

INFÂNCIA E POBREZA EM TRÊS LIVROS DE LYGIA BOJUNGA

[CHILDHOOD AND POVERTY IN THREE OF LYGIA BOJUNGA'S BOOKS]

CARLOS PIRESⁱ

ORCID 0000-0001-7596-8241

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

LENICE BUENOⁱⁱ

Instituto de Estudos Brasileiros da USP – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar três das principais obras de uma autora central no campo contemporâneo da literatura para crianças e jovens no Brasil, Lygia Bojunga, com atenção especial às representações do mundo rural e urbano e aos deslocamentos entre diferentes espaços sociais. Em *Os colegas* (1972), *A bolsa amarela* (1976) e *A casa da madrinha* (1978), as personagens são construídas em situações limites entre a realidade e a fantasia, procurando escapar de condições opressoras, em diferentes medidas, que acontecem—por motivos particulares nos três livros. A exploração dessas diferenças e os rearranjos literários, que a autora realiza para tratar esses distintos materiais sociais, propiciam uma reflexão tanto sobre a formação desse campo literário que se consolida nesse momento (início da década de 1970) quanto sobre as representações culturais do Brasil moderno e urbano nos livros para crianças e jovens.

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil contemporânea, Cultura brasileira, Pobreza, Lygia Bojunga

Abstract: This article aims to investigate three books of a key writer in the contemporary field of Brazilian children's literature, Lygia Bojunga, focusing on rural and urban representations, and the dislodgements among various social spaces. In *Os colegas* (1972), *A bolsa amarela* (1976) and *A casa da madrinha* (1978), the characters are constructed within the limits between reality and fantasy, trying to escape from oppressive conditions to different degrees, which occur due to specific reasons in each of the three books. The exploration of these differences and the literary rearrangements, which Bojunga needs to perform in order to address the different social materials, favor a reflection both on the formation of the literary field consolidated at that moment (the beginning of the seventies) and on the cultural representations of modern and urban Brazil in books for children and young people.

Keywords: Contemporary Children's Literature, Brazilian Culture, Poverty, Lygia Bojunga

Infância e pobreza em três livros de Lygia Bojunga

A década de 1970 inaugurou no Brasil uma transformação no mercado de livros para crianças e jovens conhecida como o “*boom*” da literatura infantojuvenil brasileira. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, especialistas na história desse segmento, atribuem a transformação a, principalmente, dois motivos. O primeiro, o interesse dos governos em melhorar os índices de leitura do país. As pesquisadoras assinalam que:

Multiplicam-se, nos anos 60, instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil. É por essa época que nascem instituições como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo, em 1979. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 122)

E, o segundo, o interesse político e econômico em promover a indústria editorial e gráfica:

Ao longo dos anos 70, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começa a coeditar, através de convênios, expressivo número de obras infantis e juvenis, o que representa, do ponto de vista do Estado, um investimento bastante significativo na produção de textos voltados para a população escolar, cujo baixo índice de leitura, por essa mesma época, começa a preocupar autoridades educacionais, professores e editores. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 123)

Um processo de transformação que ocorria desde a década de 1940 com a industrialização do país e com o aumento dos estratos médios urbanos ampliou a demanda por acesso à educação básica e universitária. Em 1971, atento a essa demanda, o governo militar promulgou a nova Lei de Diretrizes e Bases, a de número 5.692, que criou o ensino de 1º, 2º e 3º graus. E, ao mesmo tempo, tomou medidas para promover a ampliação repentina do número de escolas públicas, assim como de faculdades particulares.

Embora essas medidas, tomadas às pressas, tenham dado início à lenta e precária massificação do ensino em muitas escolas públicas, cujas consequências perduram até os

dias de hoje, a leitura e o livro para crianças conquistaram um prestígio cada vez maior entre os estratos médios e letrados da população.

Talvez por sentir essa pressão social em favor do livro e da leitura, talvez por razões nacionalistas, o governo militar incluiu na lei a recomendação da leitura de textos literários de autores brasileiros na escola. O texto não era muito claro sobre como isso ocorreria, apenas considerava a leitura como parte do currículo escolar. Mas essa foi a grande porta que se abriu para a entrada do texto literário na escola. Na verdade, ele já estava há tempos presente, de forma fragmentada, nos “livros de leitura”, nos livros para o ensino de gramática e “do bem escrever” e em antologias de autores clássicos brasileiros. A grande diferença que a lei 5.692 inaugurou foi a entrada do texto de ficção como objeto autônomo, cujo suporte, na forma de livros individualizados, lhe dava o caráter de “obra autoral”.

A consequência foi o aumento da demanda de publicações destinadas a crianças e jovens, que contribuiu para a constituição de um campo da literatura para crianças e jovens com um considerável grau de autonomia – processo que coincidiu com um movimento mais amplo de consolidação de uma indústria cultural no país¹ que se intensificou na segunda metade da década de 1960. Diversos ramos dessa nova “indústria” se profissionalizaram, e nesse momento aconteceu, também, a criação de um estilo e de princípios que até hoje exercem uma influência determinante sobre a produção editorial para crianças. Esse novo mercado atraiu para o campo do livro para crianças novos autores, incluindo escritores consagrados como Mário Quintana, Cecília Meireles, Clarice Lispector e Vinicius de Moraes.

