

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

GESSICA APARECIDA CAPPOANI

**UMA ANÁLISE DA REAÇÃO ESTÉTICA NA LEITURA *D'A
BOLSA AMARELA*, DE LYGIA BOJUNGA NUNES**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO - PR
2016

GESSICA APARECIDA CAPPOANI

**UMA ANÁLISE DA REAÇÃO ESTÉTICA NA LEITURA D'A
BOLSA AMARELA, DE LYGIA BOJUNGA NUNES**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Letras
Português/Inglês da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná Câmpus
Pato Branco como requisito para a
obtenção do título de Licenciada em
Letras Português/Inglês.

Linha de Pesquisa: Linguística,
Literatura e Psicologia.
Orientador(a): Anselmo Pereira de Lima

PATO BRANCO - PR
2016



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **Gessica Aparecida CAPPOANI**

Título: **Uma análise da reação estética na leitura d'A Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga Nunes**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 24 / 11 / 16, pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Anselmo Pereira de Lima – UTFPR Pato Branco
Orientador(a)/Presidente da Banca

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Higemi de Lima – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a Dra. Claudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso

CAPPOANI, Gessica A. **Uma análise da reação estética na leitura d'a Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga Nunes**. 2016. 70 f. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2016.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o romance *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga Nunes. Obra representativa da literatura infantojuvenil brasileira, publicada em 1976, apresenta uma narrativa dinâmica focalizada na perspectiva da criança Raquel. A narrativa articula-se por meio das vontades da menina, que são o oposto de sua realidade. Os pares binários: criança-adulto, menina-menino e não escritora-escritora são as forças motrizes de seu processo narrativo. Segundo Vygotsky (1999), na articulação da obra literária há sempre sentimentos opostos crescendo na mesma proporção, que se desenvolvem até o ponto culminante, no qual se fundem, como em um curto-circuito atingindo o efeito estético da arte, a catarse. Nesse sentido, a análise atentará aos mecanismos utilizados pela narradora da obra, tanto no que se referem aos fatos escolhidos para a narração como ao seu engendramento na narrativa, ou seja, a organização sistemática da fábula no enredo, visando compreender a que efeito o leitor é levado durante a leitura.

Palavras chave: Desenvolvimento infantil; Psicologia da Arte; Literatura infantojuvenil; Catarse.

CAPPOANI, Gessica A. **An analysis of the aesthetic reaction in the reading of A Bolsa Amarela, by Lygia Bojunga Nunes**. 2016. p. 70 TCC - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2016.

ABSTRACT

It presents an analysis of Lygia Bojunga Nunes's novel, *A bolsa amarela*. Published in 1976, this book is expressive in Brazilian literature for children and young people. *A bolsa amarela* presents a dynamic narrative focused on the child's perspective, Raquel. The narrative develops itself through Raquel's wills, which are opposites of her reality. The binary pairs: child-adult, girl-boy and non-writer-writer are the narrative driving forces. According to Vygotsky (1999), in literary works there are always opposite feelings growing up on the same proportion. The opposite feelings develop themselves until the culmination, when they fuse in a short circuit, reaching the art aesthetic effect: catharsis. In narratives, according to Vygotsky (1999), there are two basic mechanisms: the "fable", that consists in facts from reality, and "plot", the organization of the "fable" in the narrative. Therefore, this analysis intends to understand the mechanics used by the narrator to cause the aesthetic effect in the reader.

Key-words: Child Development; Psychology of Art; Literature for Children and Young People; Catharsis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 METODOLOGIA.....	11
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	14
3.1 <i>Psicologia da Arte</i>	14
3.1.1 Fábula.....	14
3.1.2 Novela (conto).....	16
3.1.3 A tragédia.....	19
3.1.4 “Psicologia da arte”.....	20
3.2 Breve apresentação sobre a teoria da narrativa.....	22
3.2.1 Exposição.....	22
3.2.2 Complicação.....	23
3.2.3 Clímax.....	23
3.2.4 Desfecho.....	23
3.2.5 Personagens.....	23
3.2.6 Tempo.....	24
3.2.7 Espaço.....	25
3.2.8 Narrador.....	25
3.3 As categorias de pessoa, tempo e espaço segundo Benveniste.....	26
3.4 Cronotopos: tempo e espaço na teoria de Bakhtin.....	28
3.5 Lygia Bojunga e <i>A bolsa amarela</i> nos estudos de Nardes e Sandroni.....	30
4 A BOLSA AMARELA: RAQUEL E SUAS HISTÓRIAS.....	33
4.1 Capítulo 1: “As vontades”.....	33
4.1.1 Análise.....	35
4.2 Capítulo 2: “A bolsa amarela”.....	35
4.2.1 Análise.....	36
4.3 Capítulo 3: “O galo”.....	37
4.3.1 Análise.....	38
4.4 Capítulo 4: “História do Alfinete de Fralda”.....	39
4.4.1 Análise.....	39
4.5 Capítulo 5: “A volta da escola”.....	39
4.5.1 Análise.....	41
4.6 Capítulo 6: “O almoço”.....	41
4.6.1 Análise.....	43
4.7 Capítulo 7: “Terrível vai embora”.....	44
4.7.1 Análise.....	45
4.8 Capítulo 8: “História de um galo de briga e de um carretel de linha forte”.....	45
4.8.1 Análise.....	46
4.9 Capítulo 9: “Comecei a pensar diferente”.....	47
4.9.1 Análise.....	48
4.10 Capítulo 10: “Na praia”.....	48
4.10.1 Análise.....	50
5 NO ENTRELAÇAR DO REAL E DO IMAGINÁRIO.....	51
5.1 “As vontades”.....	52

5.2 “A volta da escola”	54
5.3 “O Almoço”	56
5.4 “Comecei a pensar diferente”	60
5.5 “Na Praia”	61
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
REFERÊNCIAS.....	68

1 INTRODUÇÃO

A *Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga Nunes, tem como narradora a personagem protagonista do romance, Raquel. Segundo Brait (1987) esse tipo de narrador conduz a narrativa de modo a se envolver “com os ‘acontecimentos’ que estão sendo narrados. [...] Vemos tudo através da perspectiva da personagem” (p. 60- 61). Assim, a autora do romance transportou as relações sociais para o ponto de vista da menina. Tanto os conflitos quanto a imaginação são interpretados e criados por meio desse filtro.

Dito isso, faz-se necessário compreender a teia narrativa do romance. Raquel é a filha mais nova entre duas irmãs e um irmão. Seus pais trabalham fora de casa e delegam o cuidado de Raquel à irmã mais nova. A menina conta que possui três grandes vontades: a vontade de crescer, a vontade de ser menino e a vontade de ser escritora. Essas vontades são um problema para ela, visto que há o sentimento de urgência em escondê-las.

Raquel retrocede na sua narrativa, contando alguns acontecimentos relacionados com sua vontade de ser escritora. A menina criou amigos e histórias imaginárias, como o André, a Lorelai e o romance do galo Rei. Contudo em todas essas tentativas teve seus manuscritos lidos sem sua autorização: o irmão leu a carta de André, a irmã encontrou as cartas de Lorelai na gaveta e o romance do galo Rei foi lido e se tornou piada de todos da família. Por causa disso, Raquel declara que nunca mais iria escrever, porque não queria adultos rindo dela e do que ela pensava.

Além do núcleo da família de Raquel, o enredo apresenta a família do tio Júlio, composta, ainda, pela tia Brunilda e pelo Alberto, filho do casal. A tia Brunilda, segundo Raquel, comprava as coisas e logo enjoava, quando isso acontecia enviava as roupas não utilizadas para a família de Raquel. Como Raquel é uma criança, nada era repassado imediatamente para ela. Somente quando as roupas ficavam velhas, ou seja, pifavam, elas eram ajustadas para a Raquel.

Contudo, um dia chegou um embrulho da Tia Brunilda com algo diferente, algo que ninguém quis. Era uma bolsa amarela, grande e com alça. Por dentro havia sete bolsos, que Raquel chama de filhos da bolsa, eles possuem formatos e fechos diferentes, que encantam a menina. O único defeito da bolsa era que ela não possuía fecho. Raquel queria esconder suas vontades dentro dela, por isso, a primeira coisa que fez foi comprar um fecho que tinha “vontade de enguiçar” (NUNES, 2012 p. 29).

Feito isso, tudo que era seu encontra abrigo na bolsa amarela: suas vontades, os nomes que colecionava, o alfinete de fraldas que ela encontrou um dia na rua, as fotos do quintal onde ela morava antes do apartamento, uns desenhos e, ainda, umas coisas que estava pensando. Com isso, suas vontades estavam protegidas dos olhares do outros, solucionando seu anseio de escondê-las.

A partir desse momento, a bolsa amarela passa a ser o abrigo das histórias de Raquel no mundo da imaginação, um espaço no qual seu processo criativo está “livre” para existir. Assim, a bolsa recebe a visita de várias personagens bem como suas histórias: Raquel retoma a história do galo Rei e elaborada uma continuação para seu romance; também continua sua história interrompida na escola, e cria um guarda-chuva que, no momento de sua criação, escolheu ser mulher, e por isso é nomeado de “uma Guarda-Chuva”; da mesma forma, é criado o Terrível, amigo do galo Rei, que tinha seus pensamentos costurados por uma Linha Forte e só sabia brigar; ainda, retoma a história de Lorelai, a amiga imaginária do primeiro capítulo entre outras histórias.

Todas as histórias criadas por Raquel são tecidas paralela e entrelaçadamente à vida cotidiana da menina na realidade: antes de dormir, voltando da escola, no almoço na casa da tia Brunilda, depois de um problema com a Guarda-Chuva etc. atuando como uma dupla realidade para ela. Percebe-se que as histórias criadas são artifícios psicológicos para suavizar suas vontades, ou seja, a imaginação torna-se o abrigo de Raquel nos momentos de adversidade e a ajuda a superá-los, suavizando a realidade adversa, durante a fuga.

Por meio da narrativa é revelada a situação da criança em um contexto desafiador: a ausência dos pais no cuidado da criança, a pressão de ser a filha mais nova em meio a duas irmãs e um irmão, a falta de espaço da criança na participação familiar e, ainda, de saber que veio de “araque”- esse termo é utilizado pela narradora se referindo ao fato de que nasceu sem que os pais a desejassem. Como parte periférica e dependente dos adultos, as ideias em formação são tolhidas pelas opiniões prontas. Percebe-se que o trabalho dos pais, fora de casa, objetifica as relações entre eles e Raquel, sendo as trocas puramente de repreensão daqueles para com ela.

Da mesma forma que na narrativa, na vida real inúmeras crianças sofrem com situações de violência familiar, com a limitação de seu espaço de participação social e o silenciamento de sua opinião e de suas vontades, sendo prejudicados em seu desenvolvimento devido às adversidades do meio.

Assim cabem as seguintes perguntas de pesquisa: de que forma *A Bolsa Amarela* representa o desenvolvimento infantil em meio a esse contexto adverso? Haveria por parte da narração um processo que possibilita a resolução dos problemas?

Este trabalho justifica-se pela novidade em relação aos demais estudos que tratam desse mesmo romance. Foram encontrados dezesseis trabalhos que se propõem a analisar *A Bolsa Amarela*, além de dois livros que tecem análises da obra geral da Lygia Bojunga Nunes e que contemplam *A Bolsa Amarela*. Essas duas obras serão apresentadas no subcapítulo “Lygia Bojunga e *A bolsa amarela* nos estudos de Nardes e Sandroni”, integrante da fundamentação teórica. Por meio desse levantamento percebeu-se que os dezesseis trabalhos, se desenvolvem em quatro vertentes:

Uma delas visa compreender a relação da obra e a sociedade da época. Nesse sentido estão os trabalhos: “A visão do mundo e do eu sob a ótica infantojuvenil: algumas considerações sobre a obra *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga”, de Peruchi (2014); “Lygia Bojunga e a literatura infanto juvenil: uma crítica lúdica e abordagem à realidade social”, de Cristóvão; “Definições e fronteiras do fantástico em *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga: o equilíbrio ideal entre a liberdade e as limitações do real”, de Cristóvão (2010); “A literatura contemporânea de Lygia Bojunga: o dispositivo para o despertar e contristar da consciência” de Cristóvão, (2010) e “Ruptura e renovação em *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga Nunes”, de Navarro (2008).

Uma segunda visa compreender a relação da obra e o papel da mulher na sociedade. Nesse sentido estão os trabalhos: “O discurso feminino em *A Bolsa Amarela*: a busca pela libertação da mulher”, de Cristóvão (2011) e “Identidade e gênero na obra *A Bolsa Amarela* Bojunga”, de Nascimento e Tavares (2012).

Uma terceira explora os elementos da narrativa direcionando-os para o reconhecimento do leitor de *A Bolsa Amarela*. Nesse sentido estão os trabalhos: “A representação da criança nas obras de Lygia Bojunga: alguns apontamentos”, de Valente e Ishimatsu (2012); “O narrador em *A bolsa amarela*”, de Schneider (2010); “Sabendo o quê e como falar para crianças de um jeito inteligente: o estilo literário de Lygia Bojunga Nunes em *A Bolsa Amarela*”, de Gomes et al. (2005) e “Lygia Bojunga entre fios: a tessitura do leitor implícito” de Quadros (2014).

Uma quarta analisa a relação entre o real e o fantástico na obra. Nesse sentido estão os trabalhos: “Lygia Bojunga: o real e o insólito em *A Bolsa Amarela*”, de Maciel (2013); “Espacialidades Reais e Fantásticas nas Narrativas de Lygia Bojunga: uma leitura de *A Bolsa Amarela*, *A Casa da Madrinha* e *O Sofá Estampado*”, de Maciel (2014); “Lygia Bojunga:

uma Análise Fabuladora”, de Maciel; “A imagem da criança em A Bolsa Amarela de Lygia Bojunga Nunes.” de Barbosa e Ando (2013) e “O Itinerário Simbólico em *A Bolsa Amarela* de Lygia Bojunga: ‘Fantasiar para Incluir’”, de Cristóvão (2009).

O presente trabalho se diferencia dos demais por apresentar uma análise da articulação interna da narrativa, visando compreender o processo de desenvolvimento da criança em *A Bolsa Amarela*. Para isso, nos processos de elaboração e disposição dos fatos narrados por Raquel, verificou-se de que forma o problema do contexto adverso, exposto ao leitor, soluciona-se, positiva ou negativamente, na tentativa de desenvolver a protagonista, com especial atenção aos conflitos dos pares binários: criança-adulto, menina-menino, escritora-não escritora que se encadeiam em planos de natureza opostas: o real e o imaginário.

A análise busca nesse processo interno da narrativa, no jogo dos opostos elaborados pela autora, levantar os estímulos suscitados pela obra, para então compreender a resposta no leitor, ou seja, a reação estética a que esse é levado durante a leitura de *A bolsa amarela*.

O presente trabalho está organizado em capítulos e subcapítulos visando, na separação dos conteúdos, constituir um todo coerente que analisa o desenvolvimento de Raquel e o processo de reação estética em *A bolsa amarela*.

