

**A visão do mundo e do eu sob a ótica infanto-juvenil: algumas considerações sobre a obra *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga**

**Visions of the world and the self in children's literature: comments on the work *A bolsa amarela*, by Lygia Bojunga**

**Camila Hespagnol Peruchi<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Partindo do florescimento produtivo pelo qual passou a literatura infanto-juvenil brasileira entre as décadas de 1960 e 1980, o presente artigo tem por objetivo discutir os aspectos mais inovadores da obra *A bolsa Amarela* (1976), de Lygia Bojunga Nunes. Essa obra é extremamente significativa a medida que traz em sua estrutura e em seu conteúdo marcas inovadoras do fazer literário voltado para a criança e o adolescente. Nesse sentido, pretende-se focar, entre essas marcas, a presença da linguagem inovadora, o realismo mágico, a busca pela individualidade e identidade em meio a um ambiente de opressão familiar e social por meio de uma nova concepção de criança, além do questionamento da estrutura familiar. Desse modo, *A Bolsa Amarela* prova que, definitivamente, não há restrições de temas para o público infanto-juvenil, uma vez que consegue tratar de sentimentos íntimos e complexos do seu público-alvo. Além disso, a obra consegue, a partir de focalização que privilegia a ótica da criança, representar metaforicamente o Brasil da década de 60, revelando uma gama de situações que constituem verdadeiras alegorias do Brasil ditatorial, constituindo-se, também, em uma crítica contundente à realidade social.

**Palavras-chave:** Lygia Bojunga Nunes. Literatura infanto-juvenil. Cultura e sociedade.

**ABSTRACT:** Starting by the productive flourishing that children's literature has been through between the decades of 1960 and 1980, this paper analyses the most inovating aspects of the book *A bolsa Amarela* (1976), by Lygia Bojunga Nunes. This literary piece is highly relevant because it incorporates an inovating structure combined with an inovating theme. In this sense, aspects such as language, fantasy, the seek for identity and individuality in an oppressive family environment and the constant questioning of family structure are all delineated here. In this way, *A Bolsa Amarela* is a proof that there are no restrictions concerning the young readers, since it is possible to approach the most intimate and complex feelings of the young people. Besides, this literary piece metaphorically represents Brazil in the 60's by focalizing the child's viewpoint, revealing inumerous situations which constitute real analogies to dictatorship in Brazil, resulting in thorough criticism to reality.

**Keywords:** Lygia Bojunga Nunes, children's literature, culture and society.

---

<sup>1</sup> Mestranda no programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá (UEM), na área de Estudos Literários e na linha de pesquisa Literatura e Historicidade. E-mail: camilahespa@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como pano de fundo as inovações literárias, tanto no âmbito da forma quanto no âmbito do conteúdo, pelas quais passou a literatura infanto-juvenil brasileira entre as décadas de 1960 e 1980. Depois de um período de estagnação e até retrocesso no qual a produção em massa das décadas “pós-lobatianas” não foi sinônimo de qualidade, a literatura voltada para crianças e jovens assistiu a uma fecunda criação em seu cenário, revelando autores extremamente inovadores.

Fator importante para o florescimento literário infanto-juvenil dessas décadas foi a preocupação do governo com os baixos índices de leitura. Surgiram, assim, diversos programas e instituições voltadas para o incentivo da leitura e do livro, como as pontuadas por Lajolo e Zilberman (2007): Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), Fundação do Livro Escolar (1966), Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973) e a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (1979). Além disso, a modernização da produção cultural (que acompanhava o processo de modernização de todo o país) permitia, também, que os livros destinados aos jovens e às crianças fossem publicados regularmente, inclusive, com todos os recursos necessários para que o público alvo fosse atingido e mantido. É preciso ressaltar que tal cenário, no entanto, torna-se também propício para autores que, buscando atender à demanda de mercado, caminham para a redundância, repetindo em suas obras temas e assuntos já saturados, culminando, assim, na cultura de massas. No entanto, estes não foram os casos predominantes de tal período da literatura, que acabou se apresentando extremamente rico temática e formalmente, revelando, inclusive, uma tendência contestadora e extremamente inovadora, como é o caso da obra e da autora em foco.

Muitas foram as ramificações de linhas de trabalho pelas quais se viu dividida a produção literária das décadas de 1960 e 1980. Além da renovação poética infantil, houve o florescimento das obras policiais que, buscando a influência e a paródia de romances policiais americanos (também extremamente presentes no Brasil que se modernizava), mesclavam o suspense e o humor em narrativas totalmente condizentes com o universo infanto-juvenil. Além dessa linha,

houve também a verista que, surgida a partir de autores que acreditavam em uma nova concepção de criança, agora mais madura e fruto de uma nova situação social, procuravam fazer uma literatura de cunho realista e denunciatório da miséria, da violência e do problema das drogas. Isenta de qualquer fantasia, essa literatura denunciava as mazelas sociais que, como na realidade, terminavam sem final feliz.

Houve, também, a linha dos contos renovadores, que se vale da matriz dos contos tradicionais retomando alguns de seus elementos mais significativos para desconstruí-los e recriá-los. Dessa forma, as constantes do maravilhoso são reestruturadas e, conseqüentemente, há, apesar da repetição das personagens mágicas e do maravilhoso, uma inversão de papéis que permite a crítica à autoridade, geralmente exercida pela figura do rei; o traço feminista, revelado na princesa que, muitas vezes, mostra-se independente recusando o casamento com o príncipe; e o questionamento das estruturas sociais, com o príncipe que, abandonando o reinado, casa-se com a pastora. Tais exemplos são encontrados na obra “História meio ao contrário” de Ana Maria Machado (1999), autora extremamente representativa dessa nova “vertente” da literatura infanto-juvenil brasileira do período em questão.