A editora Abril, percebendo as oportunidades que o novo mercado oferecia, criou, em 1969, a *Revista Recreio*, que funcionou como um polo aglutinador desse campo em formação. Escritores, jornalistas, artistas gráficos, cartunistas, reuniram-se em torno da revista. Quase todos esses profissionais não haviam produzido até então para o público infantil. Pertenciam à geração que acabou sendo chamada de “os filhos de Lobato” (PENTEADO, 2011) – aqueles que haviam crescido lendo os livros desse autor – e vinham do mercado adulto, cuja produção apresentava características muito diferentes.

¹ Um estudo decisivo e pioneiro para entender esse processo em que o campo da literatura para crianças e jovens é uma parte é “A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural”, de Renato Ortiz (1987).

Com esse *background*, trouxeram novas ideias, mais arejadas algumas vezes, mais afinadas com estilo da época e livres, em boa medida, do “ranço pedagógico” hegemônico nos livros para crianças nas décadas anteriores. A revista, que era basicamente consumida por um público de classe média urbana, apresentava histórias divertidas e leves, com personagens que representavam uma nova imagem de criança: brasileira, urbanizada, irreverente, contestadora da autoridade dos adultos e nem sempre bem-comportada para os padrões da época.

Essa modernização cultural, de que a *Revista Recreio* é um dos aspectos, criou certas demandas bastante específicas. Uma delas, que interessa particularmente para este artigo, foi uma valorização da criança, ou de uma ideia particular de infância² que se consolidou nesse momento. Também a vida urbana passa a ser mais valorizada, já que se cria uma demanda de mercado de uma classe média urbana, o que transforma a representação de um espaço rural um tanto mítico consolidado nos livros para crianças e jovens desde o sítio do Pica-Pau Amarelo³, de Monteiro Lobato. Outro dado desse contexto específico que também nos interessa aqui é certa migração do imaginário político e comportamental de época, que estava, como é sabido, sob a censura do governo militar, para esses livros e produções para crianças.

Lygia Bojunga e suas personagens errantes

Lygia Bojunga é uma escritora central na formação desse campo. Ela recebeu, além dos mais importantes prêmios nacionais, o Hans Christian Andersen, o prêmio internacional de literatura para crianças e jovens mais prestigiado – uma façanha em um país de língua portuguesa, que nunca recebeu um Nobel e que no século XXI ainda não resolveu o problema do analfabetismo.

² Um autor chave para a constituição dessa ideia de infância é Leonardo Arroyo. O autor, que faz uma pesquisa pioneira sobre a história dessa literatura no Brasil em seu livro *Literatura infantil brasileira*, publicado em 1968, defende vivamente a importância de levar em conta a inteligência e o gosto literário das crianças, que considera “o único critério válido em literatura infantil” (ARROYO, 2011, p. 12).

³ Na verdade, antes em livros para crianças e jovens de Olavo Bilac e seus colaboradores que circularam bastante nas escolas ao longo de muitas décadas do século XX, como demonstra Marisa Lajolo: “Não há, portanto, do que espantar-se, quando se percebe que os ideais liberais e renovadores de Bilac e seus coautores são insidiosamente turbados pela permanência de valores ideologicamente ligados a uma sociedade rural e arcaica” (LAJOLO, 1982, p. 63).

Antes de escrever para crianças, Lygia foi atriz de rádio e de TV. Embora não tenha feito parte do grupo que se criou em torno da revista *Recreio*, seus livros se embasavam na visão de criança que circulava nos meios intelectuais urbanos no período. Mas o trabalho de Lygia, desde a publicação das primeiras obras, destacou-se entre os demais. Esse destaque se deve ao caráter inovador de suas novelas, às quais incorporou recursos narrativos complexos e momentos de uma imaginação quase delirante, o que as aproxima do chamado “realismo fantástico”, comum, na época, nos romances adultos de escritores latino-americanos.

Hoje existe em torno de uma centena de estudos cadastrados no *Catálogo de Teses e Dissertações – Capes* que abordam desde a recepção em salas de aula de seus livros a análises literárias das suas obras. Dessas análises, em que se somam uma grande quantidade de artigos acadêmicos e livros, muitas exploram a maneira como Bojunga equaciona na composição realismo e fantasia, ou como ela introduz temas sociais e políticos com um cuidado muito particular na elaboração ficcional (NARDES, 1991; MENDES, 1994; AIRES, 2010; SANDRONI, 2011; ROIG RECHOU, 2010; MICHELLI, 2013; CRUVINEL, 2017) – essa lista poderia ser bastante ampliada, mas o que importa para este artigo, que parte desses problemas, é refletir sobre como, nos três primeiros livros da autora, a incorporação desses materiais sociais força todo um rearranjo estilístico bastante revelador sobre as diferentes infâncias, e realidades sociais, em jogo naquele contexto dos anos 1970.