O capítulo “Metodologia” apresenta o “método objetivamente analítico” desenvolvido por Vygotsky (1999). E, na sequência, aponta os direcionamentos metodológicos desenvolvidos no caso da análise de *A bolsa amarela*.

O capítulo “Fundamentação teórica” foi subdividido em cinco subcapítulos. O primeiro discorre sobre a análise da reação estética nos três gêneros propostos por Vygotsky (1999): a fábula, a novela (conto) e a tragédia. O segundo apresenta um breve apanhado sobre a teoria da narrativa. O terceiro discute brevemente as categorias de pessoa, tempo e espaço na perspectiva de Benveniste. O quarto detém-se sobre a teoria de Bakhtin sobre o cronotopo na narrativa, ou seja, as categorias de tempo e espaço. O quinto apresenta, brevemente, considerações sobre os estudos de Nardes (1988) e Sandroni. (1987), que analisaram elementos significativos em *A bolsa amarela*.

O capítulo “*A bolsa amarela*: Raquel e suas histórias” está dividido em subtítulos. Cada um contempla um capítulo de *A bolsa amarela*, contendo uma subdivisão: detalhamento dos fatos do enredo e uma breve análise da situação de Raquel no capítulo. Nesse capítulo, apresentam-se, de forma clara, os fatos narrados e sua organização do sistema da obra literária, bem como se analisa o estado de desenvolvimento de Raquel.

No capítulo “No entrelaçar do real e do imaginário”, demonstra-se o desdobramento dos estímulos da obra literária, bem como a resposta na reação estética no leitor. Para tanto,

direciona-se a análise de cinco capítulos de *A bolsa amarela*: “As vontades”, “A volta da escola”, “O Almoço”, “Comecei a pensar diferente” e “Na Praia”.

No capítulo “Considerações finais”, apresentam-se os resultados da pesquisa quanto aos objetivos. Portanto, expõem-se os resultados da análise do desenvolvimento de Raquel e da elaboração da obra literária que estimula a reação estética do leitor durante a leitura da obra.

2 METODOLOGIA

Neste capítulo delinea-se a metodologia adotada para a análise em *Psicologia da arte*, bem como os procedimentos desenvolvidos para a análise de *A bolsa amarela*.

O material escolhido para a análise é o romance infantojuvenil *A Bolsa Amarela*, da escritora brasileira Lygia Bojunga Nunes, publicado em 1976. Seu enredo será apresentado detalhadamente no capítulo “A bolsa amarela: Raquel e suas histórias”.

Para este trabalho adotou-se o “método objetivamente analítico”. Portanto, primeiramente, precisa-se compreender esse método, que foi o adotado por Vygotsky (1999). Segundo o autor, para a análise em psicologia da arte “é necessário tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte” (VYGOTSKY 1999, p. 25).

Portanto, segundo Vygotsky (1999), “o psicólogo é levado a recorrer mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte” (VYGOTSKY 1999, p. 26). E, assim, por meio delas “recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter a possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem” (VYGOTSKY 1999, p. 26).

O autor adiciona que “toda obra de arte é vista naturalmente pelo psicólogo como um sistema de estímulos, organizados consciente e deliberadamente com vistas a suscitar respostas estéticas” (VYGOTSKY 1999, p. 25). Portanto, o autor ressalta que ao se analisar “a estrutura dos estímulos” recria-se “a estrutura da resposta” (VYGOTSKY 1999, p. 26).

A resposta estética recriada por meio dos estímulos da obra de arte, segundo o autor, “será absolutamente impessoal” (VYGOTSKY 1999, p. 26). Portanto, “não pertencerá a nenhum indivíduo particular nem refletirá nenhum processo psíquico individual em toda a sua concretude” (VYGOTSKY 1999, p. 26).

O método objetivamente analítico, segundo Vygotsky (1999), “garante [...] objetividade dos resultados obtidos e de todo o sistema de pesquisa, porque ele parte sempre do estudo de fatos sólidos, que existem objetivamente e são levados em conta” (VYGOTSKY 1999, p. 26-27). A obra de arte fornece a seu próprio estudo, em psicologia da arte, os mecanismos para compreender não apenas sua estrutura, mas através de seus estímulos as respostas suscitadas no leitor.

Dessa forma, para compreender a reação estética no leitor, Vygotsky constrói o “método objetivamente analítico” que foi expresso na fórmula: “da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento de suas leis gerais” (VYGOTSKY 1999, p. 27).

Assim, para analisar o romance sob a perspectiva da *Psicologia da arte*, procedeu-se à leitura da obra visando entender o processo dinâmico de sua fábula para, na sequência, se perceber suas funcionalidades na obra. Segundo Vygotsky (1999, p. 179), diz respeito à fábula o “material de construção da arte”, ou seja, os acontecimentos recortados da existência.

Em um segundo momento, como apresenta Vygotsky, deve-se atentar para a estrutura da obra. Portanto, a análise, também, compreende o modo de apresentação desse material na narrativa, ou seja, sobre o enredo do romance. Deve-se perceber de que forma os fatos são encaminhados pela narradora, como se dá sua articulação e para qual fim se encaminha.

Assim, dar-se-á o levantamento claro do conteúdo narrado e da forma de narração utilizada. Em seguida, procede-se no levantamento dos estímulos causados pela fábula por meio de sua disposição na narrativa, o enredo.

Para demonstrar os estímulos da obra *A bolsa amarela*, foram recortados os capítulos: “As vontades”, “A volta da escola”, “O Almoço”, “Comecei a pensar diferente” e “Na Praia”, que caracterizam picos representativos do processo de desenvolvimento de Raquel na sua narrativa.

Acrescenta-se à análise um olhar específico às categorias de tempo e espaço, conceituadas por Bakhtin (2014) no termo cronotopo. Há na narrativa, dois planos sobressalentes, que caracterizam a oposição das realidades em que Raquel se situa: ora no mundo real, que lhe cerca, ora no mundo da imaginação, que ela projeta.

Os dois cronotopos, nessa análise, são importantes por estarem intimamente ligados aos sentimentos da menina, ou seja, aos estímulos suscitados por suas vivências no romance. Percebeu-se que os sentimentos em dada realidade constituem-se em oposição aos sentimentos da outra realidade. Assim, a natureza contraditória dos planos desencadeia um jogo de opostos que permanecem em processo de sobreposição durante toda a narrativa e em determinados momentos fundem-se, nos curtos-circuitos.

É durante esse processo, justamente, no crescimento dos sentimentos opostos vivenciados pela narradora e nos curtos-circuitos produzidos, que o presente trabalho pretende compreender os mecanismos de desenvolvimento de Raquel, bem como as respostas no leitor, ou seja, a reação estética.

Portanto, utilizando o “método objetivamente analítico”, toma-se como base da análise a obra *A bolsa amarela* e seus elementos constituintes. E por meio dela, compreendem-se os estímulos internos que desencadeiam respostas no leitor.

O capítulo que se segue traz as bases teóricas para a análise desenvolvida nos capítulos quatro e cinco. Portanto, primeiramente, são expostas as análises apresentadas por Vygotsky

(1999) sobre a fábula, a novela (conto) e a tragédia. Em um segundo momento, retoma-se à tradição da teoria da narrativa. Em um terceiro, descreve-se brevemente a teoria da enunciação de Benveniste com as categorias de pessoa, tempo e espaço. No quarto tópico, apresenta-se a teoria de Bakhtin sobre cronotopo. E, em um quinto momento, retoma-se as leituras de Nardes e Sandroni de *A bolsa amarela*.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 *Psicologia da Arte*

Como foi demonstrado no capítulo anterior o “método objetivamente analítico” toma por base a própria obra de arte. Por meio dessa, o pesquisador verifica na escolha do material narrado e na forma de narração, ou seja, nos seus elementos internos, os estímulos da obra literária, para em seguida demonstrar as respostas no leitor. Nos subcapítulos que se seguem, pretende-se demonstrar as análises da reação estética, desenvolvidas por Vygotsky (1999), na fábula, na novela (conto) e na tragédia.

3.1.1 Fábula

Com base em textos da cultura russa, Vygotsky (1999, p. 143) afirma que o gênero fábula articula uma duplicidade na percepção do leitor, fazendo com que ele mantenha seu interesse pelo jogo de opostos do material narrado. Assim, a duplicidade das ações da fábula é também a duplicidade na percepção do leitor, ou seja, na reação estética. Entende-se por reação estética o processo de recepção da obra pelo leitor, no qual ele vivencia sentimentos por influência da obra de arte.

Para manter a duplicidade necessária, o texto deve articular de forma particular todos os elementos escolhidos à ação, mantendo a tensão entre os dois opostos. Vygotsky destaca que “a disposição das palavras, a própria descrição das atitudes e entonação das personagens” acabam por direcionar-se à construção da duplicidade da fábula (1999, p. 144).

A duplicidade pode acontecer não só em sentimentos opostos que crescem simultaneamente em uma mesma ação, mas também em planos opostos que se prestam ao mesmo fenômeno. Os planos “A” e “B”, opostos na narração, segundo Vygotsky (1999, p. 145), crescem paralelamente um anulando o outro nas trocas de significados, mas, no ponto mais tenso da relação entre “A” e “B”, ambos os planos se fundem e o “momento da vitória em um plano significa o momento da derrota em outro” (VYGOTSKY, 1999, p. 145). O processo de fusão dos sentimentos opostos é chamado, por Vygotsky, de curto-circuito. Sendo assim, “ao mesmo tempo tomamos conhecimento de um e de outro, ao mesmo tempo sentimos um e outro” (VYGOTSKY, 1999, p. 145). É por meio dessa contradição do sentimento que motiva o enredo que Vygotsky esquematiza o mecanismo de elaboração do gênero fábula e da reação estética no leitor.

O leitor do gênero fábula acompanha os dois planos em desenvolvimento, cresce com eles até o ponto culminante da ação e, então, no momento do curto-circuito desses opostos, ele eleva seu sentimento e passa a sentir as emoções que lhe são suscitadas pela obra.

Para demonstrar a articulação dos sentimentos opostos que se articulam nos planos opostos da narração, Vygotsky (1999) apresenta o exemplo da fábula “o lobo e o cordeiro”.

Na fábula “o lobo e o cordeiro” estão expressas duas forças contrárias, a do predador e da presa. O cordeiro estava bebendo água em um riacho quando é interrompido pelo lobo que o acusa de estar sujando a água que ele bebe. Nesse ponto, o cordeiro argumenta que isso seria impossível porque a correnteza estava em sentido contrário e estavam afastados em cem passos. O desdobramento da fábula está relacionado à acusação vs. argumento, ou seja, em cada nova acusação feita pelo lobo se sobrepõe um argumento do cordeiro. Esse processo se finaliza no curto-circuito, quando o argumento do cordeiro é vencido pela ação do lobo, ou seja, quando o lobo devora o cordeiro.

Vygotsky (1999) afirma que o sentido total da narração dessa fábula reside nas “acusações falsas que o lobo apresenta” (p. 145). A fábula se desenvolve claramente em dois planos: o plano jurídico, no qual “o cordeiro neutraliza com força crescente qualquer nova acusação do lobo” (p. 145); e o outro plano, no qual “o lobo quer despedaçar o cordeiro” (p. 145), e as suas “acusações são apenas pretextos” (p. 145).

Percebe-se que os sentimentos opostos, no gênero fábula, desenvolvem-se até o momento de maior tensão entre eles. De acordo com Vygotsky, nesse momento, ocorre a fusão dos dois planos, ao mesmo tempo em que se dirige à “catástrofe da fábula” (1999, p. 164), ou seja, o fim trágico da obra. Por meio desse mecanismo o autor ressalta que os planos opostos

[...] existem não só como contradição lógica porém bem mais como contradição emocional, a emoção do leitor da fábula é, em seu funcionamento, uma emoção de sentimentos opostos que se desenvolve com a mesma intensidade e em completa contiguidade (1999, p. 170).

Posto isso, na ocorrência de “duas concepções psicologicamente opostas” (VYGOTSKY, 1999, p. 172), o autor destaca que, a obra deve “desenvolver a contradição nela contida e nos levar na prática a participar como que mentalmente dessa ação que se desenvolve em um e outro plano” (1999, p. 172-173). Nesse processo, a obra suscitará “dois sentimentos estilísticos opostos e contraditoriamente orientados e em seguida [deve] destruí-los na catástrofe das fábulas em que ambas as correntes parecem fundir-se em um curto-circuito.” (1999, p. 173).

Para a reação estética ser efetivada, o leitor deve reagir com a obra, ou seja, jogar com os planos e avançar com eles. Para Vygotsky, a obra “[...] desenvolve-se sempre em dois planos, e esses dois planos crescem simultaneamente, intensificando e elevando-se” (1999, p. 173). O leitor deve acompanhar e elevar-se com esses opostos e perceber que “no fundo ambos constituem a mesma coisa e estão reunidos numa ação, permanecendo sempre duais” (1999, p. 173), tais quais os seus próprios sentimentos na recepção da obra, que, em determinado momento, no ponto mais tenso, que coincide na fábula com a catástrofe, por meio do curto-circuito dos opostos em relação, ocorrendo a explosão da contradição, “incendeia-se e resolve-se. Assim se resolve a contradição emocional da nossa reação” (1999, p. 174).

Para Vygotsky, no gênero fábula, é a articulação dos sentimentos opostos que coloca seu material em movimento. Os planos opostos constituem o crescimento e jogo dos sentimentos do leitor até o ponto culminante da tragédia, no qual esses se fundem no curto-circuito, cessando, assim, a luta e o movimento. Portanto, atinge-se o fim trágico e a resposta no leitor.

3.1.2 Novela (conto)

Vygotsky toma como objeto de estudo o gênero novela, que segundo o tradutor é, na verdade, um conto. Para esse trabalho, utiliza-se a terminologia do tradutor, ou seja, conto.

Primeiramente, faz-se necessário compreender a distinção entre a utilização do termo “fábula” neste trabalho. Na primeira parte, estava-se utilizando como “gênero fábula”, um dos “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 262). Entretanto, desse momento em diante, utiliza-se o termo “fábula”, segundo a teoria de Vygotsky, como uma das partes constituintes do gênero narrativo. Segundo Gancho (2004, p. 7), pode ser considerado gênero narrativo os textos que “contam de modo direto ou indireto um acontecimento real ou imaginário”.

Vygotsky analisa o conto “Leve alento” de Iván Búnin. O material escolhido para a construção do conto é recortado da vida da personagem Ólia Mieschérskaja e dos personagens secundários que lhe cercam. O conto começa com a observação de um túmulo e encaminha-se à apresentação daquela que ali se encontra, Ólia Mieschérskaja. Nesse ponto, o narrador retoma recortes dos momentos juvenis da vida de Ólia, os problemas no colégio e as relações amorosas da jovem. Na sequência, sabe-se sobre um romance de Ólia Mieschérskaja e do seu assassinato pelo parceiro. O narrador retorna aos acontecimentos do ano anterior, lidos no

diário da moça, para explicar as motivações que ocasionaram sua morte. Ao fim, a preceptora de Ólia contempla o túmulo da jovem e associa a vivacidade da menina, em vida, a uma brisa que percorre o mundo. Percebe-se, pela disposição dos fatos no enredo, que as informações não estão encadeadas cronologicamente.

