversos entrecem a trama de *O sofá estampado*. A convivência entre amigos e o clima de ajuda mútua cedem lugar ao profundo mergulho na interioridade, sendo as soluções dificultadas pela solidão vivida pela personagem central. Em vista do tratamento psicológico, a narrativa complexifica a sua estrutura, havendo uma inversão mais acentuada na ordem cronológica dos episódios narrados. As fronteiras entre o presente e o passado não aparecem tão marcadas quanto em *Angélica*; além disso, em *O sofá estampado* as histórias das várias personagens (Vó, Dalva, Dona Popô, o inventor e Vítor) imbricam-se, exigindo do leitor uma participação mais ativa no sentido de efetuar o deciframento do texto.

Como vemos, o leitor constitui fator básico na organização da mensagem. Podemos inferir que a estrutura composicional de ambas as narrativas, ao promover a ativação do leitor, opera em nível ideológico, na medida em que motiva o questionamento dos estereótipos, seja no que concerne às convenções literárias ou às circunstâncias sociais de onde provém o destinatário. Observa-se, portanto, unidade entre a estrutura das narrativas e a temática que ambas patenteiam, a partir do relacionamento entre a representação do discurso infantil e a questão da busca da identidade, idéia fundamental que percorre os textos em estudo. A tematização da criança como ser em desenvolvimento, em processo de afirmação da personalidade, realiza-se literariamente na medida em que a linguagem das narrativas é singularizada, abrindo espaço à representação da fala infantil. O respeito a essa fala é, portanto, consentâneo com uma visão de criança como personalidade específica.

Fica evidente, no procedimento da escrita, que a criança ocupa um lugar de destaque, seja enquanto personagem ou narratária ficcional, seja enquanto destinatária específica. Temos, fundamentalmente, um redimensionamento da concepção de literatura infantil, que de pedagógica e moralizante passa a

ser formativa, respeitando as limitações do horizonte de percepção infantil, mas comprometida com a ampliação do mesmo.

## 5 Considerações finais

A idéia fundamental presente em *Angélica* e *O sofá estampado* está ligada à questão da identidade. As personagens centrais das duas narrativas percorrem uma trajetória em busca do autoconhecimento, alcançando, no final, a realização, após a superação dos condicionamentos de uma estrutura socialmente discriminatória, apoiada em preconceitos e estereótipos. As tramas das duas narrativas complexificam-se à medida em que a conquista do espaço e o resgate da dignidade das personagens se fazem em meio a circunstâncias desfavoráveis, questionadas em seus fundamentos, o que retira das obras a possibilidade de serem consideradas meras aventuras com final feliz.

*Angélica* e *O sofá estampado* perseguem o propósito de levar a criança ao amadurecimento psicológico, vencendo os desajustes internos e as pressões exteriores. Esse sentido emancipador realiza-se através da identificação do leitor com as personagens: ao ver no texto a representação dos seus conflitos, por meio de uma elaboração formal que facilita a apreensão dos mesmos, o leitor encontra as respostas para as suas inquietações, num processo que irá levá-lo à superação progressiva de sua condição de puerilidade.

Entretanto, *Angélica* e *O sofá estampado* diferem fundamentalmente pela interiorização mais acentuada dos conflitos na segunda narrativa, acarretando, em consequência, a complexificação do mundo apresentado e da estrutura que o veicula.

Em ambas as obras, fica patente que a busca da identidade é paralela à conquista do espaço social. No entanto, em *Angélica* as soluções para estes dilemas são facilitadas pela união e ajuda mútua, promovendo o encontro das personagens consigo mesmas e garantindo a sobrevivência no contexto social. Em *O sofá estampado* o destino de Vítor fica em aberto, embora se vislumbre a confiança no futuro. Esta última narrativa problematiza com mais intensidade a difícil tarefa de afirmação da personalidade num sistema capitalista de relações, em que imperam valores como o individualismo e a competição. Avulta daí a necessida-

de de participação política, no sentido de uma transformação social, que passa, em primeiro lugar, por ajustes em nível pessoal.

A tematização da infância, especificamente dos problemas existenciais dessa fase, no contexto de uma sociedade degradada, é efetuada através do recurso à fantasia. Essa se revela não só através da antropomorfização de animais, como também por meio do mergulho da personagem na sua interioridade, constituindo-se a fantasia, neste caso, em um mecanismo próprio do psiquismo humano. Nas narrativas em estudo, o fantástico cumpre com a dupla função de ajudar o leitor na organização do seu mundo interior e de promover a desmitificação dos valores impostos pela ideologia dominante.

Notamos que a superação dos conflitos é sempre o resultado da iniciativa das próprias personagens, seja no âmbito das ações reais, seja no mundo da fantasia por elas criado. Nesses termos, a fantasia não se constitui em mero recurso que reforça a condição infantil, mas converte-se em suporte para enfrentar as dificuldades, principalmente, porque é nesse espaço que a criança se acha livre da autoridade e repressão dos adultos. Essa circunstância fica bem evidenciada com a personagem Vítor, que transforma suas vivências interiores em experiências de vida.

A partir do tema da infância, a Autora constrói uma narrativa impregnada de ampla simbologia, com uma linguagem fácil e uma organização textual que assegura à criança seu espaço na narrativa, principalmente através de estratégias desenvolvidas pelo narrador, que devolvem àquela o direito de expressão e livre manifestação de seus interesses.

Sendo assim, a valorização do universo infantil, decorrente da abordagem de temas de ordem existencial e social, permeados pela fantasia e o ludismo, é complementada pelo tratamento artístico dos textos.

Conclui-se, finalmente, que os recursos temáticos e estéticos empregados em ambos os textos confluem para o mesmo efeito emancipatório, apenas organizados de forma diferenciada, de modo a nos permitir dizer que de *Angélica* a *O sofá estampado* existe uma evolução narrativa, acompanhando o ritmo de crescimento de seus leitores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s. d.
- MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura infantil sul-rio-grandense. A fantasia e o domínio do real (dissertação de mestrado)*. Porto Alegre: PUCRS, 1980.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó. O universo metafórico de *O sofá estampado*. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, n. 796, 2 jan 1982.
- SODRE, Muniz. *O monopólio da fala*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1982.
- \_\_\_\_\_. e MAGALHÃES, Lígia Cadematori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.