Como muitas análises apontam, os livros da autora colocam em foco as angústias das crianças, e contestam a educação repressiva e autoritária a que eram submetidas; ao mesmo tempo com uma forte consciência das injustiças sociais que caracterizavam (e ainda caracterizam) a sociedade brasileira. Suas obras apresentam, também, personagens que são obrigadas, em suas próprias palavras, a “viver de viração”. Derivados, em muitos casos, de um processo de intensa migração para as zonas urbanas a que eram constrangidas as populações pobres de regiões desfavorecidas, arrancadas do ambiente rural, essas personagens representam, muitas vezes, aqueles que não encontram espaço na sociedade urbana, para os quais a “roça” e os valores que a caracterizam se apresentam como um espaço idílico, para sempre perdido – o que indica tempos e espaços que convivem em um país que acabou de passar por um intenso processo de modernização, inclusive no campo da cultura na segunda metade da década anterior (ORTIZ, 1987).

Quase todas as novelas escritas por Lygia Bojunga trabalham com o que Nodelman e Reimer (2003) chamam de “*home/away/home*” ou no lar/longe do lar/no lar. Trata-se de um dos “padrões básicos” de narrativas encontradas em livros para crianças, cujos protagonistas consideram o lar um local aborrecido, onde nada acontece, por isso saem pelo mundo em busca de aventuras. Na maior parte dos casos, esse pequeno ser parte, experimenta os perigos do mundo lá fora e retorna ao final para a segurança tediosa do lar, para descobrir que nunca deveria ter saído, ou que é bom ter aventuras, mas é melhor poder voltar para casa.

Trata-se mais ou menos de um padrão que se repetia em muitas narrativas para crianças publicadas no Brasil entre os anos 1940-1960, segundo Lajolo e Zilberman, que recorriam a animais ou pequenos seres como “assunto e personagem” e que quase sempre os representavam humanizados, como seres pequenos e indefesos, que corriam humildes de volta para o lar logo que possível.

Nas novelas escritas por Lygia Bojunga, entretanto, esse padrão é subvertido, ou porque as personagens deixaram um espaço que não é um verdadeiro lar, onde a vida é extremamente desagradável, ou porque o lar é visto como um espaço mítico, imaginário, perdido para sempre.

Vejamos como isso acontece em três de suas obras mais importantes com atenção aos materiais que a autora mobiliza na composição desses livros.

Os colegas (1972)

Os colegas foi sua primeira novela para crianças. Publicada em 1972, recebeu o Prêmio Jabuti de 1973 na categoria Melhor Livro de Literatura Infantil.

Já em sua primeira obra Lygia rompe com o padrão conservador mencionado por Lajolo e Zilberman. Em primeiro lugar, porque, embora seus protagonistas sejam animais, em nenhum momento eles se comportam como crianças indefesas: são animais antropomorfizados, mas jovens adultos, que em nada dependem dos mais velhos para sobreviver.

Virinha e Latinha, dois cães vira-latas, os primeiros personagens a aparecer na história, nunca tiveram lar – e parecem felizes por isso; Flor-de-Lis, uma cadelinha mimada, quer fugir de um lar repressor; o urso Voz de Cristal foge não de um lar, mas de

uma prisão, o zoológico; e o coelho Cara-de-Pau, embora busque desesperadamente um lar, não é bem um abrigo que procura, mas o carinho e a amizade de outros seres.

Tendo fugido de lugares desagradáveis por não encontrarem ali um espaço adequado para se colocar, os personagens de *Os colegas* vivem muito felizes na rua. Dependem do que a autora chama de “viração” para sobreviver – como em geral ocorria nas cidades com os desalojados da vida rural.

Esse é, com efeito, um antigo paradigma dos contos populares, que forneceram os elementos decisivos para a constituição de uma literatura especificamente para crianças que se consolida entre o século XVII e XVIII. Robert Darnton (2017), em seu conhecido ensaio “Histórias que os camponeses contam: O significado de mamãe ganso”, comenta a maneira como acontecia o enraizamento dessas narrativas em um contexto social bem demarcado:

Apesar de ocasionais toques de fantasia (...) os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem dentro de dois contextos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses nos tempos do Antigo Regime: por um lado, a casa e a aldeia; por outro, a estrada aberta. A oposição entre a aldeia e a estrada percorre os contos, exatamente como se fazia sentir nas vidas dos camponeses, em toda parte, na França do século XVIII. (DARNTON, 2017, p. 54)

Bojunga resolve a sua história optando pela segurança do lar e do trabalho, mas em um espaço não convencional: os personagens terminam como empregados num circo, onde é possível conciliar em alguma medida a errância e alguma estabilidade relacionada ao mundo do trabalho. A autora traz o espaço da estrada ou da errância para dentro de *Os colegas* também por meio da relação intertextual que estabelece com o conto “Os músicos de Bremen”, recolhido da tradição oral alemã pelos Irmãos Wilhelm e Jacob Grimm.