Visto que a análise do conto parte do princípio da contradição entre fábula e enredo, torna-se necessário compreender a distinção dada por Vygotsky a esses termos. A fábula seria o que o “poeta usou como já pronto – relações do dia-a-dia, histórias, casos, o ambiente [...] tudo que existe antes da narração e pode existir fora e independente dela” (1999, p. 177). Já o enredo é tomado como “a disposição desse material segundo as leis da construção artística” (1999, p. 177).

Segundo Vygotsky, para a “arte verbal” (1999, p. 179) o problema de maior importância é a sua elaboração, ou seja, “a disposição dos acontecimentos na narração, o modo como o poeta leva a sua fábula ao conhecimento do leitor e a composição de sua obra” (1999, p. 179). Por isso é de suma importância a verificação dos acontecimentos narrados, a saber, se seguem a linha do tempo, ou desenvolvem-se em curva, recuando na “sequência cronológica” (1999, p. 180), pois a fábula muda “inteiramente seu sentido e significação emocional” (1999, p. 182) quando seus elementos dispõem-se em oposição à linha cronológica.

Portanto, compreende-se que as escolhas no eixo do enredo são orientadas por procedimentos conscientes do autor, que se propõem a enformar os fatos escolhidos, “representações, imagens, ações atitudes e réplicas” (VYGOTSKY, 1999, p. 182) com um fim objetivamente artístico. Assim o autor “transforma a sua construção morta em organismo vivo” (VYGOTSKY, 1999, p. 182).

Vygotsky (1999) analisa a relação interna do “material da narração, com a forma artística dada a esse material” (p. 183). Assim, o autor reconstrói todos os acontecimentos do conto e coloca-os em ordem cronológica: juventude, relações amorosas, morte e as visitas da preceptora. Em seguida, constrói um gráfico da disposição do material, levando em consideração a apresentação dos fatos nas curvas, tanto retrocedendo como avançando na linha do tempo.

Desse modo, Vygotsky (1999) expõe as motivações de Iván Búnin em elaborar esse material de forma inversa aos acontecimentos cronológicos. Retomam-se os fatos em sua elaboração no conto: Ólia esta em seu jazigo; segue-se a narração de suas ações juvenis; apresenta-se a sua trágica morte; retorna-se aos fatos do ano anterior quando envolvesse com outro parceiro e só então a preceptora, contempla o túmulo. Segundo Vygotsky, dessa forma,

atinge-se o efeito contrário ao sentimento de um assassinato. Por conseguinte, percebe-se ao final, efetivamente, o leve alento o qual está se tematizando no título do conto.

Através do procedimento de elaboração, o autor pode recriar tensões e suavizá-las no plano da narrativa a tal ponto de inverter a própria intenção da fábula, que, disposta em sequência cronológica de tensão, pode ser reconstruída com suas partes reordenadas e atingir efeito diverso, de suavidade.

No que se refere ao processo de tensão, Vygotsky (1999, p. 192) explica que “se algum movimento psicológico esbarra em um obstáculo, a nossa tensão começa a elevar-se justamente onde encontramos o obstáculo”. Assim, a carga de tensão, a cada obstáculo não superado, é somada à de um novo obstáculo ou dissipada na sua superação.

No caso analisado por Vygotsky, o sentimento da fábula da narrativa compunha-se em sentido oposto ao do sentimento de seu enredo. A distorção da ordem dos fatos torna o jogo psicológico dual. Assim, percebe-se a “lei de destruição do conteúdo pela forma” (1999, p. 193): a tensão de ambos os sentimentos armazena-se no leitor e o leva a caminhar nas mesmas condições até que, ao final, por meios da anulação do jogo dos opostos, o efeito estético é atingido.

Vygotsky ressalta que a disposição do enredo é importante à nossa reação estética, mas necessita de uma série de outros elementos que contribuem para isso. Menciona que a “maneira como o autor narra esses acontecimentos, em que linguagem, em que tom, como seleciona as palavras, como constrói as frases, descreve as cenas ou faz uma breve exposição dos seus resultados” (1999, p. 197) elabora a fábula com esse fim. Vygotsky ressalta que os fatos que compõem a fábula, os acontecimentos ali postos em relação, tendem à mesma função, ou seja, atingir a reação estética no leitor.

A elaboração da narração, segundo Vygotsky, provoca uma peculiaridade especial na forma como respiramos. Isso por que “nós sentimos como respiramos, e é sumamente sintomático para o efeito emocional de toda obra o sistema de respiração que lhe corresponde” (1999, p. 198). Para explicar esse fenômeno, ele usa do conceito “campo de ânimo” (1999, p. 198), que corresponde ao sentimento suscitado pela articulação da narração no leitor. Por exemplo, se dispendemos a respiração “em pequenas porções” (1999, p. 198) construímos nosso estado de ânimo, suscitando sentimentos correspondentes.

3.1.3 A tragédia

Vygotsky toma como objeto de estudo a tragédia de Shakespeare. Com o “método objetivamente analítico” empreende a análise de *Hamlet*. Nessa obra, Vygotsky destaca três elementos importantes para análise: “as fontes de que Shakespeare lançou mão”; “a fábula e o enredo da própria tragédia” e “as personagens” (1999, p. 225).

Sobre o primeiro elemento, o autor afirma que nas fontes anteriores a Shakespeare, que tratam sobre o drama de Hamlet, “não há nada decididamente enigmático [...] na lenda tudo é lógico” (1999, p. 226). Entretanto, na tragédia de Shakespeare há o enigma: por que Hamlet retarda o assassinato do rei, mesmo depois de ter se encontrado com o espectro de seu pai e tomado conhecimentos do golpe dado pelo rei? Segundo Vygotsky, há certos fins estilísticos ligados a essa escolha.

Para compreender esse fim estilístico, Vygotsky empreende a análise da fábula e do enredo da tragédia. Começou explicando sobre a “lei obrigatória da composição dramática da época, [...] lei da continuidade temporal [...] a ação no palco devia transcorrer de modo contínuo” (1999, p. 226). Segundo Vygotsky, na obra “os acontecimentos aparecem medidos e relacionados entre si em um tempo convencional” (1999, p. 227), o “tempo cênico”.

Assim, o leitor é levado a perceber o tempo conforme a narrativa lhe fornece pistas. Vygotsky destaca que os monólogos de Hamlet ressaltam uma duplicidade: o anseio por vingança e o retardo da ação. Nesse processo o “espectador não percebe a morosidade de Hamlet de modo constante e regular mas em explosões” (1999, p. 232).

Com base nisso, Vygotsky propõe a análise da construção do enredo como sendo uma curva. A fábula estaria organizada na sequência cronológica, se Hamlet assassinasse o rei logo após saber sobre seus crimes, assim, “teria percorrido esses dois pontos pelo caminho mais curto” (1999, p. 232). Entretanto, percebe-se que Shakespeare “obriga-nos o tempo todo a ter clara consciência da linha reta por onde a ação deveria desenvolver-se para que possamos perceber [...] as sinuosidades que ela efetivamente descreve” (1999, p. 232).

Vygotsky apresenta a seguinte fórmula: “formula da fábula: Hamlet mata o rei para vingar o pai. A fórmula do enredo: Hamlet não mata o rei” (1999, p. 237). O enredo mostra que mesmo quando Hamlet mata o rei, não faz por vingança ao pai, mantendo o nível de contradição. Por meio disso, Vygotsky afirma “a duplicidade da fábula-enredo - o nítido desenrolar da ação em dois planos, a consciência permanente e firme do caminho e do desvio desse caminho (a contradição interna)- está inserida nos [...] fundamentos dessa peça” (1999, p. 237).

Portanto, a análise do sentido dessa curva está relacionada aos estímulos da obra. Vygotsky declara que “a tragédia incita constantemente nossos sentimentos, promete realizar o objetivo que desde o início está aos nossos olhos, intensificando a nossa aspiração [...] e nos força a sentir angustiosamente cada desvio” (1999, p. 237). Na análise, destaca-se que “finalmente atingido o objetivo, verifica-se que chegamos a ele por vias inteiramente diversas”, os caminhos opostos “de repente confluem em um ponto comum, na cena desdobrada do assassinato do rei” (VYGOTSKY 1999, p. 237).

O terceiro elemento analisado por Vygotsky na tragédia é o personagem Hamlet. Segundo o autor, a tragédia transfere ao herói as representações de todos os outros personagens e a sua própria representação. Hamlet é a unidade da tragédia, o nosso sentimento acompanha o herói o tempo todo (VYGOTSKY 1999, p. 241).

Em resumo, na tragédia percebeu-se um plano psicológico novo: “percebemos os acontecimentos da tragédia, o seu material, em seguida percebemos a enformação do enredo desse material, e por último percebemos mais um plano- o psiquismo e as vivências do herói” (VYGOTSKY 1999, p. 241). Portanto, Vygotsky conclui que o herói trágico, “em cada momento dado [...] unifica ambos os planos, e é a suprema unidade permanentemente dada da contradição que serve de base à tragédia” (VYGOTSKY 1999, p. 241)

3.1.4 “Psicologia da arte”

De acordo com Vygotsky (1999, p. 256), os processos de elaboração da fábula no enredo são procedimentos nos quais “o poeta [...] recorre ao dispêndio extremamente não econômico das nossas forças”. Isso porque “quando dificulta artificialmente o desenrolar da ação, excitada a nossa curiosidade, joga com as nossas conjecturas, leva-nos a desdobrar a nossa atenção” (VYGOTSKY, 1999, p. 256). Pela elaboração do enredo, o autor “obriga nosso pensamento a confundir-se nas mais contraditórias direções, a vagar e não encontrar a saída correta” (VYGOTSKY, 1999, p. 256). Assim, pode-se concluir que “a nossa reação estética se nos revela [...] como reação que destrói energia nervosa, lembrando mais uma explosão” (1999, p. 257). Desse modo, o “prazer artístico não é mera recepção mas requer uma elevadíssima atividade do psiquismo” (1999, p. 258).

Dentro dessas condições, cabe compreender a relação entre o sentimento estético e o objeto estético. Segundo Vygotsky, o problema traduz-se na “relação inquestionável entre a emoção e a fantasia” (1999, p. 263). O autor explica que, “toda emoção se serve da

imaginação e se reflete numa série de representações e imagens fantásticas, que fazem as vezes de uma segunda expressão” (1999, p. 264).

Para Vygotsky, “todas as nossas vivências fantásticas e irreais transcorrem, no fundo, numa base emocional absolutamente real”. Isso porque esses dois processos são “essencialmente, o mesmo processo, e estamos autorizados a considerar a fantasia como expressão central da reação emocional” (1999, p. 264).

Isso significa, segundo o autor, que o “traço distintivo da emoção estética é precisamente a retenção de sua manifestação externa, enquanto conserva ao mesmo tempo uma força excepcional. [...] As emoções da arte são emoções inteligentes” (VYGOTSKY, 1999, p. 267), por se realizarem no córtex cerebral pela fantasia.

Vygotsky demonstrou que “toda a obra de arte [...] encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição” (1999, p. 269). A esse efeito último da obra, de destruição da luta dos opostos, denomina *catarse*, definida como uma “complexa transformação dos sentimentos” (1999, p. 270). Desse modo, o efeito estético se encerra na *catarse*, ou seja, “nessa transformação do sentimento, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas” (VYGOTSKY, 1999, p. 272).

A elaboração da obra de arte apresenta uma peculiaridade no que diz respeito ao personagem. Segundo Vygotsky, é por meio do caráter dinâmico do herói que ocorre o “desenvolvimento da ação” (1999, p. 286) na narrativa. O leitor é levado a perceber essa dinamicidade pelo processo contraditório de sua elaboração na obra. O autor parece articular de forma a dificultar ao máximo o desenvolvimento da ação. Entretanto é por meio disso que o herói se desenrola, desenvolvendo-se.

Por meio da análise do efeito estético, Vygotsky propõe um olhar diferenciado à obra de arte. Os elementos que compõem a fábula e o estilo do enredo são dispostos pelo autor para provocar um efeito correspondente no leitor. Os estímulos suscitados na obra corresponderão às respostas específicas no leitor. É por meio da elaboração da obra de arte que o leitor é levado à *catarse*.

Com base nisso, no subcapítulo que se segue estão delimitadas as principais características da tipologia narrativa. Este estudo compreende as estrutura básica do gênero, focalizando nas características que caracterizam a obra *A bolsa amarela*.

3.2 Breve apresentação sobre a teoria da narrativa

Para compreender as características do gênero narrativo foram consultadas duas obras. Para discutir questões gerais do gênero, consultou-se o livro de Gancho (2004). Já para compreender melhor o papel da personagem, investiu-se no livro de Brait (1987).

Gancho (2004) apresenta que “a narrativa é estruturada sobre cinco elementos principais: enredo, personagens, tempo, espaço [e] narrador” (p. 6). Importante ressaltar que, para a autora, o enredo compreende tanto os fatos tomados para a narração quanto à organização desses no “encadeamento lógico” (GANCHO, 2004, p. 7) da obra.

Dentro da categoria narrativa há tipos específicos de narrativas. No caso da obra em análise, *A bolsa amarela*, percebem-se as características de romance. Gancho (2004) esclarece que esse gênero “é uma narrativa longa, que habitualmente envolve um número considerável de personagens [...] maior número de conflitos, tempo e espaço mais dilatados.” (p. 9).

Para uma compreensão mais aprofundada do gênero explorar-se-á mais detalhadamente os elementos da narrativa. O primeiro deles é o “enredo”, esse corresponde ao “conjunto dos fatos de uma história” (GANCHO, 2004, p. 11). O enredo, segundo a autora, envolve duas questões: “sua estrutura [...] e a sua natureza ficcional” (GANCHO, 2004, p. 12).

No que se refere à natureza ficcional, Gancho (2004) apresenta o termo verossimilhança, que seria o que “torna verdadeiro para o leitor” (GANCHO, 2004, p. 12) o objeto ficcional proposto pelo autor. A verossimilhança organiza a narrativa em um sistema de “causa” e “consequência” lógico.

Para organizar logicamente um sistema global como um romance, o enredo é elaborado com vários conflitos. Gancho (2004) define por conflito “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias (sic), emoções) que se opõem a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (p. 13).

Segundo Gancho (2004) são os conflitos narrativos que “determinam as partes do enredo” (p. 13), sendo elas: “exposição”, “complicação”, “clímax” e “desfecho”.

3.2.1 Exposição

A exposição também é chamada de introdução ou apresentação. Segundo Gancho (2004) “coincide geralmente com o começo da história” (p. 13), ou seja, diz respeito à apresentação das personagens, tempo e espaço, situando o leitor no que se seguirá

(GANCHO, 2004, p. 13). Na exposição estão manifestadas as intenções do enredo, os “desejos ou necessidades da personagem” (GANCHO, 2004, p. 13).