No entanto, se a literatura infanto-juvenil entre os anos 60 e 80 se valeu dessas linhas de trabalho, em nenhuma delas se encaixa uma autora como Lygia Bojunga Nunes. Nascida em Pelotas, no Rio Grande do Sul, em agosto de 1932, essa autora renovou intensamente as suas obras, permitindo ser, inclusive, reportada pela crítica como herdeira de Monteiro Lobato. No entanto, se ambos os autores conseguem estabelecer um espaço em que a criança tem a liberdade da imaginação para a resolução dos conflitos e a conclusão do processo emancipatório, é preciso ressaltar que Bojunga, enquanto autora de seu tempo, vale-se ainda mais dos aspectos psicológicos de suas personagens mirins retratando uma criança que, na modernidade, enfrenta diversos conflitos interiores e crises de identidade. Com esse aprofundamento psicológico de uma criança já consciente do ambiente opressor que a envolve, Bojunga consegue, sem abandonar a fantasia e a leveza típicas do universo infantil, representar o universo infantil da vida moderna, sob a ótica da própria criança.

Embora, como se afirmou anteriormente, nenhum dos caminhos pelos quais se enveredou a literatura infanto-juvenil dos anos 60 e 80 foi o seguido por Lygia Bojunga Nunes, é preciso destacar que somente um contexto com tão boas criações e inovações literárias poderia permitir e

explicar o advento de uma autora tão expressiva desse momento extremamente fecundo da literatura brasileira voltada para o público mirim.

Nesse sentido, o presente trabalho pretende, entre as muitas obras representativas da autora e, portanto, do período em questão, analisar alguns aspectos importantes da obra *A bolsa Amarela*, escrita por Bojunga em 1976, no auge da ditadura militar brasileira. Além de a estrutura narrativa da obra contar com a leveza e a coloquialidade da linguagem, já que a história é contada em primeira pessoa pela menina Raquel que tem no seu leitor uma espécie de confidente, revelando os seus sentimentos mais íntimos diante da percepção da sociedade e do ambiente em que vive, ela conta, também, com o realismo mágico que permite o espaço “consciente” da fantasia que aparece aqui como um caminho para a resolução dos conflitos interiores e para a busca pela individualidade e identidade em meio a um ambiente de opressão familiar e social. A obra também questiona a estrutura familiar burguesa que, se por um lado entende a criança enquanto ser diferenciado, muitas vezes, não consegue, ainda assim, compreender os seus anseios e respeitar o seu espaço.

A obra parte, portanto, de uma concepção moderna de criança que, abordada pelo viés psicológico, revela as suas angústias e anseios diante do mundo que, muitas vezes, a oprime. Um aspecto como esse faz essa autora diferente de Lobato, mas nem por isso ou poder-se-ia dizer, muito menos por isso, a faz menor em relação às obras lobatianas. Além disso, *A Bolsa Amarela* é carregada de verdadeiras metáforas do Brasil ditatorial, sendo também denúncia dos abusos de autoridade e das estruturas organizacionais autoritárias.

Nesse sentido, julgamos que a escolha da obra *A Bolsa Amarela* para análise consegue jogar luzes em todas as direções apontadas: 1) presença da linguagem inovadora e o realismo mágico; 2) a busca pela individualidade e identidade da criança em meio a seu processo emancipatório; 3) o questionamento da estrutura familiar; 4) a concepção de criança que permeia toda a narrativa; 5) a representação alegórica do Brasil ditatorial e o consequente questionamento da autoridade. Devido às limitações do artigo, iremos nos ater à discussão sobre alguns elementos dessa narrativa, sem o objetivo de esgotar qualquer possibilidade analítica, procurando apontar caminhos pertinentes para a investigação da literatura infanto-juvenil, suas inovações literárias e sua estreita relação com a sociedade.

## **A concepção inovadora de criança: o mergulho do eu em si**

Como se pode notar ao longo da história, a concepção de criança e de infância se modifica e ganha novos significados segundo a ideologia vigente. De acordo com Zilberman (1985), a primeira concepção de criança que começou a considerá-la enquanto uma faixa etária diferenciada e com necessidades específicas que deveriam ser supridas, iniciou-se somente na Idade Moderna. Durante a Idade Média, a criança era vista como uma espécie de adulto em miniatura, sem ter o seu psicológico diferenciado deste. Daí as crianças, inclusive, freqüentarem, sem qualquer distinção, os mesmos eventos dos adultos e terem, também, os modos de vestir, as conversas e até o trabalho semelhante ao universo adulto. Com a decadência do feudalismo e o fim do absolutismo e o conseqüente caminho para o liberalismo e a burguesia, surge, também, uma nova noção de família, vista, agora, segundo o modelo familiar burguês: um núcleo unicelular privado, cujo centro não era mais, como fora na Idade Média, as grandes relações de parentesco (ZILBERMAN, 1985).

Nesse sentido, a infância adquire caráter idealizado e utópico, formado por uma sociedade que vê na criança um ser que necessita de cuidados e, por isso, tem as suas fragilidades evidenciadas e é vista como ser incapaz. Parte desse pensamento tem no seu alicerce, além da condição natural biológica da criança, o advento da industrialização, que vê também na criança o futuro homem que deve estar preparado para a mão de obra. Tal pensamento, inclusive, permitiu a busca por uma educação adequada para esse público específico e encontrou na pedagogia e na escola enquanto instituição os seus aliados.