Nesse conto, quatro animais se encontram justamente nesse espaço das estradas em busca de um lugar para viver. Também querem ser músicos (sabem disso desde o momento em que iniciam sua jornada) e também são adultos – na verdade, velhos e, portanto, “inúteis” para o trabalho. Além disso, cada um deles se comporta e se defende de acordo com suas características animais (o burro dá coices, o cachorro rosna e morde, o gato arranha, o galo assusta com seu “cocoricó”). Passam também a ser amigos para sempre: a imagem dos quatro empoleirados um sobre o outro (o burro embaixo, depois o cachorro, o gato e, por cima de todos, o galo), na mais feliz das camaradagens, fica na memória após a leitura do conto.

É importante mencionar que Robert Darnton, quando recupera o caminho que essas histórias percorreram até chegar aos irmãos Grimm, aponta para o fato de eles não terem recolhido esses contos diretamente da tradição oral, mas de uma vizinha e amiga íntima deles em Cassel, Jeannette Hassenpflug, que “ouviu de sua mãe, que descendia de uma família francesa huguenote” (DARNTON, 2017, p. 24). Além disso, que elas provavelmente já haviam sido “filtradas” por Perrault da tradição popular para um contexto elegante de corte, ou afrancesadas, adaptadas e suavizadas, muitas vezes com acréscimo de finais felizes (*Ibidem*). Ou seja, considerando que os contos populares foram inúmeras vezes recriados, em constante adaptação à realidade vivida por aqueles que os recontavam, Darnton contesta a posição de correntes psicanalíticas, como a de Erich Fromm e Bruno Bettelheim, que atribuem aos contos populares representações incontestáveis de aspectos da psique humana.

O mesmo parece ocorrer em *Os colegas*. Ao estabelecer uma relação de intertextualidade com “Os músicos de Bremen”, Lygia Bojunga atualiza o conto, criando uma versão da narrativa original adequada aos tempos modernos do país. Em primeiro lugar, ela escolheu como protagonistas cinco amigos, entre eles uma representante do gênero feminino e um animal “selvagem”, o urso (que, aliás, nem existe no Brasil). Todos eles são jovens e, portanto, não são “inúteis para o trabalho” como “Os músicos de Bremen”. Na verdade, nem querem muito trabalhar; procuram apenas o que necessitam, começam a fazer música por prazer, até descobrir, no final, que ela pode ser um meio de ganhar a vida – momento em que acontece a engenhosa conciliação com o mundo do trabalho, se tivermos em mente a origem popular da história.

Se, inspirados por *Os colegas*, construíssemos uma imagem dos amigos andando juntos, jamais pensaríamos em um empoleirado sobre o outro, com o mais forte apoiando todos; pelo contrário: a imagem possivelmente seria a de quatro amigos andando lado a lado, encarando um ao outro de igual para igual, uma ideia que seria em boa medida estranha no antigo regime, mas não às ideias políticas de camaradagem entre iguais que se desenvolveram depois da Revolução Francesa⁴ e no século XIX, principalmente em

⁴ Em *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson apresenta sua hipótese de constituição dos nacionalismos, por meio de Erich Auerbach, na qual toda uma forma hierárquica mítico-religiosa de conceber o tempo e o espaço no Antigo Regime, que respondem em certa medida a uma organização política hierárquica e vertical com o rei no ponto mais alto próximo a Deus, sofre uma transformação que, simplificando brutalmente, resulta em comunidades mais teoricamente horizontais que compartilham uma noção de tempo, como a descrita por Walter Benjamin, “‘vazio e homogêneo’ em que a simultaneidade é,

diferentes correntes socialistas e anarquistas, e que certamente circulavam no contexto repressivo brasileiro em 1972, quando Lygia publicou seu livro.

Finalmente, se as personagens de “Os músicos de Bremen” agem de acordo com suas características animais, em Lygia não é bem isso o que acontece. Embora estejam presentes, essas características não são estereotipadas, nem são as únicas que eles demonstram ter. Pelo contrário: o urso Voz de Cristal tem a voz fina e chora por qualquer motivo; Flor-de-Lis é uma cachorrinha mimada, mas demonstra mais coragem e decisão que seus dois colegas do gênero masculino; Cara-de-Pau é calado e gregário, como são os coelhos, mas é também muito mal-humorado. Ou seja, Lygia utilizou as características ora afirmativamente, para reforçar suas intenções (a “inexpressividade” aparente do coelho), ora contrariando-as, como no caso do urso enorme e chorão.

O que parece decisivo em *Os colegas* é que os animais se comportam como seres humanos – conversam como pessoas, têm atitudes que só pessoas poderiam ter, como tocar instrumentos musicais, fantasiar-se, sair em bloco de carnaval e, principalmente, organizar-se para se defender – sem em nenhum momento negar que são animais. São inúmeros, também, os momentos em que os amigos improvisam, catando coisas do lixo, recorrendo a estratégias para compensar sua situação de seres privados de poder e de coisas materiais.