3.2.2 Complicação

A complicação é o desenvolvimento da narrativa. Corresponde ao local dos conflitos narrativos. Segundo Gancho (2004), é na complicação que “agem as forças auxiliares e opostas ao desejo da personagem e que intensificam o conflito” (p. 13). Nas narrativas podem coexistir mais de um conflito sendo na complicação que esses são desenvolvidos.

3.2.3 Clímax

O “clímax” corresponde ao “momento culminante da história, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo” (GANCHO, 2004, p. 14). Segundo a autora, o clímax “é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que se organizam em função dele” (GANCHO, 2004, p. 14).

3.2.4 Desfecho

O desfecho também é chamado de desenlace ou conclusão. Corresponde à última parte do enredo e se caracteriza pela “solução dos conflitos, boa ou má” ou seja, “configura-se em um final feliz ou não” (GANCHO, 2004, p. 14). Segundo a autora, existem vários tipos de desfechos: “surpreendente, feliz, trágico, cômico etc.” (GANCHO, 2004, p. 14)

3.2.5 Personagens

Para esclarecer as questões sobre “personagens”, toma-se a definição encontrada em Gancho (2004): “a personagem é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras é quem faz a ação” (p. 17).

Brait (1987) afirma que o autor de uma narrativa “recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas” (p. 52). Para construir a materialidade particular desses seres deve articular “um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos” (p. 52).

Desse modo, como o texto é o produto final do trabalho do autor, “ele é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor” (BRAIT, 1987, p. 52).

Ao revisitar a crítica literária tradicional, Brait (1987) retoma dois conceitos-base para a definição de uma personagem na narrativa. As personagens planas “são construídas ao redor de uma única idéia (sic) ou qualidade, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no decorrer da narrativa” (p. 40-41). Já as personagens redondas são “definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendência, surpreendendo convincentemente o leitor” (p. 41).

Retornando aos conceitos de Gancho, encontra-se uma sistemática divisão das personagens quanto ao papel desempenhado por elas no enredo. A personagem protagonista é a “personagem principal” (p. 18). Podendo ocorrer de dois tipos: herói e anti-herói. O primeiro é o “protagonista com características superiores às de seu grupo” (GANCHO, 2004, p. 18), enquanto o segundo é o “protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto” (GANCHO, 2004, p. 18).

O outro tipo de personagem, quanto ao seu papel na narrativa, é o antagonista, esse é tido como o “personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características diametralmente opostas às do protagonista” (GANCHO, 2004, p. 19).

Por último, são apresentadas as personagens secundárias, que “são personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente” (GANCHO, 2004, p. 20).

3.2.6 Tempo

Gancho aborda a questão do tempo narrativo, ou seja, tempo “fictício, [...] interno ao texto” (GANCHO, 2004, p. 20). Para a autora há níveis de manifestação do tempo. O tempo pode representar o momento histórico em que se passa uma narrativa. O tempo, também, demonstra o período de duração de uma história, se curto ou longo (GANCHO, 2004, p. 24).

Para este trabalho, torna-se importante a discussão de outros dois conceitos apresentados pela autora, o de tempo cronológico e de tempo psicológico. No primeiro caso, o tempo “transcorre na ordem natural dos fatos [...] do começo até o final” (GANCHO, 2004, p. 25). Por tanto, pode-se dizer que o enredo é linear. No segundo, o tempo “transcorre numa

ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou das personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos” (GANCHO, 2004, p. 25).

3.2.7 Espaço

Quanto ao espaço narrativo, Gancho (2004) define-o como sendo “o lugar onde se passa a ação numa narrativa” (p. 27), atendendo apenas ao “espaço físico onde ocorrem os fatos” (p. 27). Para indicar “um ‘lugar’ psicológico, social, econômico” a crítica utiliza o termo “ambiente” (GANCHO, 2004, p. 27).

As funções do ambiente, segundo a autora, são: “situar as personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem” (GANCHO, 2004, p. 28), “ser a projeção dos conflitos vividos pelas personagens” (GANCHO, 2004, p. 28), “estar em conflito com as personagens”, visto que em “algumas narrativas, o ambiente se opõe às personagens estabelecendo com elas um conflito” e “fornece índices para o andamento” (GANCHO, 2004, p. 29) do enredo, ou seja, o ambiente fornece pistas ao leitor para causar um efeito peculiar.

3.2.8 Narrador

Retomar-se-á aos conceitos de tipologia de narradores, visto que, ao compor a história como narradora central, Raquel passa o turno para outros personagens que assumem por momentos a responsabilidade de contar.

Segundo Gancho (2004) “o narrador não é autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor” (p. 30). Assim, cabe apresentar dois tipos gerais de narradores: os de terceira pessoa e os de primeira pessoa, também conhecidos como narrador observador e narrador personagem, respectivamente.

O narrador de terceira pessoa é caracterizado pela onisciência, “sabe tudo sobre a história” (GANCHO, 2004, p. 31) e, pela onipresença, “está presente em todos os lugares da história” (GANCHO, 2004, p. 31), podendo ocorrer de duas formas, como intruso ou como parcial.

O narrador em primeira pessoa pode ser de duas naturezas, como narrador testemunha, ou seja, “não é a personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou” (GANCHO, 2004, p. 32). Como também, pode ser narrador protagonista, ou seja, “é o personagem principal na narrativa”. (GANCHO, 2004, p. 32).

Com base nessas informações estruturais da teoria narrativa, pode-se propor uma leitura detalhada dos aspectos internos de *A bolsa amarela*. Compreendendo o enredo elaborado por Lygia Bojunga Nunes.

Os enunciados fornecem índices pessoais, temporais e espaciais que se organizam por meio dos sujeitos que os enunciam. Por isso, na sessão seguinte, esclarecem-se as categorias de pessoa, tempo e espaço segundo Benveniste.

3.3 As categorias de pessoa, tempo e espaço segundo Benveniste

Lima (2010) apresenta as teorias desenvolvidas por Benveniste no que se refere à “questão da subjetividade e da intersubjetividade na forma das categorias de pessoa, espaço e tempo” (p. 82).

O conceito de subjetividade é entendido como “a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1958/2005 apud LIMA, 2010, p. 82). Para Benveniste o sujeito “só pode dizer ‘eu’ ao se dirigir a uma outra pessoa, isto é, a um ‘tu’” (p. 82). Sendo assim surge o conceito de intersubjetividade apresentado como “troca verbal entre duas pessoas, ‘eu’ e ‘tu’” (p. 82) em um processo recíproco de alternância dos sujeitos “eu” e “tu” no momento da enunciação.

No que se refere, ainda, à categoria de pessoa, segundo Benveniste, “há sempre três pessoas e não há se não três” (BENVENISTE, 1946/2005 apud LIMA, 2010, p. 82). São elas “eu”, “tu” e “ele”. Para Benveniste “ele” “corresponde a uma forma verbal cuja função é de expressar a categoria da ‘não pessoa’” (BENVENISTE, 1946/2005 apud LIMA, 2010, p. 82). Assim o “ele” indica “uma situação objetiva [...] realce de uma suposta objetividade” (BENVENISTE, 1946/2005 apud LIMA, 2010, p. 82).

Para Benveniste, as categorias de espaço e de tempo são dependentes da categoria de pessoa, pois “organizam as relações espaciais e temporais em torno do ‘sujeito’ tomado como ponto de referência” (BENVENISTE, 1956/2005, p. 277 apud LIMA, 2010, p. 82). Portanto, “‘eu’ é o ponto de referência e centro a partir do qual se organizam no discurso as categorias de pessoa, espaço e tempo” (BENVENISTE, 1956/2005, p. 277 apud LIMA, 2010, p. 83).

Sobre a categoria de espaço, o autor ressalta que as “formas linguísticas como os demonstrativos [...] ao indicar objetos, organizam o espaço [...] de uma forma ou de outra, em relação ao ponto de referência [...] ‘eu’” (BENVENISTE, 1965/2005, p. 69-70 apud LIMA, 2010, p. 83). Portanto, “isso constitui um sistema de coordenadas espaciais que permite a

localização de qualquer objeto em qualquer posição no espaço” (BENVENISTE, 1965/2005, p. 69-70 apud LIMA, 2010, p. 83).

Para Benveniste, “dentre as forma linguísticas que revelam a experiência subjetiva, a mais rica é a de tempo” (BENVENISTE, 1965/2005, p. 70-71 apud LIMA, 2010, p. 83). Assim, segundo o autor, “entendemos tempo linguístico em relação ao tempo cronológico” (BENVENISTE, 1965/2005, p. 70-71 apud LIMA, 2010, p. 83), esclarecendo que esse último “corresponde à disposição dos acontecimentos em continuidade, os quais podem ser observados se percorridos em duas direções: em um movimento que vai do passado ao presente e do presente ao passado” (BENVENISTE, 1965/2005, p. 70-71 apud LIMA, 2010, p. 83). Logo, “a continuidade dos acontecimentos se constitui como escala social reconhecida” fornecendo “pontos de referência aos quais o homem pode relacionar seu passado recente ou distante” (BENVENISTE, 1965/2005, 70-71 apud LIMA, 2010, p. 83).

Portanto, para o autor, o tempo se caracteriza por duas versões: “uma objetiva [...] e outra subjetiva”. Está última é “relativa à experiência humana, a qual se traduz e se manifesta linguisticamente tendo como ponto de referência e centro o presente da instância do discurso” (BENVENISTE, 1965/2005, p. 74-75 apud LIMA, 2010, p. 83), também sendo chamado de “tempo linguístico”. Assim,

[...] todas as vezes em que um dado locutor faz uso de uma forma gramatical do presente ou uma forma equivalente, localiza o acontecimento no mesmo tempo da instância do discurso em que ele é mencionado. O que está em jogo aqui é a reivindicação do presente todas as vezes em que é usado, pois diz respeito a um momento novo e singular, nunca vivido antes (BENVENISTE, 1965/2005, p. 74-75 apud LIMA, 2010, p. 83-84).

Com base no que foi apresentado, Lima (2010) conclui que o presente linguístico “se constitui como a linha que separa o passado, o qual só pode ser recuperado pela memória, e o futuro, o qual se manifesta por prospecção, na forma de previsão da experiência humana.” (p. 84).

Dessa forma, toda enunciação localiza um sujeito em relação a si e projeta um tempo e o espaço próprio. No subcapítulo que se segue, apresenta-se a teoria de Bakhtin sobre Cronotopos do romance. O cronotopo é caracterizado pela fusão dos índices temporais e espaciais na narrativa.

3.4 Cronotopos: tempo e espaço na teoria de Bakhtin

Bakhtin (2014), nos seus “Ensaio de poética histórica” (p. 211), analisa as “Formas de tempo e cronotopo no romance” (p. 211). Iniciando com o romance grego e desdobrando-se no romance de Rabelais.

Para Bakhtin (2014) o tempo, o espaço e o indivíduo histórico real que se revela por meio do tempo e do espaço foram assimilados pela literatura e esse processo “fluiu complexa e intermitentemente” (p. 211). Assim, “assimilaram-se os aspectos isolados de tempo e de espaço acessíveis em dado estágio histórico do desenvolvimento da humanidade” (p. 211), ou seja, o momento histórico do seu desenvolvimento influencia na constituição da obra literária. Ressalta, ainda, que “foram elaborados também os métodos de gêneros correspondentes ao reflexo e à elaboração artística dos aspectos assimilados da realidade” (p. 211).

Em literatura os índices temporais e os índices espaciais se fundem, por isso estão “artisticamente assimilados” em um único conceito “cronotopo (que significa ‘tempo-espaço’)” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Em Bakhtin (2014) cronotopo é entendido como “uma categoria conteudístico-formal da literatura” (p. 211), ou seja, o momento histórico infere no tempo e no espaço – cronotopo – conteúdos e formas estilísticas que a literatura incorporará na obra literária.

Portanto, “no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensível e concreto” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Nesse cronotopo “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Ou seja, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Bakhtin (2014) acrescenta que o “cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura” (p. 212), visto que, “o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo” (p. 212). O autor ressalta que em literatura “o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 212).

O cronotopo tem influência no que se refere ao indivíduo na literatura, ou seja, constrói uma imagem do ser ficcional. Dessa forma, “o cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica.” (BAKHTIN, 2014, p. 212).

O autor reitera a relação entre o cronotopo real histórico e a representação na literatura desse cronotopo. Portanto, em literatura “assimilaram-se alguns aspectos determinados do

cronotopo acessível em dadas condições históricas, elaboraram-se apenas formas determinadas de reflexão do cronotopo real” (BAKHTIN, 2014, p. 212).

Como já foi dito o cronotopo real histórico determina o desenvolvimento de gêneros literários. Bakhtin (2014) acrescenta à questão a permanência do gênero na tradição literária,

Essas formas de gêneros produtivas de início, fortaleceram-se com a tradição e, no desenvolvimento subsequente, continuaram a subsistir tenazmente, mesmo quando elas já tinham perdido completamente sua significação realisticamente produtiva e adequada. (p. 212).

Posto isso, nos ensaios de poética histórica, no decorrer do capítulo, o autor demonstra a permanência e a transformação dos cronotopos, analisando o “desenvolvimento das diferentes variantes de gênero do romance europeu” (BAKHTIN, 2014, p. 212) e a “relativa estabilidade tipológica dos cronotopos” (BAKHTIN, 2014, p. 212).

Nas considerações finais, Bakhtin (2014) retoma alguns conceitos que permeiam a análise da arte e literatura, visto que “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (p. 349). No processo de análise, afirma o autor, apenas de forma abstrata pode-se dissociar o tempo e o espaço de uma obra artística, pois “todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um tom emocional” (BAKHTIN, 2014, p. 349).

Bakhtin ressalta que “a contemplação artística [...] abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos” (BAKHTIN, 2014, p. 349), o autor explica que esses valores são “cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte” (BAKHTIN, 2014, p. 349).

Nos textos analisados nos “Ensaio de poética histórica”, segundo Bakhtin (2014) o significado dos cronotopos relaciona-se ao “seu significado *temático*” (p. 355), visto que eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos [...] a eles pertencem o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 2014, p. 355).

Ainda, segundo Bakhtin (2014) os cronotopos possuem um significado figurativo. É no cronotopo que “o tempo adquire um caráter sensível concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se” (BAKHTIN, 2014, p. 355).

Apenas no cronotopo os acontecimentos tornam-se imagens, visto que, “fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos” (BAKHTIN, 2014, p. 355). Segundo Bakhtin (2014), isso só é possível devido “à condensação e a concretização espaciais

dos índices do tempo- tempo da vida humana, tempo histórico- em regiões definidas do espaço” (BAKHTIN, 2014, p. 355).

Retomando a função organizadora do cronotopo, segundo Bakhtin (2014) “Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das ‘cenas’ no romance [...]. Todos os elementos abstratos do romance [...] gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e sangue” (BAKHTIN, 2014, p. 355-256).