Embora tenha sido incontestavelmente um avanço o reconhecimento da infância enquanto etapa diferenciada da vida, é preciso ressaltar que, apesar do discurso que apontava a criança enquanto ser distinto do adulto, as práticas cotidianas que organizam a vida das crianças, inclusive até os dias de hoje, não sofreram uma mudança radical.: “o início, insignificante para o adulto (apesar de engraçadinha), dependente, servil e inferior; a criança passa a receber atenções, as mais diversas, que a reduzem, entretanto, a um ser inocente, débil, fraco, imperfeito, irracional. (PERES, 1999, p.27-28)

Atualmente, na contemporaneidade, pode-se perceber que há a convivência entre diferentes concepções de infância que, muitas vezes, mais do que auxiliar o ser mirim, mais o oprime. Se, por um lado, a criança continua a ser vista enquanto “ser inocente, débil, fraco,

imperfeito e irracional”, como pontua Peres (1999), ela também é vista, na vida pós-moderna, enquanto um adulto em miniatura. Tal contradição ocorre devido às diversas formas de convivência a que foram introduzidas desde a vida moderna até a pós-moderna, como a escola, a igreja e os meios de comunicação que se transformam cada vez mais entre o século XX e XXI e que contribuem, também, para que a criança, especialmente as meninas, seja vistas como mulheres em miniatura (GOTIJA, 2006) O que ocorre também na pós-modernidade é que as crianças se tornam muitas vezes sensualizadas pela mídia e são tidas, ainda, como consumidores em potenciais. Todas essas informações do mundo moderno estimulam o desejo das crianças de se tornarem adolescentes e adultos precocemente. Além disso, o capitalismo desenfreado prova cada vez mais que ser criança não significa ter infância, uma vez que muitas delas, quando parte de uma classe social baixa, são obrigadas a relegarem a sua infância ao trabalho e, quando parte de uma classe social alta, assimilam preocupações dos adultos, como a preocupação com os estudos e a carreira profissional.

Todas as instâncias acima citadas e as informações produzidas por elas produzem na criança diferentes significados sociais que podem ser assimilados positiva ou negativamente, produzindo uma série de conflitos psico-sociais rumo à constituição de suas identidades (GOTIJA, 2006). Esse universo infantil em relação com formas contraditórias de informações é o representado por Bojunga no romance *A Bolsa Amarela*, em que uma menina, Raquel, narradora da estória, extremamente consciente de seu ambiente e da forma como os adultos a tratam, entra em conflito consigo mesma e com a família ao reprimir três grandes vontades (que serão escondidas na bolsa amarela): a vontade de tornar-se mais velha, a de ter nascido menino e a de ser escritora. Todas essas revelações são permeadas da constatação de que na estrutura familiar tradicional a criança não tem vontade própria. O dia-a-dia da menina é contado por ela de maneira totalmente imaginativa de modo a mesclar o mundo real e da família com o mundo criado por sua imaginação, o que vai permitir, inclusive, a resolução gradativa de seus conflitos interiores e de suas vontades reprimidas.

O enredo da narrativa já se inicia revelando uma criança que, muito antes de ser “inocente, débil, fraca, imperfeita ou irracional” e, por isso, alheia à realidade, é extremamente consciente de que é dessa forma que ela é vista pelos adultos. O início da obra traz marcas dessa concepção de criança enquanto ser frágil e menorizado que têm os adultos da trama, o que fica

explícito na própria revelação da narradora, que conta aos seus leitores que precisa achar um lugar para esconder as suas vontades, denunciando, portanto, a repressão a que está submetida.

Além disso, a criança dessa narrativa se sente perdida dentro do seu próprio universo, procurando entender o porquê de não ser compreendida: “Quando eu nasci minhas duas irmãs e meu irmão já tinham mais de dez anos. Fico achando que é por isso que ninguém aqui em casa tem paciência comigo: tudo o mundo já é grande há muito tempo, menos eu” (BOJUNGA, 1997, p. 12)

Tal afirmação é prova, inclusive, da dicotomia existente entre o adulto e a criança, imposta pela sociedade e pela família. Tal dicotomia separa esses dois eixos (adulto/criança), distanciando-os totalmente. Além dessa distância entre o universo infantil e o adulto, a narradora revela como se sente rejeitada na família diante das afirmações dos irmãos mais velhos, que lhe contam que a mãe não desejava a sua gravidez, porque já estava cansada e sem condições de cuidar de mais um filho: “Fiquei pensando: mas se ela não queria mais filho por que é que eu nasci? Pensei nisso demais, sabe? E acabei achando que a gente só devia nascer quando a mãe da gente quer ver a gente nascendo” (BOJUNGA, 1997, p. 13)

São essas incompreensões da parte dos adultos, as provocações dos irmãos, a falta de respeito à sua individualidade e o descaso com sua individualidade enquanto ser consciente do que observa e vive no seu ambiente circundante, tendo possibilidade inclusive de avaliá-lo e julgá-lo criticamente, que desencadeiam os conflitos interiores da personagem. Para auxiliá-la nesses conflitos, Raquel lança mão da fantasia. A primeira delas são os amigos que ela inventa para trocar cartas, escrevendo as que são enviadas e também as que são respondidas. Tem-se aqui, também, como em Lobato, a presença da linguagem epistolar. No entanto, a primeira carta respondida por seu “novo amigo” André, é lida por seu irmão. Além deste episódio revelar o espaço invadido da criança, uma vez que Raquel não gostaria que o irmão lesse a carta, ele ainda denuncia uma atitude ainda mais grave: a desconfiança dos adultos diante daquilo que a menina lhes conta. Quando Raquel diz para o irmão que o amigo é inventado, ele não acredita nela e, mais uma vez, reprime a sua fantasia (que é escrever, ainda que seja de si para si), lembrando-lhe a obrigação dos afazeres:

- Puxa vida, quando é que vocês vão acreditar em mim, hem? Se eu tô dizendo que eu quero ser escritora é porque eu quero mesmo.
- Guarda essas idéias pra mais tarde, tá bem? E em vez de gastar tempo com tanta bobagem, aproveita para estudar melhor. Ah! e olha: não quero pegar outra carta do André, viu? (BOJUNGA, 1997, P.17)

Tais cartas, inclusive, escritas pela menina e respondidas por ela mesma, indicam o mergulho do eu infantil em si mesmo que, se autoquestionando, se autoconhece, tornando-se cada vez mais forte diante de seus conflitos.