Ao conceder um final digno, inspirado na transformação comportamental da época, para seus artistas mambembes, pobres, que vivem precariamente, mas que se ajudam da maneira que podem e recebem ajuda de outras personagens de perfil semelhante, Lygia coloca a solidariedade como uma possível saída para os exilados da roça que vivem em busca de um lugar na sociedade urbana.

A bolsa amarela (1976)

Se em *Os colegas* Lygia consegue dar a suas personagens um final feliz, procurando uma solução “realista” e negociando em alguma medida com o mundo do trabalho, o mesmo não ocorre em *A bolsa amarela*, talvez o principal livro da autora, publicado em 1976.

por assim dizer, transversal, cruzando o tempo, marcada não pela prefiguração e pela realização, mas sim pela coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário” (ANDERSON, 2013, p. 54).

Trata-se de uma novela infantojuvenil narrada em primeira pessoa em que é apresentado um processo de amadurecimento da jovem narradora Raquel, a filha mais nova e temporã de uma família oriunda da roça que luta para se adequar, profissional e culturalmente, aos valores da cidade.

Enquanto todos os outros membros da família, embora enfrentando as dificuldades dos estratos médios empobrecidos, parecem mais conformados a esse novo mundo, Raquel se sente só, abandonada em casa. Com saudades da vida no interior, onde sua convivência com a família era mais próxima, onde todos se davam bem, refugia-se em sua imaginação fértil, a princípio sonhando com uma fuga imaginária para seu antigo quintal.

Raquel tenta fazer isso escrevendo, criando personagens – entre elas os galos Afonso e Terrível, não por acaso elementos associados à vida na roça – com quem possa dialogar. Mas, à medida que a bisbilhotice e o cerco dos irmãos sobre ela se apertam, como meio de ordenar e proporcionar resguardo às suas fantasias e segredos, Raquel opta por uma nova solução: organizar simbolicamente seu mundo interior dentro de uma bolsa amarela que foi dada de presente por uma tia em melhores condições financeiras do que as da sua família. A partir desse momento, porém, as fantasias de Raquel e a realidade familiar entram em atrito, em cenas em que os confrontos se dão na dimensão da bolsa amarela – com animais e objetos que falam – ou fora dela, em momentos em que a sua imaginação entra em conflito com a realidade familiar abafada.

A história de Raquel nos é contada de forma caótica, semelhante ao caos de seu mundo imaginário, por intermédio de histórias ou cartas destinadas às personagens que inventa. É pela voz dela que entramos em contato com uma narrativa nada linear, que precisa ser construída a partir dos fragmentos que ela nos entrega.

Entretanto, apesar de nos deixar inicialmente “sem chão”, o narrador vai nos dando dicas que ajudam a tornar claro esse recurso: a entender que as personagens mais inverossímeis foram inventadas por Raquel, a perceber a pressão que a família exerce sobre a menina e o desrespeito com que os irmãos tratam suas ideias e sua vontade de escrever, a ausência dos pais no cotidiano dos filhos que caracteriza muitas vezes a vida nas cidades etc. De forma similar ao que ocorre com os sentimentos e emoções de um pré-adolescente, as situações vividas ou imaginadas por Raquel “afloram” nas páginas, inicialmente de forma sofrida e, aos poucos, à medida que a narrativa se desenvolve, em

explosões da expansão imaginativa da narradora-personagem, sempre atravessadas, no entanto, por certo travo melancólico.

A bolsa amarela, que entra na história como um elemento real, logo se transforma em um anteparo entre ela e o mundo ao redor, um espaço organizado onde seus sentimentos mais íntimos e vontades podem ser guardados e – acredita ela – mantidos sob controle. A bolsa, entretanto, a despeito das tentativas de Raquel, não consegue conter sua imaginação. Muito menos a raiva que ela sente quando os adultos invadem sua intimidade ou a expõem publicamente de forma ridícula. Essa tensão alimenta a narrativa e faz as coisas fugirem ao controle, instaurando o caos e, aparentemente, a falta de sentido.

Isso ocorre quando, em um almoço de família – um momento altamente realista da narrativa – a bolsa de Raquel “estoura”, provocando a fuga de personagens que ela guardava lá dentro. Nesse instante, a imaginação de Raquel parece explodir, levando-a a escrever e mergulhar no universo de suas histórias e personagens. O mundo real pouco a pouco desaparece, abrindo espaço para ela expressar-se no mundo imaginário que cria como escritora, vontade que, junto com a de ter nascido menino e ser grande, formam os três desejos que ela procura conter literalmente na bolsa desde o começo da novela.

A narrativa, apesar de aparentemente caótica em muitos momentos, estabelece de maneira precisa, na relação que promove entre fantasia e realidade, a pressão externa e os sentimentos de revolta crescendo dentro de Raquel até o ponto de acontecer a explosão catártica, sempre um tanto melancólica, no final do livro. Nesse momento ela pode permitir que seus personagens, e suas fantasias, saiam pelo mundo, o que a deixa com a bolsa amarela vazia e leve.