O autor ressalta que em uma mesma obra literária, até mesmo de um mesmo autor, “os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, 2014, p. 357), ou seja, o caráter geral dos cronotopos é “*dialógico*”. Segundo Bakhtin o diálogo “está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo” (BAKHTIN, 2014, p. 357), para o autor o diálogo “ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes leitores. E esses mundos também são cronotópicos” (BAKHTIN, 2014, p. 357).

Embora Bakhtin não se detenha à análise do ouvinte-leitor, em sua complexidade, ou seja, em “sua posição cronotópica e seu papel de renovador da obra”, ele afirma que “toda obra literária é *dirigida para fora de si*, para o ouvinte-leitor e, em certa medida, antecipa suas possíveis reações” (BAKHTIN, 2014, p. 361).

Por fim, Bakhtin reforça que para os significados da obra literária entrar na experiência dos indivíduos “esses significados devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma *sígnica* audível e visível por nós”. Ressalta que, “sem essa expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata [...] qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos.” (BAKHTIN, 2014, p. 362).

Como foi ressaltado na introdução, este trabalho não é o único a analisar a obra *A bolsa amarela* e, muito menos, está alheio aos demais trabalhos. Portanto, no subcapítulo que se segue estão os estudos de Nardes e Sandroni, que analisaram a obra completa de Lygia Bojunga Nunes. Serão apresentados dados relevantes dos estudos das autoras que reforçam as bases deste trabalho.

3.5 Lygia Bojunga e *A bolsa amarela* nos estudos de Nardes e Sandroni

Sandroni (1987) analisa vários aspectos das narrativas infantis. Passando pelas inovações inseridas por Monteiro Lobato até adentrar nas narrativas infantojuvenis de Lygia

Bojunga Nunes. Neste trabalho serão utilizados os apontamentos sobre o romance *A bolsa amarela*.

Segundo a autora, *A bolsa amarela*, como as outras obras de Lygia Bojunga Nunes, caracteriza-se por uma peculiaridade: a “história-dentro-da-história”. Essa técnica articula a narrativa sempre em dois planos: “o horizontal, em que se desenvolvem os fatos sequenciais vividos pelos diversos personagens, e o vertical, no qual a narrativa volta-se para os problemas interiores de cada um” (SANDRONI, 1987, p. 74) dos personagens.

A autora ressalta que Lygia Bojunga utiliza, em *A bolsa amarela*, a bolsa e os bolsos como “metáforas do inconsciente” (SANDRONI, 1987, p. 74). Quando Raquel ganha a bolsa amarela passa a enchê-la com seus personagens. Segundo Sandroni (1987), os personagens criados pela menina acabam “simbolizando [...] conflitos interiores de Raquel” (p. 78).

Na obra de Lygia Bojunga Nunes a fantasia é fundamental. Isso ocorre, segundo Sandroni (1987), porque a autora tem “o conhecimento de que a realidade para a criança está no plano da fantasia” (p. 81). Assim, Lygia Bojunga aproxima a sua obra do plano do leitor.

A autora apresenta que em Lygia Bojunga “a arte ao mesmo tempo que é encantamento, magia, é também denunciadora” (SANDRONI, 1987, p. 104). Em *A bolsa amarela* são denunciados os conflitos familiares, o isolamento da menina, o problema de gênero causado pela opressão do sexo feminino na sociedade etc. Tudo isso, com a ludicidade característica da literatura infantojuvenil.

Sandroni (1987) expõe que a temática central de *A bolsa amarela* é a “opressão de Raquel ante a família que não lhe permite o direito de ser” (p. 111). Isso ocorre porque os familiares “leem seus escritos, chamam de mentira o seu mundo imaginário, desejam-na obediente e dócil em vez de criativa e questionadora” (SANDRONI, 1987, p. 111).

Entretanto, Raquel não é uma personagem passiva. Utiliza-se da imaginação e constrói o seu mundo fantástico escondido do julgamento dos adultos, ou seja, “esconde-se” dentro da bolsa amarela. Sandroni destaca que o fantástico em Lygia Bojunga Nunes se manifesta através “da invenção humana, da capacidade de olha para dentro de si mesma e de lá, através da fantasia, da imaginação, vencer o medo, as angústias e resolver os problemas reais” (SANDRONI, 1987, p. 123-124).

Nos estudos de Nardes (1988) foram analisadas as obras de Lygia Bojunga Nunes com base nas teorias da Estética Literária. Segundo a autora, visa-se demonstrar que nas obras de Lygia Bojunga há uma elaboração que permite que elas sejam analisadas de forma rigorosa, com base na tradição da estética literária (NARDES, 1988, p. 13).

Sobre a fantasia em *A bolsa amarela*, a autora afirma que o “realismo inicial” apresenta a personagem Raquel “que, da normalidade cotidiana, passa a viver situações inverossímeis ao mundo adulto, mas perfeitamente aceitáveis pela mente infantil” (NARDES, 1988, p. 63). Esse espaço, segundo a autora, é o universo da imaginação.

Segundo Nardes (1988), é um artifício das histórias fantásticas a utilização do narrador em 1ª pessoa, “pois convém, ao fantástico, a dúvida para que o discurso torne-se ambíguo”, e também, porque o depoimento em 1ª pessoa “facilita a identificação do leitor com a personagem” (p. 68).

Entre os personagens de *A bolsa amarela*, encontram-se objetos, animais e pessoas. Nardes (1988) destaca que a utilização do galo Afonso na narrativa possui uma função preciosa, visto que está sempre à disposição “para ouvir e falar” (p. 71) e possui a virtude de não contradizer Raquel. Desse modo, o galo possui um comportamento “inverso ao do adulto que, ocupado e preocupado com seus afazeres, não dispõe de tempo [...] para dedicar-se à criança” (NARDES, 1988, p. 71).

Por isso, os personagens refletem o sentimento de pequenez que ela enfrenta em relação aos adultos. São eles os galos, a guarda-chuva, o alfinete, as linhas, todos menores que ela. Isso, segundo Nardes (1988), supre, de certa forma, a questão do tamanho, ou seja, a “vontade de crescer”. Por isso, “Raquel [...] imagina ser grande, superior e poderosa em relação aos seus brinquedos, seus animais [...] e demais objetos que preenchem o seu mundo particular” (NARDES, 1988, p. 73).

Nardes (1988) ressalta a importância do objeto “bolsa amarela”, visto que nela estão “reunidas as esperanças, as buscas e as insatisfações que caracterizam a condição humana” (NARDES, 1988, p. 90). É dentro da bolsa que está abrigado “um conjunto exótico de objetos e animais antropomorfizados que representam as lutas e derrotas, os idealismos e as injustiças, as frustrações e os anseios do ser (do homem) no mundo” (NARDES, 1988, p. 90).

Nos capítulos que se seguem desenvolve-se a análise de *A bolsa amarela* com base nas teorias apresentadas na fundamentação teórica, sem rejeitar os estudos anteriores a este.

No capítulo “*A Bolsa Amarela: Raquel e suas Histórias*” apresentam-se, detalhadamente, os fatos que compõem a fábula e a elaboração desses no enredo. Visto que, segundo a teoria de Vygotsky (1999), a disposição dos fatos narrados no enredo provoca um efeito particular na reação estética do leitor. O capítulo será dividido em dez subcapítulos que correspondem cada um a um capítulo do romance *A Bolsa Amarela*, cada subcapítulo apresenta uma breve análise da condição de desenvolvimento de Raquel.

4 A BOLSA AMARELA: RAQUEL E SUAS HISTÓRIAS

Este capítulo tem por objetivo apresentar, detalhadamente, os fatos narrados em cada capítulo de *A bolsa amarela*. São focalizadas as histórias contadas por Raquel e por seus personagens. Cada subcapítulo corresponde a um capítulo do livro, na sequência de cada um, há uma breve análise da situação de Raquel no ambiente família.

4.1 Capítulo 1: “As vontades”

Raquel introduz suas histórias no capítulo “As vontades”. Nesse espaço, apresenta o contexto adverso em que se encontra, principalmente quanto a suas vontades: vontade de crescer, vontade de ser menino e vontade de escrever (NUNES, 2012, p. 9). Raquel possui a necessidade de esconder essas vontades e expressa isso enfaticamente: “Eu tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades [...] não quero mais mostrar. De jeito nenhum” (NUNES, 2012, p. 9).

Em seguida, Raquel utiliza de suas memórias para apresentar o plano de fundo que a levou a essa preocupação. Retrocede até o momento do surgimento da vontade de escrever, cerca de um mês do momento enunciativo introduzido. Assim, Raquel conta que ao pensar sobre sua profissão do futuro, resolveu-se por ser escritora e, então, iniciou-se no trabalho: “já fui fingindo que era. Só pra treinar. Comecei escrevendo umas cartas” (NUNES, 2012, p. 10).

Na primeira carta para André, seu amigo imaginário, é apresentado: “Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria contar minha vida. Dá pé?” (NUNES, 2012, p. 10). Fica evidente a necessidade de Raquel em ter alguém com quem dividir suas histórias.

Raquel conta, por meio das cartas, seus problemas familiares. André a escuta e compreende. Após comentar sobre o que as irmãs falam dela (“a Raquel nasceu de araque. A Raquel nasceu fora de hora”) (NUNES, 2012, p. 11), Raquel utiliza a expressão “tô sobrando” (NUNES, 2012, p. 11), revelando o sentimento de exclusão que sofre nas relações familiares.

As trocas de cartas se intensificam, André ajuda Raquel e ouve seus problemas. Entretanto, um dia, enquanto Raquel lia a resposta de André, seu irmão viola seu espaço particular e lê a carta, Raquel conta: “Ele me arrancou a carta” (NUNES, 2012, p. 15). Nesse

momento, a tensão de Raquel se eleva. Ela tenta explicar que o André é inventado, da mesma forma que todo o conteúdo da carta, mas nada adiantou.

Por causa dessa adversidade, Raquel decide nunca mais escrever (NUNES, 2012, p. 18). Porém, a vontade de escrever começou a crescer ocasionando a retomada da ação anteriormente barrada. É assim que a amiga Lorelai é criada: “Fui no meu esconderijo de nomes, peguei um nome que eu adoro, inventei uma amiga pra ele e comecei a escrever pra ela” (NUNES, 2012, p. 18-19).

Por meio das cartas para Lorelai, Raquel apresenta um passado em que havia harmonia na família, contrastando com as constantes brigas atuais. Nesse momento, apresenta-se a temática da fuga, que se desdobrará durante toda a narrativa. Lorelai sugere a Raquel que ela volte para o quintal, fugindo das brigas da família.

Contudo, durante uma arrumação nas gavetas, uma das irmãs de Raquel descobre as cartas e, segundo a menina, “arma o maior barulho”. Novamente, Raquel tenta se explicar, dizendo que tudo aquilo não passava de invenção e que a fuga não era real, mas não é compreendida. Nesse caso, a punição vem em forma de repreensão física e moral: “me deu um puxão de orelha, fez queixa pro meu pai, o pessoal ficou de novo contra mim” (NUNES, 2012, p. 21).

Após algum tempo sem exercitar a escrita, Raquel encontra uma solução, que já havia sido apresentada anteriormente. André em sua última carta sugere: “Mas se você inventa um caso [...] com tudo inventado, aposto que não te dão mais cascudo [...]” (NUNES, 2012, p. 15). Dessa forma, Raquel resolve escrever um romance pequeno sobre um galo chamado Rei que acabou fugindo do galinheiro.

No dia em que terminou o romance, Raquel deixa-o no quarto para ir ao cinema, a irmã o lê e o dá aos demais familiares. O romance passa a ser alvo de piadas e riso, bem como sua autora. Raquel explicita isso nas seguintes palavras: “o pior é que eles não estavam rindo só da história; tavam rindo de mim também, e das coisas que eu pensava” (NUNES, 2012, p. 23).

Apresentado o contexto adverso que permeia a sua realidade de menina, Raquel retorna para a situação presente introduzida no início do capítulo, e reitera a necessidade de esconder suas vontades: “Se o pessoal vê as minhas vontades engordando desse jeito e crescendo que nem balão eles vão rir, aposto [...] Eu tenho que achar depressa um lugar pra esconder as três [vontades]” (NUNES, 2012, p. 23).

4.1.1 Análise

Inicialmente, Raquel situa-se em um momento presente com o problema complexo de esconder as três vontades. O leitor não sabe nada sobre elas, portanto a narradora retrocede nas causas desse problema. Raquel, em suas memórias, apresenta as suas tentativas de superar os conflitos que enfrenta e que causam o crescimento das vontades. Por exemplo, para suavizar o isolamento que enfrenta na família, cria amigos imaginários e com eles suaviza a vontade de ser escritora.

Nas cartas, o leitor conhece os pensamentos mais íntimos de Raquel, bem como o contexto conflituoso que ela enfrenta na família. O leitor percebe a constante luta entre o par binário criança-adulto, que se intensifica a cada opressão sofrida por Raquel no ambiente familiar.

Pelo fato das criações de Raquel ficarem expostas em papéis, das cartas e do romance, todos podem invadir sua privacidade. Portanto, mesmo quando Raquel tenta superar a adversidade, por meio dos amigos imaginários e da história do galo Rei, enfrenta o problema de ter seus escritos descobertos pela família, tornando suas vontades ainda maiores.

4.2 Capítulo 2: “A bolsa amarela”

No segundo capítulo, intitulado “A bolsa amarela”, Raquel conta ao leitor sobre as doações de roupas e acessórios feitas por tia Brunilda à família. A tia Brunilda, segundo Raquel, comprava roupas para enjoar. Quando ela enjoa das roupas ela envia para a família de Raquel. Os membros adultos da família da menina dividiam entre si todas as roupas e acessórios.

Este capítulo é importante por dois motivos principais. Primeiramente, porque Raquel reitera o processo de exclusão que sofria:

Antes quando chegavam os pacotes da tia Brunilda e não sobrava nada pra mim eu ficava numa chateação daquelas. E se eu pedia qualquer coisa, o pessoal falava logo: - Ora, Raquel, a tia Brunilda só manda roupa de gente grande, não serve pra você. (NUNES, 2012, p. 25-26)

O segundo motivo está relacionado ao novo elemento introduzido na história, que representa uma solução ao problema do capítulo anterior: “Vi aparecer uma bolsa; todo mundo pegou, examinou, achou feia e deixou pra lá.” (NUNES, 2012, p. 25). Essa bolsa que nenhum adulto quis, é, justamente, o que chamou atenção de Raquel.

Ao receber a bolsa, Raquel passa a se identificar com seus elementos externos e, principalmente, com os internos. Raquel fica realizada com a bolsa, pois ela não era vazia: “A bolsa tinha 7 filhos! (Eu sempre achei que bolso de bolsa é filho da bolsa)”(NUNES, 2012, p. 28). Concluiu que: “[a bolsa] tava até parecendo o quintal da minha casa, com tanto esconderijo bom, que fecha, que estica, que é pequeno, que é grande” (NUNES, 2012, p. 28-29).