Além disso, Raquel se vê isolada dos problemas da família, que a julga de maneira totalmente menorizada e, por isso, não lhe esclarece os fatos considerados mais sérios:

Outro dia eu perguntei: o que é que ta acontecendo que toda hora tem briga? Sabe o que eles falaram? Que não era assunto para criança. E o pior é que esse negócio de emburramento em casa me dá uma aflição danada. Eu queria tanto achar um jeito de não dar mais bola pra briga e pra cara amarrada (BOJUNGA, 1997, p.18)

Vale ressaltar que a criança é isolada constantemente do universo dos adultos, no entanto o mesmo não é aceito ou compreendido quando a criança deseja, assim como os adultos, ter o seu espaço e não se explicar. É por isso que a sensação de injustiça também será uma constante dentre os sentimentos de Raquel.. Isso ocorre com Raquel quando, seguindo uma de suas vontades, a de ser escritora, ela decide escrever um romance. No entanto, quando o seu romance é encontrado pela sua irmã, ele é lido e mostrado para o resto da família e de todo o prédio e, ainda, é desprezado. Raquel, portanto, além de não ter de maneira alguma a sua individualidade respeitada, anda não é incentivada em seus desejos, ainda mais sendo o desejo de escrever, que deveria, antes de qualquer outro, ser valorizado pelo adulto, uma vez que representa e estimula a criatividade da criança. Com isso, Raquel passa a ter mais uma de suas vontades reprimidas:

Era domingo quando eu acabei a história. Me chamaram pro cinema. Saí às carreiras, larguei o romance no quarto. Minha irmã pegou e leu. (Quando eu cheguei em casa ela perguntou: “Como que você pode pensar tanta besteira, hem, Raquel?”) (...) Resolvi que até o dia de ser grande não escrevia mais nada (BOJUNGA, 1997, p.27)

É este ambiente que, mais tarde, também cria uma criança desconfiada: “A bolsa amarela não tinha fecho, já pensou? Resolvi que naquele dia mesmo eu ia arranjar um fecho para ela” (BOJUNGA, 1997, p. 28). A bolsa amarela, dada por Tia Brunilda, será a responsável por guardar as vontades reprimidas de Raquel e, mais tarde, irá guardar também cada uma das fantasias que auxiliarão a menina a resolver cada um dos seus conflitos.

Como ser criança torna-se para a menina uma impossibilidade de realizar os seus desejos, cada vez mais a imagem que se tem da infância é negativizada. No entanto, como a criança retratada por Bojunga não é aquela vista segundo a concepção que a julga enquanto ser

menorizado, questões do mundo já contemporâneo permeiam a narrativa, deixando claro que, definitivamente, muito antes de Raquel ser de fato inocente e frágil, como os adultos a tratam, ela, pelo contrário, sabe dessa visão dos outros e é essa visão que ela desconstrói para o leitor durante o desabrochar de uma "narrativa-depoimento" totalmente consciente.

É assim que determinadas questões aparecem na narrativa. Uma delas é a vontade da personagem de ser menino. É interessante notar que esse desejo também é construído pelo ambiente no qual a personagem vive e que sempre faz questão de distinguir o que é destinado às meninas e aos meninos. É dessa maneira que a narrativa vai colocar questões referentes às relações de gênero ainda predominantes em nossa sociedade. Raquel quer libertar-se dos arquétipos que afirmam valores, atitudes e tarefas limitadas ao universo masculino:

Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo de jogo que eu gosto, todo o mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo o mundo tá sempre dizendo que vocês que tem que meter a cara nos estudos, que vocês é que vão ser chefes de família, que vocês é que vão ter responsabilidade, que – puxa vida- vocês é que vão ter tudo. Até pra resolver casamento – então eu não vejo? – a gente fica esperando vocês decidirem. (BOJUNGA, 1997, p. 16)

Tais questões que aparecem no livro condizem com o que foi chamado de segunda fase do feminismo e aconteceu nas décadas de 60, 70 e 80. Abraçado também pelo movimento hippie, esse feminismo se preocupava principalmente com questões de igualdade entre homens e mulheres.