O rompimento simbólico da protagonista com esse organizador externo de seus desejos, a bolsa amarela, acarreta, de fato, a percepção de seus próprios limites corpóreos em relação à realidade externa. Ao estabelecer limites entre Raquel e o mundo esse rompimento proporciona um amadurecimento que lhe confere ao mesmo tempo liberdade e potência, tornando-a “senhora de si”. Por outro lado, como dissemos, apresenta também um travo melancólico de quem em alguma medida abandonou a infância e as fantasias, fontes de alegria, mas também de angústia e sofrimento – solução de alta complexidade elaborada com maestria literária.

Não por acaso Lygia Bojunga obteve consagração nacional imediata. Recebeu, entre outros, o recém-criado prêmio FNLIJ, instância de consagração⁵ que marcava a importância que a literatura para crianças adquiriu naquele contexto, e que é fortemente indicativa da constituição de um campo literário com maior autonomia.

A casa da madrinha (1978)

Em *A casa da madrinha*, livro posterior da autora, o embate entre fantasia e realidade adquire direção diferente da que acontece em *A bolsa amarela*. Michelli faz uma observação reveladora sobre essa diferença sem ter em mente o livro de 1978: “Na história de Raquel não aparece 'fada madrinha' alguma para auxiliá-la a enfrentar suas dificuldades” (MICHELLI, 2013, p. 266). Com efeito, “A casa da madrinha” precisa rearranjar a relação entre fantasia e realidade, recolocando no horizonte uma mítica “fada” madrinha que traria a solução de todos os problemas do menino Alexandre, ex-morador do morro no Rio de Janeiro, cidade de sua família emigrante da roça. A outra personagem, que faz uma espécie de contraponto a Alexandre, é Vera, menina da roça, de vida calma e estável.

Depois dos apuros de uma família de classe média baixa para sobreviver em uma realidade urbana em *A bolsa amarela*, Bojunga procurou colocar no centro do novo livro um personagem de um estrato social efetivamente desfavorecido, também marcado pela emigração para cidade e que, quando a narrativa começa, está prestes a usar o *tópos* que Robert Darnton identifica nos contos populares: na estrada, em um processo de migração em que foge da cidade em direção à zona rural do país.

Colocar no centro da narrativa esse personagem, Alexandre, ou procurar representar com ele a infância miserável no país, levou a autora a uma série de rearranjos literários significativos em diversos planos.

O primeiro que chama a atenção, se tivermos em mente a força da narradora em primeira pessoa em *A bolsa amarela*, é o fato de Bojunga escolher para esta novela um

⁵ Essas instâncias de consagração asseguram, segundo Bourdieu (2001, p. 118), a conservação e transmissão seletiva dos bens culturais e, dessa maneira, a própria reprodução desse campo. Ou essas instâncias funcionam como parte de um *sistema das instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que, ademais, cumprem tal função assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais, ou então, trabalhando em favor da reprodução dos produtores dispostos e aptos a produzir um tipo determinado de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a consumi-los.*

foco narrativo em terceira pessoa, onisciente, e distribuir as falas. Com a clara intenção de trazer ao centro da narrativa uma criança pobre, achar e timbrar a voz de Alexandre não deve ter sido tarefa simples. Ou talvez a autora tenha se deparado, ao propor esse personagem, com a difícil tarefa de dar forma e voz, em um texto para crianças, a algo complexo, pesado, como a miséria nacional.

A solução foi esse reenquadramento em terceira pessoa para a distribuição das vozes e a criação de uma personagem feminina, Vera, uma criança com idade aproximada à de Alexandre, que vive com os pais na roça, sintomaticamente – pensando nesse lugar que havia sido dominante na literatura para crianças no país desde, no mínimo, Lobato – em um sítio, onde plantam flores. Vera tem uma vida regrada e protegida, é boa aluna, aplicada e frequenta a escola regularmente. Estabelecer essa personagem feminina como contraponto a Alexandre e voltar a um espaço entre o rural e o urbano, ou de trânsito – a estrada propriamente – foi, provavelmente, a maneira que a escritora encontrou para incorporar na forma literária essa parte do país sistematicamente excluída da realidade cotidiana dos estratos sociais médios e altos.