Para Raquel, infelizmente, a bolsa tinha um problema: não possuía fecho. Por isso, antes de utilizá-la para qualquer coisa, a menina parte ao encontro de um fecho. Na loja, ela se identifica com um fecho barato, que, segundo o dono, iria enguiçar. Para Raquel era a solução: combinou com o objeto que quando ela pensasse “enguiça” ele não deveria abrir e em troca ela o lustraria, pois havia percebido que ele tinha “mania de brilhar” (NUNES, 2012, p. 30).

Assim, a bolsa se torna o esconderijo perfeito para as três vontades de Raquel: “Abri um zíper: escondi fundo minha vontade de crescer; fechei. Abri outro zíper; escondi mais fundo minha vontade de escrever; fechei. No outro bolso de botão espremi a vontade de ter nascido garoto” (NUNES, 2012, p. 31). Além disso, inicialmente, na bolsa cabem os nomes que Raquel colecionava, um Alfinete de Fralda e as fotos do quintal.

O capítulo se encerra com a solução de Raquel: “Pronto! [...] Minhas vontades tavam presas na bolsa amarela, ninguém mais ia ver a cara delas” (NUNES, 2012, p. 31).

4.2.1 Análise

Raquel ao descrever a bolsa, minuciosamente, confere-lhe um papel importantíssimo, visto que ela expõe a identificação profunda dela com o objeto. Cada detalhe completa Raquel e afirma uma possibilidade de ajuda à menina. A bolsa passa a ser a sua melhor amiga, aquela que pode receber todo tipo de segredo e jamais contará a ninguém.

A bolsa amarela, com seus sete bolsos e com o fecho é uma metáfora para o psiquismo de Raquel, é como um apêndice material da psique da menina. Portanto, tudo que antes ela guardava no exterior passa a ser posto no interior da bolsa. Seus segredos ficam protegidos pelo fecho e Raquel consegue sua privacidade, libertando-se para outras motivações.

As motivações são as criações da imaginação de Raquel. Sua primeira personagem é o fecho. Quando Raquel está na loja comprando o objeto, ela escapa para a imaginação: descreve o fecho, conversa com ele, inventa uma língua de resposta e fantasia uma vontade

para o fecho. Dessa forma, ela soluciona na imaginação o seu problema de trancar, definitivamente, a bolsa amarela.

4.3 Capítulo 3: “O galo”

No terceiro capítulo, intitulado “O galo”, Raquel intensifica seu processo criativo. A menina relata que, em uma noite acordou com um barulho bem perto dela e que só ela ouvia. Em seguida, ela percebe que o som era de um galo e que vinha de dentro da bolsa amarela, o seu novo esconderijo. Quando a menina abre a bolsa, o galo salta para fora e diz: “Se você não abre essa bolsa eu morria sufocado” (NUNES, 2012, p. 32).

Essa personagem imaginária, projetada na realidade, passa a interagir com o espaço da casa da Raquel: “Voou pra janela, aterrissou na beirada e ficou respirando fundo” (NUNES, 2012, p. 32). E, também, com a menina.

Na descrição do galo, Raquel percebe que ele usava uma máscara preta no rosto e que suas penas eram muito parecidas com algo que ela já havia visto antes. A curiosidade de Raquel aumenta a cada elemento observado no galo, até o ponto em que ela fala: “Sabe? Você é tão parecido com um galo que eu conheço, mas tão parecido mesmo...” (NUNES, 2012, p. 34). E, quando ele retira a máscara, ela percebe que aquele galo misterioso é o galo Rei, personagem do seu romance.

Nessa nova história, o galo Rei que queria sair pelo mundo lutando por suas ideias, após fugir do galinheiro, é capturado por seus donos e levado, novamente, para ser tomador de conta de galinha. Como Rei era contra essa profissão, tentou convencer o “pessoal” que não queria mandar em nenhuma galinha. Por causa disso, foi levado preso em um “quartinho tão escuro. Tão escuro que quando [saiu] de lá tava todo preto. Só depois que a cor foi voltando” (NUNES, 2012, p. 36).

Rei não pensava como todo mundo pensava. Por isso, quando seus donos o soltaram, novamente ele tenta convencer as galinhas. Como esse plano não dá certo, ele foge do galinheiro. E então contou que ficou se escondendo em diversos lugares até encontrar a bolsa amarela, um lugar “muito bom” para se esconder.

Nesse momento, Raquel começa a demonstrar preocupação quanto à insistência de Rei, pois, segundo ela, “tava na cara que o Rei queria um convite pra morar na bolsa amarela” (NUNES, 2012, p. 38). A argumentação entre Raquel e Rei é longa. A cada negativo de Raquel, Rei encontra um argumento para ficar na bolsa amarela.

Como Rei não queria trazer problemas para Raquel ele decide ir embora, mesmo sabendo que seus donos poderiam capturá-lo novamente. Nesse ponto, Raquel se sensibiliza e quando o galo já estava indo embora ela diz: “Ei, Rei! [...] Pode entrar.” (NUNES, 2012, p. 40), mostrando que a preocupação com o galo era maior do que com o peso da bolsa.

Rei ainda possui um conflito a solucionar. Antes de entrar na bolsa para dormir, conta a Raquel, meio sem jeito, que não se sente bem com o nome “Rei”, acha que não combina com ele, que é “um cara igual [...]” (NUNES, 2012, p. 40) a qualquer outro. Mesmo não gostando muito, Raquel deixa o galo escolher um novo nome no bolso sanfona, onde sua coleção estava guardada. O galo escolheu Afonso, e esse passou a ser seu novo nome.

Apesar de cansada, Raquel possui mais uma curiosidade para finalizar seu momento criativo. Necessita saber como o galo fugido chegou até o sexto andar do seu apartamento e se escondeu na bolsa. Acorda Afonso, que já estava dormindo dentro da bolsa, e pergunta: “Como é que você veio parar aqui dentro da bolsa?” (NUNES, 2012, p. 41). Afonso conta que chegou usando o elevador, entrou no apartamento e começou a procurar um lugar para se esconder. Esclarecida a parte faltante da história, ambos dormem e o capítulo termina.

4.3.1 Análise

Percebe-se que a interação entre o galo e o ambiente e entre o galo e a narradora fornece ao leitor a concretude necessária para ele acreditar naturalmente na fantasia apresentada. Não há, por parte da narração, um processo que invalide a presença concreta do galo.

Raquel ao descrever o galo descreve seus próprios conflitos metamorfoseados. São, para o leitor, reiterados os problemas que ele já conhece: das cartas de André e Lorelai. O galo liga-se detalhe a detalhe às expectativas projetadas pela mente de Raquel para tentar solucionar suas dificuldades: ele tem conflitos com o poder dos donos, tenta fugir, é capturado, não consegue pensar suas ideias e quer se esconder dentro da bolsa.

A criação de uma personagem que atua enquanto ser na realidade fantástica faz da cena uma constante produção artística. Raquel, por meio do diálogo com o galo, refaz sua história, aumenta os conflitos dele, no caso da fuga do galinheiro, elabora metáforas para sofisticar sua história. Outro artifício é a transferência do ato de contar, por vezes dá voz à própria personagem e recebe sua obra de arte quase como uma leitora curiosa.

4.4 Capítulo 4: “História do Alfinete de Fralda”

No capítulo quatro, intitulado “História do Alfinete de Fralda”, Raquel retoma uma história anterior à bolsa amarela, quando ela encontrou na rua um alfinete de fralda. Mais uma vez, a personagem é introduzida por Raquel para, em seguida, assumir a narração de sua própria história.

Em suas lembranças Raquel dá vida à personagem Alfinete de Fralda. Raquel ouve e interage ativamente. Por meio de perguntas sobre o passado do alfinete, ela descobre que ele tem uma história bem pequena, então comenta “Que história curtinha que você tem.” (NUNES, 2012, p. 45), para em seguida perguntar “Você não queria ter uma história mais comprida?” (NUNES, 2012, p. 45), o pequeno alfinete responde “Eu não! Esse pouquinho já deu tanto trabalho.” (NUNES, 2012, p. 45).

4.4.1 Análise

A história do Alfinete de Fraldas é curtíssima, mas ela tem uma importância fundamental para a percepção do desenvolvimento de Raquel com a bolsa amarela. Segundo a narradora, ela encontrou o Alfinete de Fraldas antes da bolsa, mas só contou sua história após ele ter sido abrigado pelo bolso bebê, o menor dos sete bolsos da bolsa amarela.

Dessa forma, percebe-se o uso do *flashback* não para voltar a um passado e contar o que realmente aconteceu, quando e como o alfinete foi encontrado, mas sim para adentrar em um passado fictício, inventado por Raquel para exercitar sua imaginação, criando a história desse objeto.

4.5 Capítulo 5: “A volta da escola”

Em “A volta da escola”, quinto capítulo do livro, Raquel introduz novos espaços na narrativa: a escola e o caminho de volta para casa. Raquel narra que quando saiu da escola, a bolsa amarela estava pesadíssima. Ela lista as coisas que estavam dentro da bolsa, mas complementa que o que mais pesava era o seguinte:

A professora mandou a gente fazer uma redação. Assunto: ‘o presente que eu queria ganhar’. Escrevi que eu queria ganhar um guarda-chuva (já cansei de pedir um lá em casa). Comecei a inventar o guarda-chuva. [...] Quando eu tava no melhor da história, tocou a campainha, a aula acabou, a redação não estava pronta, eu quis escrever o resto da história, a professora não deixou, recolheu o caderno[...] a

história ficou sem, e aí pronto: a vontade de continuar escrevendo apertou, desatou a engordar (NUNES, 2012, p. 46).

A bolsa amarela estava muito pesada e Raquel teve que parar para descansar, enquanto isso o galo vestiu a máscara e saiu da bolsa para procurar uma ideia. Quando retornou, trouxe consigo uma nova personagem para Raquel, era “a guarda-chuva” e sua história.

Segundo a narradora, quando a Guarda-Chuva foi feita, ela pôde escolher algumas coisas: se seria homem ou mulher e se queria ser grande ou pequena. E as escolhas da Guarda-Chuva foram: ser mulher e pequena com um jeito de ser grande.

Segundo Afonso, a Guarda-Chuva tinha a história enquiçada porque, um dia, ela estava brincando de passar de pequena para grande e estalou “tlá!!!”. Assim, sua história entalou e ela não sabia mais nada da vida dela. Isso vem como um novo conflito para Raquel, que fica em suspenso.

Os conflitos da história crescem progressivamente, tudo está enquiçado ou quebrado na Guarda-Chuva. Assim, o sentimento de alegria, vivenciada por Raquel ao ganhar o presente de Afonso, diminui.

Raquel irrita-se a tal ponto que fala: “mas Afonso, o que é que eu vou fazer com uma guarda-chuva que não tem nome, não tem fim de história, não abre, não funciona?! (NUNES, 2012, p. 53)” Entretanto, Afonso a ajuda: “guarda aqui na bolsa, ela é tão bonitinha” (NUNES, 2012, p. 53).

Raquel, mesmo com a confusão, continua imaginando personagens. Assim, surge a personagem Terrível, amigo do Afonso. Terrível era um galo de briga de “pensamento costurado”, que foi desde pequeno treinado para só pensar em brigar e ganhar todas as lutas.

Na conversa entre o Afonso e Terrível, Afonso consegue entender um pouco do que vinha acontecendo com Terrível. Nas três últimas brigas ele havia perdido para “um galo mais novo e mais forte!” (NUNES, 2012, p. 58), mas precisava recuperar seu título de vencedor, caso contrário seus donos não o defenderiam mais do oponente.

Raquel e Afonso percebem que o Terrível não teria nenhuma chance na luta contra o Crista de Ferro, então resolvem ajudá-lo. Por meio do pensamento, Afonso e Raquel encontram uma forma de atrair o Terrível para a bolsa. Afonso arma um plano dizendo que tinha um “cara” dentro da bolsa desafiando-o para uma luta. Terrível pula na bolsa e seus amigos o prendem lá dentro.

4.5.1 Análise

A escola como instituição formal, tal qual a família, não oferece para Raquel o respeito à sua criatividade. No instante em que soa a campainha, ela é obrigada a parar de escrever, mesmo que não tenha terminado a redação. Essa adversidade retém as emoções de Raquel que só se suavizam no caminho para casa quando ela foge para a imaginação.

No capítulo estão nitidamente expostos os três pares binários que constituem a narrativa: escritora-não escritora, menino-menina, criança-adulto. O primeiro, no próprio ato barrado na escola e na retomada do ato na imaginação.

Os outros dois são a fábula da história da Guarda-Chuva, ou seja, os fatos da história da Guarda-Chuva: escolher ser mulher e o fato dela querer ser pequena e ter a possibilidade de ser grande. Portanto, os conflitos de Raquel são, mais uma vez, expostos na vida de seus personagens como tentativa de superação da narradora.

Entretanto, quando a história encaminha-se para problemas que ela não consegue superar, ela desiste e parte para uma nova história. Surge, na sequência, a personagem Terrível.

Terrível parece corresponder ao sentimento de perseverança de Raquel em meio à opressão do contexto. Ao mesmo tempo, o Crista de Ferro, o galo mais forte que venceu Terrível, é tão destruidor de sonhos como a família de Raquel. A narradora conclui o capítulo, com a bolsa pesadíssima de tanta história cheia de conflito e nenhuma solução.

4.6 Capítulo 6: “O almoço”

O sexto capítulo, intitulado “O almoço”, começa com a reflexão de Raquel sobre a bagunça interna da bolsa: “Fui ficando apavorada: daqui a pouco iam descobrir que eu carregava coisa esquisita dentro da bolsa amarela” (NUNES, 2012, p. 65).

Raquel conta que, no sábado, a sua irmã mandou-a se arrumar para o almoço na casa da tia Brunilda. No processo de preparação para o almoço, Raquel sofre com uma série de adversidades: o prato do almoço seria bacalhoadado, que ela odeia; a calça boa estava para lavar; Raquel estava com uma espinha no nariz. Segundo a menina, a campainha toca e quando ela abre a porta encontra os donos do Afonso procurando por ele.

No plano das adversidades Raquel, ainda, enfrenta mais algumas: quando ela tenta pegar o remédio para curar a espinha ele cai sobre a roupa dela, estragando toda a arrumação. Raquel desabafa: “Vi que o dia ia ser fogo. Botei aquele vestido xadrez que eu acho o fim;

meu nariz tava o fim; eu toda estava o fim; saí de casa achando a minha vida o fim” (NUNES, 2012, p. 67).

Infelizmente, as adversidades não terminam na chegada à casa da tia Brunilda, e o contexto acaba por elevar a tensão de Raquel. Como a menina é a única criança da casa, os familiares manipulam-na a seus gostos: Tia Brunilda a manda sentar-se na “cadeirinha”, a irmã a obriga a cantar um versinho em inglês, todos solicitaram uma “dança engraçadinha”. A tensão se eleva e Raquel não sabe como escapar de tantas adversidades. Porém, de repente ouve de dentro da bolsa soluços e inventa que precisa ir estudar.