Além de outros aspectos referentes ao papel da mulher na sociedade que o livro aborda, ele também levanta questões referentes ao consumismo, o que está intimamente relacionado com o Brasil da década de 70 que se industrializava, começando a ser absorvido pelas esferas do capitalismo:

Eu fico boba de ver como a tia Brunilda compra roupa. Compra e enjoe. Enjoe tudo: vestido, bolsa, sapato, blusa. Usa três, quatro vezes e pronto: enjoe. Outro dia eu perguntei:  
- Se ela enjoe tão depressa, pra que que ela compra tanto? É pra poder enjoe mais?  
Ninguém me deu bola. Fiquei pensando no tio Júlio. Meu pai diz que ele dá um duro danado pra ganhar o dinheiro que ele ganha. Se eu fosse ele, eu ficava pra morrer de ver a tia Brunilda gastar dinheiro numas coisas que ela enjoe logo. Mas ele não fica. Eu acho isso esquisito! Outra coisa um bocado esquisita é que se ele reclama, ela diz logo: “Vou arranjar um emprego”. Aí ele fala: “De jeito nenhum!” E dá mais dinheiro (BOJUNGA, 1997, p. 26)

Neste parágrafo é possível notar tanto o machismo presente na figura do marido de Tia Brunilda que, orgulhoso, não quer ver a mulher inserida no mercado de trabalho, quanto a questão do consumismo, já citada acima. Ambos os comportamentos são notados pela narradora, mas não são compreendidos por ela. Desse modo, a pequena narradora do romance *A Bolsa Amarela* também irá revelar a sua consciência ao reconhecer o interesse que movimenta, se não todas, a maioria das relações adultas: “- Porque vocês tão sempre paparicando ela, é? Porque ela é rica, é? Porque ela ta sempre dando presente, é?” (BOJUNGA, 1997, p.68). Esse episódio pode ser apontado como um clímax na estória, um momento de tensão e diz respeito a um almoço que aconteceu na casa da Tia Brunilda, onde o seu filho mimado insistia em abrir a bolsa de Raquel mesmo sem sua permissão. A menina, inconformada com o apoio dado a seu primo pela sua família, se revolta, deixando extravasar a sua opinião.

*A Bolsa Amarela* também deixa claro o processo de socialização pelo qual toda a criança se vê obrigada a passar. O processo de socialização abarcaa assimilação de hábitos característicos do seu grupo social, a integração do indivíduo numa sociedade, apropriando comportamentos e atitudes, modelando-os por valores, crenças, normas dessa mesma cultura em que o indivíduo se insere. Daí vem o fato de a criança ser considerada o ser mais sincero, porque, ainda em processo de socialização, não aprendeu que, por convenções sociais, por exemplo, a mentira se faz “necessária”. Tal situação, da qual toda e qualquer criança é vítima, também é retratada magistralmente no livro de Bojunga:

Eu adoro comer, só tem um prato que eu não agüento: bacalhau. Mas como o pessoal aqui de casa tá sempre paparicando a tia Brunilda, eu sabia muito bem que na hora de dizer: “Tia Brunilda, a senhora se importa se eu só como a sobremesa?”, eles iam me olhar daquele jeito, e eu ia ter que acabar comendo (BOJUNGA, 1997, p. 62)

Muitos são, além dos já citados, os fatores externos que contribuem para o conflito interno da narradora. Nesse sentido, a obra de Lygia Bojunga torna-se reveladora da realidade que convive com o imaginário infantil produzindo diferentes significados sociais, de acordo com a concepção de criança que permeia cada um dos discursos que circundam o universo infantil. Como dito, muitas vezes contraditórios, esses discursos produzem os conflitos interiores da criança, que podem ser essencialmente positivos se experimentados devidamente pelos sujeitos. A questão maior é até que ponto as crianças estão sendo educadas e orientadas para lidarem com

esses conflitos de maneira positiva em um universo marcado por contradições. A alternativa que Bojunga deu para Raquel foi a fantasia.

### **A importância do realismo mágico e da linguagem para a construção da ótica e do universo infantil**

O Fantástico surgiu no século XVII, especialmente a partir da rejeição do teocentrismo e de todo o pensamento teológico medieval e de toda a metafísica, fato que justifica a sua origem durante o Iluminismo. A literatura, portanto, muda o foco do interesse pelas relações entre o homem e o mundo para uma crítica da natureza da própria ficção. No entanto, é apenas nas últimas décadas do século XX, que a narrativa fantástica passa a constituir um importante tópico da literatura contemporânea, como uma variedade da literatura, constituindo, portanto, um gênero literário.

(...) O elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais da época e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo, com os grandes princípios humanistas da luta contra a degradação do homem (LUKÁCS, 1999, p.100)

O fantástico surge na obra a partir de um fato inexplicável pela racionalidade e pelo pensamento crítico. Assim, como cita Todorov (1975), um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis que regem nosso mundo familiar irrompe na narrativa, fazendo com que o personagem e/ou o leitor hesitem diante do mesmo, questionando a natureza do fato ocorrido. Segundo Todorov (1975), essa hesitação pode culminar em dois resultados: ou o acontecimento inusitado realmente ocorreu e compõe parte da realidade, embora esta seja regida por leis desconhecidas, e aí já passa a se constituir o gênero “maravilhoso”; ou o inusitado foi uma ilusão e constituí, portanto, um fato imaginário, como parte de um delírio, desembocando, portanto, no gênero “estranho”. Para o crítico, essa hesitação e esse momento de questionamento são o terreno fértil para que se constitua o fantástico na obra. A partir do momento em que o terreno da incerteza é abandonado, deixa-se o fantástico para penetrar em um dos dois gêneros que o cerca: o maravilhoso ou o estranho.