Alexandre, de fato, é um fugitivo, como acontece com os personagens dos contos populares quando vão para as estradas, que deixou para trás o morro, sua família e o trabalho que realizava nas praias e no centro da cidade do Rio de Janeiro, que o privava do acesso à educação. É numa espécie de “meio do caminho” que se dá esse encontro, quando o personagem, rumo a uma mitológica “casa da madrinha”, onde toda a felicidade seria possível e que estaria em algum lugar esperando por ele, passa pela cidadezinha em que Vera mora. Seu companheiro de viagem é um pavão, cujo pensamento quase sempre sai “pingado”, devido a um filtro de barro que a escola de OSARTA (“atraso”, escrito ao contrário) colocou em sua cabeça. Na vida de “viração” que leva, Alexandre achou um jeito de transformar o pavão em atração, e vai de cidade em cidade fazendo apresentações com as quais arrecada algum dinheiro – motivos que Bojunga já havia mobilizado em alguma medida, como vimos, em *Os colegas*. Ao conhecê-lo, Vera se encanta com sua liberdade e com seu jeito de ser. Os dois tentam ficar amigos, aproximam-se um do outro. Mas a narrativa termina com a separação, aparentemente definitiva, dos dois, depois de terem vivido juntos uma viagem imaginária para a casa da madrinha.

O contraponto na caracterização das duas personagens é o primeiro de vários de que Lygia se vale para desenvolver a narrativa. O primeiro e mais evidente se expressa

entre a cidade e a roça. Alexandre é um representante da gente pobre da cidade, cuja vida se caracteriza pela “viração”, pela “liberdade” de deslocamento, que pode ser lida como necessidade, e por certa esperteza combinada a uma incrível ingenuidade. Vera faz parte de uma família de classe média baixa na roça, cuja vida se caracteriza por ser estável e cheia de regras; embora seja ingênua, parece em muitos momentos ser mais esperta do que Alexandre.

O segundo contraponto ocorre entre crianças e adultos (“pessoal grande”). Os adultos da novela são autoritários e dominadores; a escola é apresentada como um ambiente castrador. A exceção é uma professora que Alexandre teve por um breve período, uma pessoa que tem mais empatia pelas crianças, mas que acaba sendo reprimida pelos pais da instituição – o que redundava no desinteresse de Alexandre por continuar estudando.

Essas contraposições são atravessadas por outras. Pela relação entre realidade e fantasia (que já era estrutural em *A bolsa amarela*) pois, com exceção da professora de Alexandre, nenhum adulto consegue sonhar, ou ter momentos de fabulação⁶; e entre o medo e a liberdade, estando o primeiro fortemente associado à educação dada às crianças, fazendo com que elas literalmente fiquem paralisadas. Sendo crianças, o principal ponto de contato entre Vera e Alexandre é sua ingenuidade e a capacidade de imaginar, a fantasia, que só é possível quando ambos vencem o medo que os paralisa.

A narrativa, como dito, inicia em terceira pessoa, com um narrador onisciente, que se alterna com capítulos mais dramáticos, desenvolvidos quase que totalmente por meio de diálogos entre os dois protagonistas, com momentos de *flashback* em que Alexandre relembra, em primeira pessoa, episódios de seu passado. E, ainda, outros em que volta o narrador onisciente, que vê os acontecimentos pelos olhos do personagem. A aceleração da prosa provoca no leitor certa vertigem, que o arrasta pelo texto nas rápidas alternâncias entre realidade e fantasia, sem dar-lhe, muitas vezes, tempo para se situar nessa oscilação.

⁶ Antonio Candido em seu conhecido ensaio “O direito a Literatura” argumenta para defender sua tese de que a literatura corresponde a um direito universal que: *Não há povo e não há homem que possa viver sem ela (a literatura), isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado* (CANDIDO, 2011, p. 174). *O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade.* E um pouco mais a frente arrisca esta hipótese: *assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura* (CANDIDO, 2011, p. 174).

Esse processo culmina de fato em um delírio em que Vera e Alexandre se envolvem, até chegarem à casa da madrinha, montados num cavalo fantástico que ambos inventaram.

Essa solução, no entanto, acontece sintomaticamente em direção contrária à de *A bolsa amarela*. Neste, como dissemos, o embate entre realidade e fantasia se resolve em uma solução complexa, com a personagem percebendo seus limites em relação ao mundo externo e, ao mesmo tempo, com um travo melancólico, reconsiderando o papel da fantasia nessa nova relação que ela passa a estabelecer com o real, ou com sua realidade urbana e familiar.

A vitória em relação aos medos em *A casa da madrinha* não promove algo dessa natureza. A solução acontece com o plano da fantasia prolongando-se para o real e para a separação dos dois personagens ao final: ao se despedir, Alexandre encontra na caixa que lhe serve de mala uma flor, ali deixada por Vera, e acredita tratar-se da flor que fica na porta da casa da madrinha, onde fica escondida a chave para lá entrar, na fantasia compartilhada pelos dois. Para surpresa de Vera, Alexandre diz ter encontrado ali a chave. Transformada agora em uma chave simbólica que, de certa maneira, migra do delírio, ela funciona como uma solução mágica para todos os males, ou uma panaceia mesmo, pois, como diz Alexandre, com a chave no bolso ele não terá “mais problema nenhum”. Vera percebe esse delírio um pouco de fora dele, mas não tem coragem de questioná-lo ou duvidar dele. Em outros termos, a solução não resulta, como em *A bolsa amarela*, em uma situação em que as personagens de fato se transformam, ou se revelam complexas. Alexandre e Vera vencem os medos, mas a fantasia permanece presente em uma condição não muito distinta da anterior, e a mítica casa da madrinha ainda continua em boa medida como horizonte do andarilho que retorna à estrada.