Segundo a menina, de tanto segurarem o Terrível para não falar e não fugir, ele teve uma crise de soluços. Quando Raquel volta, está mais calma, mas, no meio familiar, as adversidades retornam. A primeira se relaciona ao prato. Trazem a travessa de bacalhoadada e colocam-na bem na frente da menina, aumentando a tensão. Raquel tenta dissolver a situação falando para tia Brunilda que ela não gostava de bacalhoadada. Entretanto, seus familiares a repreendem e obrigam-na a comer.

A segunda adversidade é provocada por Alberto, filho da tia Brunilda. Ele repara na bolsa amarela e fala “Ih, pessoal, vocês já viram o tamanho da bolsa da Raquel?” (NUNES, 2012, p. 67). A bolsa era o único lugar seguro para Raquel e, agora, todos estavam olhando para ela. E, não apenas isso, queriam saber o que tinha lá dentro.

Alberto constrói o terror da cena por meio da frase “Vou espiar essa bolsa pra ver o que é que ela tem” (NUNES, 2012, p. 74), pronunciada no ritmo da música infantil “Vamos passear no bosque, enquanto o seu lobo não vem” (NUNES, 2012, p. 74). A cada repetição, a tensão de Raquel se eleva.

Raquel, mais uma vez, tenta solucionar o problema. Enquanto todos riam dela, ela pede para a tia Brunilda mandar o Alberto parar. Em seguida, ela implora ajuda para que o Alberto parasse de fazer cócegas e de cantar aquela música, e nada é feito. Até o ponto em que ela reage: “A senhora acha engraçado tudo que o Alberto faz, não é? Ele pode fazer a maior besteira do mundo que a senhora acha graça” (NUNES, 2012, p. 75). Nesse momento, todos reagem reprimindo Raquel, mandando-a se calar, mas ela não se cala facilmente, apenas quando a irmã utiliza da agressão física é que a menina é silenciada.

Nessa hora, Alberto consegue segurar a bolsa e os dois começam a lutar, enquanto os familiares continuavam rindo, sem ajudar Raquel. Apesar do esforço da menina, Alberto consegue ficar com a bolsa e a única chance de Raquel reside na possibilidade de o fecho enguiçar. Pensou bem forte para ele enguiçar e ele enguiçou. Por causa disso, todo mundo começa a mexer na bolsa para ver por que o fecho não abre.

Perdida a luta, Raquel começa a refletir sobre seu contexto: pelo fato de Alberto ter roubado a bolsa, ela quer ser ele, e sua vontade de ser menino aumenta. Quando todos invadiram a privacidade dela, mexendo na bolsa para abri-la, a vontade de ser adulto cresce. Desse modo, conclui a menina “quanto mais eu ficava grudada no chão sem poder fazer nada, mais as minhas vontades iam engordando, e a bolsa crescendo” (NUNES, 2012, p. 77).

A bolsa parecia um balão, e seus moradores gemiam de tanta “espremeção”. Até que “de repente deu um estouro danado. [...] Todo mundo pulou pra trás. E aí deu outro estouro. Ainda maior” (NUNES, 2012, p. 79). O fecho havia ficado zozzo com os estouros e abriu. Nisso, pulou o Afonso para fora, mascarado, agarrando o Terrível com a corrente da Guarda-Chuva e fala: “Senhoras, senhores, [...] A Raquel me trouxe a essa distinta casa só pra divertir vocês e fazer a mágica da bolsa que engorda e desengorda. [...] Vou noutra casa fazer a mágica do galo preso com uma corrente. Tchau.” (NUNES, 2012, p. 80).

Com a bolsa aberta, os familiares, que tanto queriam saber o que tinha lá dentro, bisbilhotaram, mas, segundo Raquel, só ela viu o que verdadeiramente estava lá dentro. No entrelaçar do mundo da bolsa com o mundo da família Raquel acaba por confundi-los, chegando até a imaginar a interação da família com a imaginação. Os familiares perguntam a ela? “Onde é que você encontrou esse galo, Raquel” (NUNES, 2012, p. 80). E ela desconversa e complementa que a mágica era interessante mesmo.

Nada mais é comentado do caso da bolsa ou do almoço. Quando chega ao prédio do apartamento, Raquel fica esperando por Afonso e o Terrível para entender tudo o que se passou na bolsa, ou seja, criar as demais situações. Afonso começa a história e Raquel a complementa. Assim, o leitor descobre que foi o Alfinete de Fralda que salvou a situação. Desse momento em diante, o próprio alfinete é convidado a contar sua história. O pequeno objeto, que não servia para nada, havia espetado bem forte as vontades de Raquel, passando a servir para alguma coisa.

4.6.1 Análise

Percebe-se que as consecutivas adversidades, quando Raquel está se arrumando para o almoço, elevam a tensão da realidade fazendo com que ela recorra ao mundo da fantasia na tentativa de escapar da realidade.

Quando, no almoço, todos a manipulam, tornando a realidade conflituosa, Raquel foge para o jardim e constrói uma situação, na imaginação, que representa o próprio conflito anterior. Toda a história sobre apertarem o Terrível é em si a história de Raquel sendo anulada

pelos familiares. Portanto, o soluço do Terrível foi a saída de ambos do aperto, Raquel e Terrível.

As situações do almoço, com o Alberto tentando bisbilhotar na bolsa de Raquel e com os pais rindo de tudo, obrigam Raquel a fugir. A menina esconde-se no mundo da imaginação, no qual ela é compreendida. Raquel projeta os seus problemas nas personagens que vivem na bolsa amarela. Com isso, após todas as adversidades, há a suavização dos problemas. Raquel, fugindo para a imaginação, cria as histórias aliviando a carga de problemas provocados pela família.

4.7 Capítulo 7: “Terrível vai embora”

O sétimo capítulo, intitulado “Terrível vai embora”, é marcado pela fuga total para a imaginação. Raquel acorda às cinco da madrugada com o Afonso apavorado. O galo explica que o Terrível havia fugido da bolsa. O galo de briga havia arranhado todo o fecho para conseguir fugir e ir lutar a luta que tinha que lutar, como ele mesmo reitera.

Raquel e Afonso começam a pensar e reunir informações sobre a luta. O ato no plano da imaginação exige a construção de tempo, espaço, personagens, conflitos etc. Assim, Raquel conta que foram buscar Terrível às cinco da madrugada, na Praia das Pedras. Ao chegarem lá, encontraram marcas na areia e duas penas do Terrível. Enquanto observavam o cenário, ouviram o gemido da Guarda-Chuva, que estava caída na areia. A Guarda-Chuva torna-se a única testemunha ocular da luta, por isso conta a Afonso tudo que aconteceu, e este, em seguida conta para Raquel.

Segundo a Guarda-Chuva, ela viu quando o Terrível estava fugindo. Então enroscou sua correntinha nele e foi sendo arrastada até chegarem à praia. A Guarda-Chuva tentou orientar Terrível a fugir da luta, mas nada adiantou. Quando chegaram à praia todos riram da Guarda-Chuva pendurada no galo. E ela não ligava, apenas queria ajudar seu amigo. Mas “Aí o pessoal se zangou, pegou ela de jeito e, zuque! Varejou longe.” (NUNES, 2012, p. 89). Foi assim que ela quebrou suas varetas.

Raquel estava curiosa para saber se a personagem havia visto a luta. Entretanto, isso se torna uma decepção. Segundo a Guarda-Chuva, Terrível perdeu a luta e os donos o levaram para não sobrar nada na areia. Afonso e Raquel ficam abalados com a tristeza de perder o amigo e caminham silenciosamente para casa novamente.

4.7.1 Análise

No capítulo sete não são mencionados nenhum fato envolvendo a família de Raquel. O tempo e o espaço transcorrem em uma impossibilidade material, ou seja, materialmente a menina não sairia às cinco da manhã sem ser percebida para procurar o galo que era fruto de sua imaginação. Portanto, percebe-se que Raquel permanece no mundo da imaginação, projetando histórias criativas.

Cabe ressaltar que Raquel cria a história para o Terrível logo após ter sido injustiçada pela família, o fim trágico de Terrível parece corresponde ao fim trágico da Raquel no almoço. Assim sendo, Raquel foge da realidade, mas mantêm os conflitos negativos na construção da história de Terrível.

4.8 Capítulo 8: “História de um galo de briga e de um carretel de linha forte”

O capítulo oito, intitulado “História de um galo de briga e de um carretel de linha forte”, surge da incompreensão de Raquel sobre a injustiça cometida contra Terrível. Assim, a menina inicia o capítulo com as seguintes informações:

Eu tinha dito que nunca mais na vida, até ser grande, eu escreveria outro romance. Mas aquele negócio que aconteceu com o Terrível me deixou tão- sei lá- tão diferente, que eu não parava mais de pensar nele. Quando eu vi, já estava escrevendo uma história contando tudo que eu acho que aconteceu no duro. Porque eu tenho certeza que a Guarda-Chuva não viu direito (NUNES, 2012, p. 92).

Assim, Raquel cria uma nova história. Segundo ela, o galo Terrível teve sua carreira escolhida pelos donos dele. Desde pequeno, escolheram que ele ia ser galo de briga. Entretanto, Terrível não pensava assim, achava que a vida precisava ser “curtida”. Os donos não gostavam nada disso, pois ele se distraía e acabava perdendo as lutas. Resolveram, então, costurar o pensamento dele e “só deixar de fora o pedacinho que pensava: ‘Eu tenho que brigar! Eu tenho que ganhar de todo mundo!’” (NUNES, 2012, p. 94- 95).

Para atingir o resultado esperado, os donos precisavam de uma linha forte que não arrebentasse. Desse modo, são inseridas duas personagens: a Linha de Pesca e a Linha Forte. Raquel descreve o espaço em que viviam, bem como seus sonhos, antes de colocá-las nos conflitos da história. Os donos do Terrível compraram a Linha Forte e costuraram o pensamento do Terrível. Esse fato foi presenciado pela Linha de Pesca, pois ela, muito curiosa, havia os seguido.

A Linha de Pesca “Viu direitinho quando fizeram um talho na cabeça do Terrível, tiraram o pensamento dele lá de dentro, costuraram ele todo com a Linha Forte, só deixaram descosturado o pedaço que pensava ‘tenho que brigar’” (NUNES, 2012, p. 96-97). Com o pensamento costurado, Terrível só pensava em ganhar todas as lutas que lutava. A vida da Linha Forte era chatíssima, vivia dormindo e mais nada.

Terrível, depois de tanto lutar e vencer, encontrou um galo mais novo e mais forte que ele e começou a perder todas as lutas. Seus donos não gostaram nada da ideia e falaram: “ou você ganha ou a gente deixa o Crista de Ferro abotoar teu paletó.” (NUNES, 2012, p. 98). Como o galo só pensava em lutar e ganhar, não se importou com a ameaça e foi lutar do mesmo jeito, fugiu da bolsa amarela deixando seus amigos Raquel e Afonso preocupadíssimos.

Crista de Ferro não deu a menor chance para Terrível: “começou a perder. Perdeu sangue, perdeu duas penas, foi ficando cansado” (NUNES, 2012, p. 100). A Linha Forte estava preocupada com o galo e buscava achar uma solução. Pensou com tanta força, mas tanta força que “de repente – plá- de tanto fazer força rebentou” (NUNES, 2012, p. 100) e libertou o pensamento do Terrível. Dessa forma, o galo “num instante entendeu tudo que estava acontecendo e, é claro que não sendo bobo, pensou: besteira eu morrer nessa praia só porque eles cismaram. E se mandou!” (NUNES, 2012, p. 100).

Raquel conclui que: “quem viu na praia as duas penas que o Terrível perdeu pensou até que ele tinha morrido. Bobagem. Ele agora tá curtindo a vida no tal lugar bem longe. Ele e a Linha Forte os dois” (NUNES, 2012, p. 102).

4.8.1 Análise

A nova história do Terrível é a primeira história escrita por Raquel após ela ter rasgado o romance do galo Rei. Assim, percebe-se que Raquel, mesmo sem compreender seu processo de desenvolvimento, supera o trauma no início do romance permitindo-se ser escritora.

Importante destacar que a nova história do Terrível tem um desfecho positivo para todos os personagens, ao contrário da história anterior, descrita pela Guarda-Chuva. Parece que, ao libertar-se da opressão familiar, fugindo para a imaginação, Raquel consegue se encontrar em seu processo de escritora.

4.9 Capítulo 9: “Comecei a pensar diferente”

O capítulo nove, intitulado “Comecei a pensar diferente”, traz já no início uma solução a um dos problemas de Raquel: decide escrever mesmo que riam dela. Porque: “melhor rirem de mim do que carregar aquele peso dentro da bolsa amarela” (NUNES, 2012, p. 103).

Em seguida, retorna às histórias com o Afonso. Segundo Raquel, o galo “andava muito pensativo. Saía todos os dias, ficava fora um tempão” (NUNES, 2012, p. 103), pois estava tentando encontrar a sua ideia para lutar. Quando leu o romance de Raquel encontrou a saída: “iria sair pelo mundo lutando pra não deixarem costurar o pensamento de ninguém.” (NUNES, 2012, p. 105).

A Guarda-Chuva era muito amiga do Afonso. Quando ele contou que havia encontrado a ideia, ela decidiu que iria junto com ele. Porém, ela estava toda quebrada, não conseguiria viajar pelo mundo. A solução vem com o Alfinete de Fralda, que conhecia uma loja que consertava tudo, “A Casa dos Consertos”.

Na Casa dos Consertos, Raquel encontra uma situação inusitada. Lá trabalhavam uma menina, um homem, uma mulher e um velho e nenhum dos moradores tinha uma função específica, todos se ajudavam na realização das tarefas. A relação entre essas personagens era harmônica, dançavam e trabalhavam juntos, se reuniam para discutir e resolver os problemas.

Raquel é atendida por Lorelai, uma menina da sua idade. As duas conversam por um tempo. Raquel, muito curiosa, pergunta sobre tudo na loja e sobre o porquê de eles trocarem de trabalhos. A menina respondeu a tudo, mostrando que era possível viver em família sendo criança e menina, sem dar problema.

A harmonia é evidenciada com maior intensidade quando o relógio mostra que é hora do almoço. Eles convidam Raquel para ficar. Em contraste com o almoço da tia Brunilda, nesse espaço a menina sente-se leve, suaviza a relação de problemas com a família. E, assim, Raquel conclui “fiquei achando que gente grande não era uma turma tão difícil de entender que nem eu pensava antes.” (NUNES, 2012, p. 115).

Porém, Afonso, quase como a consciência da Raquel, repara que já está noite, trazendo o conflito da realidade novamente. Lorelai acompanha-os até a esquina. Quando Raquel retornou, seus familiares já estavam nervosos. Ela tentou explicar o acontecido na casa dos consertos, mas levou castigo: “ia ficar uma semana sem poder sair.” (NUNES, 2012, p. 117).