Nesse sentido, tem-se portanto que os contos de fadas tradicionais, gênero por muito tempo destinado ao público infantil, fazem uso do maravilhoso, uma vez que os acontecimentos

inusitados são entendidos como algo que realmente aconteceu e passam a compor parte de uma realidade regida por leis desconhecidas, mas completamente aceitas pelos personagens e pelo leitor. No maravilhoso aceita-se a presença de seres sobrenaturais, como as fadas, os duendes ou os deuses. No entanto, não é possível afirmar que o romance *A Bolsa Amarela* constituiu o gênero maravilhoso puro. Enquanto este está diretamente ligado à um tempo longínquo e estático, o que fica claro se se pensar no clássico "Era uma vez..." dos contos de fadas, a obra em questão parte inquestionavelmente de um cotidiano real de uma menina e sua família. Isso fica claro, também, como pontua Cristófano (2010), com os espaços do romance, que são urbanos, naturais ou sociais, muito distantes do espaço simbólico que constituiu o maravilhoso puro. Além disso, a própria estrutura da obra, narrada em 1ª pessoa, já deixa claro que tudo nesta narrativa flui de dentro da subjetividade do eu-narrador, que é uma criança. Este fato, por si só, já abre a possibilidade de parte dos acontecimentos inusitados estarem ligados à imaginação da narradora. Outro fato que deve ser ressaltado é que os elementos que interagem com Raquel não constituem elementos mágicos (fadas, duendes, bruxas...) que vêm ao seu auxílio, mas são ainda parte da realidade, como animais e objetos, ainda que estes adquiram qualidades de seres humanos, como a fala e o pensamento.

No romance em tela, portanto, como em Lobato, tem-se os aspectos lúdicos extremamente equilibrados com o imaginário da criança e as restrições do mundo real. Ao conciliar, dessa maneira, o real e o maravilhoso, a autora comunga daquilo que pode ser denominado realismo mágico, termo primeiramente destinado a denominar um tipo de ficção hispano-americana que reagia contra o realismo/naturalismo do século XIX. Essa nova forma de narrar deveria corrigir os limites do realismo puro por meio da fantasia e do mágico e, por isso, na falta de outra palavra, poderia ser denominado de "realismo mágico".

Nesse caminho percorrido pela narradora, que mescla a realidade com a imaginação para resolver os problemas advindos da realidade que a circunda, o enredo do romance acaba se configurando em várias narrativas que apresentam os seres criados pela imaginação da menina, constituindo-se, portanto, em um romance emoldurado: A menina apresenta a história do galo Afonso, do Alfinete de Fralda, da Guarda-Chuva e do galo Terrível. Todos os seres são personificados na imaginação da menina e o seu convívio com eles (ou seja, o seu convívio com

ela mesma, fazendo uso da imaginação) compõe um repertório responsável pela solução de seus conflitos.

Por ser extremamente afeito ao público infantil por, muitas vezes, representar o imaginário da criança que, também, incorpora o imaginativo ao cotidiano, a fusão do real e do maravilhoso torna-se uma das tendências contemporâneas da literatura infanto-juvenil brasileira, dentro da linha do realismo mágico.

Assim como o realismo mágico, torna-se também fundamental para a construção da ótica infantil do romance, a presença da linguagem extremamente condizente com a leveza e a coloquialidade das crianças. Nesse sentido, *A Bolsa Amarela* torna-se também um registro da linguagem oral brasileira e rejeita, assim, todos os padrões da norma culta da linguagem que, por muito tempo, predominou na produção literária infantil brasileira. Assim, é extremamente comum encontrar em toda a narrativa desta obra a linguagem oral como em "A gente tá sempre esperando vocês resolverem as coisas pra gente. Você que saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina" (BOJUNGA, 1997, p. 16) ou expressões da coloquialidade como "transa toda ", "é furada essa história", "Com jeito de entra- não entra" ou neologismos como "desdesmaiar". Tal linguagem só pode causar identificação no seu leitor e contribuir ainda mais para que este, levado a enveredar os caminhos do maravilhoso e do real, siga o fluxo de uma narrativa contada por uma menina que, não só pela linguagem, mas também pelas situações que narra, se torna tão parecida com ele.

Além disso, Raquel chega a fazer, em determinado momento da narrativa, uma breve reflexão linguística sobre aquilo que, por muito tempo, constituiu um dos processos de adaptação das obras para o universo infantil, mas que, na verdade, contribuiu ainda mais para uma imagem infantilizada da criança: a infantilização da linguagem.

-Você tá ficando uma mocinha, hem?

-Quer um amendoinzinho?

-O que é que você arrumou aí no narizinho?

Eu ia respondendo e pensando: será que eles acham que falando comigo do mesmo jeito que eles falam um com o outro eu não vou entender? Por que será que eles botam inho em tudo o que falam com essa voz meio bobalhona, voz de criancinha que nem eles dizem? (BOJUNGA, 1997, p.64)

Assim, Raquel reconhece a infantilização presente neste tipo de linguagem e, com isso, a autora parece não só criticar essa forma de tratamento às crianças, como também satirizar esse tipo de recurso linguístico que por muito tempo permaneceu nas narrativas infantis.

### **O debate dos problemas sociais resultantes da ideologia dominante: o questionamento da autoridade e da estrutura familiar**

As crianças, quando inseridas em determinado seio familiar, são educadas para, mesmo inconscientemente, reproduzir a estrutura dessa família e, claro, tendem a fazê-lo. Muitas vezes, a concepção de infância evidenciada na maioria das famílias baseia-se na ideia de que as crianças devem ser preparadas para o mundo adulto. Tal estrutura de família está baseada em uma hierarquia de fundo paternalista, em que cada membro da família exerce uma espécie de papel. Nesse sentido, a família pode ser entendida também como uma instituição e está envolvida, atualmente, por visões dicotômicas. Algumas linhas defendem a instituição família como sendo natural e eterna e, por isso, sem qualquer possibilidade de eliminação dentro da sociedade, uma vez que passa a ser entendida como fruto da civilização. No entanto, o fato da família como concebida atualmente ser uma instituição histórica que passa a assumir diferentes funções na reprodução do capital e do modelo econômico burguês nos leva a questionar a perspectiva teórica que vê a família como uma formação simplesmente natural e eterna (WELBER, 2010)

Segundo Welber (2010), o modelo burguês de família vigente pressupõe esta enquanto fator essencial da virtude e da felicidade em formar os filhos. Nesse sentido, o homem que não constituiu uma família passa a ser visto como ser desprovido de algo essencial, que é ser princípio da continuidade social e da conservação das tradições humanas. Esse tipo de pensamento, pautado por essa concepção de família, traz como consequência a naturalização do autoritarismo dos pais sobre os filhos.