Numa contraposição definitiva, a narrativa termina mostrando que o encontro dos mundos em que vivem Vera e Alexandre só é possível por meio da fantasia. As cercas que derrubam, os medos que vencem são coisas possíveis apenas na imaginação. O final tem, assim, um gosto amargo de realidade, de tristeza. Os dois amigos se separam provavelmente para sempre, Alexandre volta para a estrada e Vera para o “sítio”.

*

Se em *Os colegas* Lygia apresenta a vida na cidade como um espaço possível de sobrevivência – mesmo que vivendo de “viração” – e de solidariedade, tanto entre os que para ela migraram como entre eles e os que ficaram na “roça”, apresentando a rota de ida e volta como algo viável, o mesmo não acontece em seus outros livros.

O sonho de Raquel, a narradora-protagonista de *A bolsa amarela*, é voltar para a roça – onde havia sido feliz. Mas não há mais como voltar. É preciso que ela em alguma medida se conforme aos limites que ela própria estabeleceu com o real e sublime na realização de sua atividade de escritora a saudade da antiga vida em que fantasia e natureza estavam relacionadas – realização, enfim, do seu desejo expresso já nas primeiras páginas.

Também o fato de o caminho para a “casa da madrinha” supostamente passar pela roça pode transmitir a ideia de que a verdadeira felicidade se encontra em algum lugar do mundo rural, próximo a natureza, onde a vida poderia ser calma e organizada. Entretanto, parece que esse retorno já não é mais possível, senão no plano da fantasia, no Brasil de 1978.

Tendo passado por um intenso processo de modernização nas décadas anteriores, o país é outro, embora continue desigual. Lygia parece mostrar que aqueles que abandonaram a “roça” não encontram mais lugar nessa relativamente nova realidade urbana do país – e tampouco conseguem voltar. Estão condenados muitas vezes a viver de “viração”, migrando quando a situação aperta, assim como os camponeses dos contos populares que Robert Darnton estuda – e talvez sonhando com a casa de uma madrinha que não existe, ou com um Estado que, nesse processo de modernização, não promoveu a cidadania desses estratos sociais que vivem na miséria ou próximo dela e afastados, muitas vezes, da cultura letrada.

Referências bibliográficas

- AIRES, E. G. *A criação literária em Lygia Bojunga: leitura e escrita*. Goiânia: Editora UFG, 2010.
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BOJUNGA, L. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- BOJUNGA, L. *A casa da madrinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- BOJUNGA, L. *Os colegas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2011.
- CRISTÓFANO, S. Lygia Bojunga e a Literatura Infanto-juvenil: uma Crítica Lúdica e Abordagem à Realidade Social. *Linha D'Água*, v. 0, n. 23, p. 75, 4 set. 2010.
- CRUVINEL, L. W. F. A literatura infantil e o romance de formação: um estudo da obra de Lygia Bonjunga Nunes. *Revista UFG*, v. 6, n. 2, 26 set. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48652>>. Acesso em: 3 jun. 2018.
- DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- LAJOLO, M. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.
- MENDES, M. DOS P. S. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil*. 1994. 259 f. PUC/SP, São Paulo, 1994.
- MICHELLI, R. Diálogos: maravilhoso e verismo em Lygia Bojunga. *Caderno Seminal*, v. 19, n. 19, 29 jul. 2013.
- NARDES, L. B. *Literatura infanto-juvenil: a estética literária em Lygia Bojunga Nunes*. Brasília: L. B. Nardes, 1991.
- NODELMAN, P.; REIMER, M. *The Pleasures of Children's Literature*. 3rd ed. Boston: Allyn and Bacon, 2003.
- ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PENTEADO, J. M. W. *Os filhos de Lobato*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- ROIG RECHOU, B. A. Da literatura para a infância à literatura de fronteira: Agustín Fernández Paz e Lygia Bojunga. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 36, p. 153–171, 2010.

SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. 2. ed ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Recebido em 31/03/2021

Aceito em 15/04/2021

ⁱ **Carlos Pires** é Professor Adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. É autor dos livros "Frio Tropical", sobre as canções tropicalistas, e "Apuros Modernos", sobre a poesia do jovem João Cabral de Melo Neto. Atua de maneira interdisciplinar nos seguintes temas: literatura brasileira, modernismo, artes plásticas, canção popular, ensino de literatura e literatura para crianças.

E-mail: pirescarlos@gmail.com

ⁱⁱ **Lenice Bueno** é mestrande do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde pesquisa o acervo da escritora Odette de Barros Mott. Possui especialização em Formação de Alfabetizadores, no ISE Vera Cruz, São Paulo. É professora da disciplina "História do Livro e da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil", do curso de pós-graduação "Literatura para Crianças e Jovens", no ISE Vera Cruz.

E-mail: lenice.silva@uol.com.br