Como cita Khéde (1986), o autoritarismo é um tema estrutural da cultura brasileira e não tem apenas uma face institucional, mas está presente nas relações interpessoais e se manifesta, dessa forma, através da introjeção do caráter opressor e hierárquico que se cristalizou na cultura ao longo do tempo. Para a autora, no caso da relação adulto-criança que, de certo modo, reproduz o modelo opressor-oprimido, o autoritarismo ganha um destaque especial.

Na obra *A Bolsa Amarela*, a questão do autoritarismo aparece tanto quando se aborda a presença da família, quanto o autoritarismo vinculado a um sistema que aflora com maior nitidez nos períodos de exceção, como foi o da ditadura.

Quanto ao autoritarismo no seio familiar, o nono capítulo oferece um episódio extremamente significativo da "Casa dos Consertos". Neste lugar, Raquel se depara com uma família que foge do molde tradicional institucionalizado. Desprovida da hierarquia que permia as relações familiares, Raquel nota que esta família, formada pela menina Lorelai, por sua mãe, seu pai e seu avô, revezam as suas funções dentro do seio familiar:

Entrei. A Casa dos Consertos se dividia em quatro partes. Na primeira tinha uma menina assim da minha idade; na outra tinha um homem; na outra, uma mulher, e na outra, um velho. A menina estava estudando, a mulher cozinhando, o homem consertando um relógio, o velho consertando uma panela.(...) Nem olharam outra vez: o homem foi logo cozinhando, o avô abriu uns livros e começou a estudar, a mulher desatou a soldar a panela, e a menina examinou a Guarda-chuva com jeito de quem entende de guarda-chuva. (BOJUNGA, 1997, p. 96 e 98)

-Quem é que resolve as coisas? Quem é o chefe?

-Chefe?

-É, o chefe da casa. Quem é? Teu pai ou teu avô?

-Mas pra que que precisa chefe?

(...)

-Não tem sempre uma porção de coisas pra resolver? Quem é que resolve?

-Nós quatro. Pra isso todo dia tem hora de resolver coisa. Que nem ainda há pouco teve hora de brincar (...) (BOJUNGA, 1997, p. 99 e 100)

É em contato com essa família que Raquel consegue finalente perceber que nem todos os adultos são "maus" e incompreensíveis, que ser menina pode ser bom porque não existem tarefas exclusivamente reservadas para homens e mulheres. A casa de consertos, portanto, descontrola as ideias arraigadas na história da menina, permitindo uma libertação das ideias às quais ela estava aprisionada e, por isso, resolve parte de seus conflitos. A nova realidade apresentada, de convivência harmoniosa entre o universo infantil e adulto, sem restrições ao papel da criança, da mulher ou do velho, por exemplo, permite à menina entender que a reprodução da sua estrutura familiar ou dos comportamentos que presencia não precisa e nem deve ser uma regra, já que não lhe agrada.

A casa dos consertos revela a Raquel que as coisas podem ser diferentes e o seu contato com esse tipo diferenciado de família foi crucial para essa descoberta e essencial para o desenlace e a solução dos seus conflitos. Embora a resolução de suas duas vontades (de ser menino e gente

grande) tenha sido parte de um processo gradativo de fantasia e realidade, a casa dos concertos acaba por permitir que eles sejam totalmente resolvidos, ficando apenas a vontade de escrever, da qual a menina não iria desistir nunca. Alusão, também, ao papel da mulher enquanto escritora na sociedade ainda conservadora retratada.

Outros aspectos relativos à autoridade em âmbito maior também aparecem na obra, são aqueles que fazem referência alegórica ao sistema ditatorial vigente que acontecia no Brasil da década de 70. Nesse sentido, a crítica ao autoritarismo de veia institucional e governamental aparece, por exemplo, no episódio referente ao galo Afonso. Neste episódio alegórico do Brasil autoritário, o galo Afonso foge do galinheiro no qual era rei, porque já estava cansado de ter que mandar e desmandar nas galinhas. Segundo o galo, as galinhas preferiam ter alguém para ficar mandando o dia inteiro do que ter que resolver qualquer coisa sozinhas. Nesse sentido, o galinheiro parece funcionar de forma instituiconalizada como o país de então, e as galinhas como o povo que se recusava a reagir frente ao autoritarismo, muitas vezes por sentir-se beneficiado por ele. O galo se destaca na narrativa por ter uma ideia diferente da de todo o galinheiro e, quando resolve expor para os demais as suas ideias de ter “um galinheiro legal, com todo o mundo dando opinião, resolvendo as coisas” (BOJUNGA, 1997, p.36), esse personagem nada mais faz do que uma referência direta (ainda que alegórica) à democracia. No entanto, como o discurso de Afonso revela, ele logo é denunciado ao dono do galinheiro por ter uma ideia tão diferente e é preso em um quartinho escuro. Segundo ele, a sua prisão serviria para ele aprender a não ser mais um galo diferente. Tal episódio também não deixa de ser uma alegoria dos presos políticos da época ditatorial em que qualquer oposição ao governo era fortemente reprimida e punida com o exílio.

Outro personagem que também permite uma analogia não só com o sistema ditatorial da época, mas também com o sistema de produção capitalista que insurgia no Brasil que se industrializava de então, é o galo Terrível. Primo do galo Afonso, o galo Terrível é um galo de briga que teve seu pensamento costurado por uma Linha Forte para só pensar em brigar e, assim, proporcionar cada vez mais lucro aos seus donos, sem ser, de forma alguma, beneficiado individualmente por isso. Aqui pode estar presente uma analogia à relação patrão/empregado, mas também está, sem dúvida, uma outra referência ao Brasil ditatorial. Como pontua Cristóvão (2010), o galo Terrível, com seu pensamento costurado, constitui uma metáfora do cidadão médio

brasileiro, escravizado por um sistema que controla o pensamento. Nesse sentido, a Linha Forte pode ser também uma analogia ao regime totalitário e totalmente repressor.

Lygia Bojunga Nunes, como outros autores dessa época tão renovadora não só em termos literários, já que o contexto sócio-histórico da época permitia profundas reflexões e questionamentos, se apropria da literatura infanto-juvenil para tematizar questões de cunho social que, dificilmente, pela censura da época, passariam ilesas na literatura adulta. Em *A Bolsa Amarela*, apesar de o lúdico estar sempre presente, há relação direta com realidade, seja esta social ou interior. Nesse sentido, há o equilíbrio constante entre o imaginário e as limitações do real e, como pontua Cristóvão (2010), o realismo mágico e a psicologia reúnem-se numa obsessão pelo social, cujo objetivo não é de maneira alguma um discurso de admoestação, mas a tentativa de apontar caminhos para a reflexão e a conscientização de seus leitores.

*A Bolsa Amarela*, ao revelar em sua estrutura um leque de comportamentos sociais, cumpre com a função humanizadora e emancipatória da literatura, uma vez que proporciona ao leitor não só um extremo conhecimento de mundo e da realidade, como também lhe proporciona um conhecimento interior, ao tematizar as angústias, os conflitos e as resoluções destes por meio da personagem Raquel e dos personagens maravilhosos criados por ela.

Ao explicitar alegoricamente e por meio da fantasia as mediações existentes entre literatura e sociedade, seja por meio do autoritarismo da estrutura familiar, seja por meio do autoritarismo de veio governamental, esta obra torna-se mais uma das obras que fazem com que a literatura não seja reduzida a uma espécie de documento da realidade, mas seja compreendida enquanto (re) criadora dela à medida que discute formalmente questões sociais e históricas. Desse modo, o estudo literário de aspectos específicos de *A Bolsa Amarela* passa a ser, também, uma forma de pensar a realidade e discuti-la, muitas vezes, por métodos e interesses distintos dos da sociologia, mas que não são jamais alheios a ela.

### **Considerações finais**

*A Bolsa Amarela* inova não apenas no plano estético e da criação, como também no plano do conteúdo, uma vez que a criança não é apresentada como um sermenor, fragilizado, concepção que vigorava até o período anterior em que Lygia Bojunga escreve. O plurifacetismo de uma menina em crise é retratado de forma a não só denunciar o tom repressivo que os adultos e,

muitas vezes, a sociedade demonstram em relação à criança, mas também a mostrar de que maneira essas dificuldades podem ser vencidas pelas crianças. Nessa medida, o tom formativo fica evidente na obra, pois fornece meios pelos quais a criança leitora pode se emancipar da situação em que vive e dos paradigmas sociais que a oprimem, o que acontece por meio da linguagem, do realismo mágico, da alegoria e das metáforas e símbolos presentes no texto.

É evidente que, por ser Literatura, a obra também apresenta uma crítica à postura de reprimendas assumidas pelo governo na própria representação dos papéis assumidos pelos adultos na narrativa. No entanto, seria extremo reducionismo considerar a obra apenas sob esse aspecto, já que o adjetivo infantil é o caracterizador da produção de Lygia Bojunga. Ou seja, a obra faz uma representação muito maior do universo infantil e de seus determinantes do que do universo adulto, valendo-se, no entanto, do próprio universo infantil para fazer uma possível crítica ao universo adulto e à ditadura no Brasil.

## Referências Bibliográficas

BOJUNGA, Lygia. *A bolsa Amarela*. Rio de Janeiro: Agir S. A. Editora, 1997.

CRISTÓFANO, S. *Definições e fronteiras do fantástico em A Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga: O equilíbrio ideal entre a liberdade e as limitações do real*. Disponível em: [http://www.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume\\_revista/vl\\_v2\\_v1/22-Definicoes\\_e\\_fronteras\\_em\\_Lygia\\_Bonjunga\\_SIRLENE\\_CRISTOFANO.pdf](http://www.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vl_v2_v1/22-Definicoes_e_fronteras_em_Lygia_Bonjunga_SIRLENE_CRISTOFANO.pdf), 2010, acessado em 14 de junho de 2011.

GONTIJO, C. R. B. *Da história das crianças e das crianças que produzem histórias*. Disponível em: <http://www.lenderbook.com/infancia/index.asp>, 2006, acessado em 14 de junho de 2011.

KHÉDE, S. S. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias & histórias*. São Paulo: Ática, 2007.

LUKÁCS, George. *O romance como epopéia burguesa*. [Trad. Letícia Zini Antunes] In: Ad hominem I: Revista de filosofia, política, ciência da história. Tomo II: Música e Literatura. São Paulo: Ad Hominem, 1999, p.87-p.117.

MACHADO, Ana.Maria. *História meio ao contrário*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

PERES, A. M. C. *O Infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1985.

WELBER, M. *Concepções sobre família*. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/2282523>, 2010, acessado em 14 de junho de 2011.

Data de recebimento: 23/06/2014

Data de aprovação: 24/11/2014