Raquel foi para a cama e começou a pensar novamente. Surge então Afonso, trazendo uma preocupação. A Guarda-Chuva ficava pronta no dia seguinte, mas Raquel não podia sair

para buscá-la. Portanto, Raquel soluciona o problema: Afonso seria o responsável por buscar sua amiga. Raquel escreveu uma carta explicando sobre o castigo e enviou como pagamento a “História de um Galo de Briga e de um Carretel de Linha Forte” (NUNES, 2012, p. 119).

Quando o Afonso chegou, a Guarda-Chuva “estava com a cara mais feliz do mundo. Abriu, fechou [...] Passou de pequena pra grande e de grande pra pequena, riu e mostrou as varetas novas.” (NUNES, 2012, p. 120). E Afonso começou a contar a história dela para os companheiros da bolsa.

4.9.1 Análise

A tessitura narrativa de Raquel entrelaça todas as histórias de seus personagens, no tempo e no espaço. A criação da casa dos consertos traz a Raquel um espaço habitável e feliz, um ambiente de possibilidades. Porém, quando ela retorna à realidade da sua família encontra o problema do castigo, reforçando o contexto de opressão.

Entretanto, como Raquel possui a bolsa e seus personagens ela continua seu processo de fuga para a imaginação. Torna o galo o agente de sua solução e consegue terminar a história da guarda-chuva com um desfecho feliz.

4.10 Capítulo 10: “Na praia”

O capítulo dez, intitulado “Na praia”, é introduzido com Raquel refletindo sobre a semana de castigo: “minha semana de castigo foi ótima: escrevi à vontade - tudo que passava na minha cabeça e tudo que acontecia na bolsa amarela.” (NUNES, 2012, p. 125). Em seguida, Raquel reflete sobre sua vida: “minha vida foi melhorando. Eu já não inventava muita coisa, meu pessoal não ficava tão contra mim.” (NUNES, 2012, p. 125).

Após ter sonhado que estava empinando pipas na praia, Raquel resolve concretizá-lo e convida Afonso para irem à praia. Raquel foi carregando todos os personagens na bolsa e imaginando com eles. Afonso estava decidido que já estava na hora de se sair pelo mundo lutando por sua ideia, mas estava com medo de voar alto. Mas a Guarda-Chuva teve uma ideia para resolver o medo dele: ela iria junto com ele e quando ele fosse cair abriria como um paraquedas.

E, então, chega a hora de testar a ideia da Guarda-Chuva. As personagens se preparam e de repente levantam voo. Raquel continua criando sua história: “Quando eu vi que ele vinha

caindo, me apavorei também. E aí (coisa mais gostosa!) a Guarda-Chuva abriu” (NUNES, 2012, p. 129).

Quando pousam na areia da praia, a Guarda-Chuva fica deitada descansando. Enquanto Afonso comemora seu voo, canta, dança e faz cambalhotas. Como ele estava muito perto do mar, “veio uma onda e puf!, pegou o Afonso [...] quis levantar, a onda não deixou, ele sumiu.” (NUNES, 2012, p. 130). Raquel continua criando:

Então entrei no mar de uniforme, sapato, bolsa amarela e tudo. Furei uma onda, mergulhei fundo, e aí só não fiquei de boca aberta senão ia engolir muita água: o folgado do Afonso estava lá na maior calma, batendo papo com uma porção de peixes [...] dizendo que se alguém quisesse costurar o pensamento deles, eles não deviam deixar. (NUNES, 2012, p. 130)

Quando ele percebe que a Raquel está lá, conta que nenhum daqueles peixes possuía nome. Essa história abre espaço a uma nova reflexão da menina: “pela primeira vez na minha vida, achei Raquel um nome legal; achei que não precisava de outro nome nenhum”. Assim, a menina pega os nomes guardados na bolsa e os dá para Afonso, que os distribui entre seus novos amigos.

Raquel então emerge, volta para a areia e começa a fazer os rabos das pipas, enquanto esperava por Afonso. Quando ele chega já está tudo pronto. A menina pega as vontades de ser menino e ser grande e coloca nelas rabos de pipa. Raquel conta que foram as vontades que pediram para serem soltas como pipas, visto que a menina não sentia mais vontade delas.

Afonso pergunta sobre a vontade de escrever e Raquel responde :“Ah, essa eu não vou soltar. Mas sabe? Ela não pesa mais nada: agora eu escrevo tudo que eu quero, ela não tem tempo de engordar” (NUNES, 2012, p. 132). Assim, as pipas são soltas. Raquel e Afonso dão tanta linha que as vontades somem em meio às nuvens cinzentas.

Nesse momento, Afonso resolve que estava na hora de sair pelo mundo para lutar pela sua ideia. Foi Afonso que se despediu primeiro “Vou sentir saudade de você, Raquel. Mas qualquer hora dessas a gente dá um pulinho aqui” (NUNES, 2012, p. 134). Assim, eles se abraçaram forte, a Guarda-Chuva disse tchau e eles saíram voando e, segundo Raquel, “num instante eles sumiram” (NUNES, 2012, p. 134).

Dessa forma, a história de histórias vai terminando e, Raquel observa: “tanta coisa estava sumindo no ar que eu nem sei o que é que eu pensei. Só sei que começou a chover, e quando fui fechar a bolsa amarela eu vi o Alfinete de Fralda.” (NUNES, 2012, p. 134). O pequeno personagem desenha em sua mão que seria muito bom ficar com ela e dá como solução: “de repente você tem outra vontade que começa a crescer demais e eu, pim! Dou

uma espetada nela” (NUNES, 2012, p. 134). Desse modo, Raquel coloca o alfinete novamente no bolso bebê e retorna para casa.

Assim conclui Raquel: “A bolsa amarela tava vazia à beça. Tão leve. E eu também, gozado, eu também estava me sentindo um bocado leve” (NUNES, 2012, p. 135).

4.10.1 Análise

Para Raquel, a invenção no plano da imaginação alivia os problemas causados pela invenção no plano familiar, tornando a relação menos conflituosa. Assim, Raquel percebe que as suas vontades também podiam ficar pequenas.

O conflito após as cambalhotas de Afonso é criado e ao mesmo tempo suavizado. Raquel está no plano da criatividade e a solução faz parte do conflito, diferentemente de sua realidade. No plano da imaginação, a menina é dona de todas as ações e pode criar e suavizar tensões para superar seus problemas. Por isso, nesse espaço, os nomes da coleção puderam ser doados e as pipas foram soltas com as vontades de Raquel.

Devido às resoluções das histórias de Raquel, na imaginação, os conflitos solucionaram-se e constroem a leveza que Raquel tanto queria na vida, aquela vida do quintal. Com base nisso, no próximo capítulo, apresenta-se a análise do processo de desenvolvimento de Raquel durante a narrativa, bem como o processo de reação estética do leitor durante a leitura da obra.

5 NO ENTRELAÇAR DO REAL E DO IMAGINÁRIO

Nas primeiras linhas de sua narrativa, Raquel, ao se apresentar ao leitor, utiliza a primeira pessoa do discurso (eu), com verbos no presente do modo indicativo: “Eu tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades” (NUNES, 2012, p. 09). A narradora ao posicionar-se como “eu” do discurso, também situa as demais personagens: subjetiva, espacial e temporalmente.

Segundo Azevedo, na *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*, o modo indicativo do verbo “serve para indicar fatos de existência objetiva” (2011, p. 210) sendo próprio “dos enunciados declarativos simples” (2011, p. 210). Portanto, no “agora” de Raquel os sentimentos são objetivos, materializados pelo seu discurso nas vontades de crescer, ser menino e ser escritora.

Apresentada a motivação interna de Raquel, ela direciona o leitor para suas memórias, justificando o contexto atual, porque diz ela: “Já fiz tudo pra me livrar delas. Adiantou? Adiantou?” (NUNES, 2012, p. 10). Esse retorno de Raquel ao passado é marcado no uso dos pretéritos, como por exemplo: “Um dia fiquei pensando o que é que eu ia ser mais tarde. Resolvi que eu ia ser escritora” (NUNES, 2012, p. 10).

Com base nisso, percebe-se que Raquel, como um “eu” do discurso, situa-se no presente, como referência, e apresenta-se como em uma situação conflituosa para, em seguida, projetar um passado que a expôs a tais situações adversas. Como Raquel utiliza-se do espaço da memória para reconstruir e construir suas histórias, o espaço narrativo se manifesta como duplo: ora realidade adversa, ora fuga para a imaginação. Portanto, o leitor lê a materialização do processo criativo realizado no pensamento de Raquel. A psique da menina fornecem o material e a organização do romance.

Com base nisso, cabe observar a relação da realidade adversa, que chamar-se de plano da realidade, e da fuga para imaginação, que se toma como plano da imaginação, verificando o entrelaçar de ambos na psique de Raquel. Isso se faz necessário para acompanhar o processo de desenvolvimento da menina e compreender sua situação final de desenvolvimento.

Para tal fim, analisam-se alguns trechos representativos da relação dos planos opostos já mencionados, ressaltando o entrelaçamento de ambos durante a luta dinâmica dos planos, ou seja, verificar-se-á a forma dúplice que apresentam durante o processo de desenvolvimento da menina até resolverem-se levando à catarse, a reação do leitor. Para este momento, foram selecionados cinco capítulos. Os recortes para a análise representam situações de maior

conflito entre o plano real e o plano imaginário. Os capítulos são: “As vontades”, “A volta da escola”, “O Almoço”, “Comecei a pensar diferente” e “Na praia”.

5.1 “As vontades”

Em “As vontades”, Raquel utiliza dois gêneros textuais para expressar-se. O primeiro deles é a carta: “Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria contar minha vida. Dá pé?” (NUNES, 2012, p. 10). Como pode ser observado, no plano da fábula, ou seja, nos fatos tomados da realidade, Raquel representa sua anulação na relação com a família. Nesse caso o plano da realidade está associado ao conteúdo da carta. Enquanto o plano da imaginação se apresenta como a força possível para o desabafo de Raquel, ou seja, por meio da criação de um amigo imaginário, o André.

Raquel não cria apenas o amigo, ela cria as cartas de resposta e a forma inusitada de elas serem entregues, cada um desses itens assume uma função no processo de desenvolvimento da menina. Assim, respectivamente, Raquel consegue ser ouvida, compreendida e pode exercitar a vontade de escrever. Portanto, o plano da imaginação ajuda a menina a materializar a vontade de escrever por meio das cartas.

Por meio do conteúdo das cartas, Raquel projeta seus problemas a um interlocutor, a um alguém que a ouve e a entende, como ela mesma ressalta: André era um cara que pensava igual a ela. André recebe cartas longas, que contam o sofrimento de Raquel quanto a ela crescer com as suas irmãs dizendo “a Raquel nasceu de araque. A Raquel nasceu fora de hora” (NUNES, 2012, p. 11). Também, relatam a forma negligente com que cuidam dela, deixando-a com a irmã, que a deixa sozinha trancada em casa. Portanto, nas cartas estão relatadas as frustrações do plano da realidade e um artifício psicológico da menina, a imaginação do interlocutor André.

Raquel solicita de André não apenas um ouvinte, mas um amigo que a ajude nos conflitos familiares. Assim, na última carta de André descreve-se o conselho dado por ele para o problema das histórias que Raquel inventava: “Mas se você inventa um caso com gente inventada, com casa inventada, com bicho inventado, com tudo inventado, aposto que não te dão mais cascudo nem ...” (NUNES, 2012, p. 15).

Como exercício do ato criativo, Raquel localiza as cartas no tempo e no espaço, o que pode ser observado nos trechos a seguir: “No outro dia quando eu fui botar o sapato, achei lá dentro a resposta” (NUNES, 2012, p. 10), “Dois dias depois chegou a resposta. Estava escrita

bem no cantinho do papel que embrulhava o pão” (NUNES, 2012, p. 12) e “Esperei a resposta uma porção de dias. Até que uma tarde deu uma ventania danada. A janela do quarto estava aberta, entrou folha de árvore, poeira e um papel todo escrito com a letra do André” (NUNES, 2012, p. 14).

No momento da criação, Raquel entrelaça os dois planos opostos: o da realidade e o da imaginação. Entretanto, esse dois planos estão em constante movimento, são opostos pela natureza e pela função que exercem. Assim, no momento em que Raquel lê a última carta de André, enquanto a menina estava, ao mesmo tempo, no plano da imaginação e no plano da realidade, seu irmão tira dela a carta, reiterando os problemas de Raquel com a família e a falta de liberdade que ela possuía.

Percebe-se que nessa luta, quando o irmão retira a carta, o processo dual que vinha ocorrendo: fatos da imaginação x fatos da realidade, entra em curto-circuito. O momento da vitória do plano da realidade é a derrota de Raquel no plano da imaginação. Nesse momento quem perde é Raquel: “E pronto: nunca mais escrevi” (NUNES, 2012, p. 18).

A menina narra que ficou um tempo sem escrever, mas que, um dia, quando não tinha nada para fazer, decidiu retomar a escrita. Foi até o esconderijo de nomes e escolheu “Lorelai”. Inventou uma amiga para o nome e começou a escrever. Para Lorelai, Raquel conta sobre o passado anterior ao da cidade, relembra os momentos de harmonia que viviam lá no “quintal” em contraste com as brigas da cidade. Novamente, durante o processo de criação percebe-se o entrelaçar da realidade no conteúdo das cartas e a imaginação no ato de criação.

Como o processo é o mesmo que o do anterior, atenta-se para o fato posterior às correspondências. Um dia, a irmã de Raquel foi organizar as gavetas e descobriu as cartas da menina. E, então, começou a maior briga. Raquel tentava explicar que tudo aquilo era inventado, enquanto a família a repreendia pelo plano de fuga com Lorelai. Novamente, a menina tem seu ato criativo limitado por aqueles que não a compreendem. E conclui: “Desisti de escrever carta.” (NUNES, 2012, p. 21). O plano da realidade vence a luta com o plano da imaginação.

Entretanto, Raquel fica pensando em uma solução e retoma uma que já havia sido apresentada por André: “e se eu escrevo um romance? Aí ninguém mais pode ficar contra mim porque todo mundo sabe que romance é a coisa mais inventada do mundo” (NUNES, 2012, p. 21). Nesse ponto, fica evidente o entrelaçar do plano da realidade com o plano da imaginação. A menina, para superar os conflitos da realidade, busca uma saída na imaginação, ou seja, para a solução retorna ao conselho do André, que foi pensado no plano da imaginação.

Raquel escreve um romance pequeno, sobre um galo que não gostava de ser “tomador-de-conta-de-galinha” e que acabou fugindo do galinheiro. Na fábula dessa história já se encontra uma ligação com a realidade de Raquel, quanto ao problema da fuga.

O romance é a fuga da realidade de Raquel para a imaginação, porém a realização da vontade interna de Raquel, quanto a ser uma escritora, ocorre no plano da realidade, na materialização das páginas do romance. Assim, quando Raquel o deixa em casa e todos invadem seu espaço para ler e rir dele, a realidade vence a luta entre os dois planos: “resolvi que até o dia de ser grande não escrevia mais nada. Só dever de escola e olha lá” (NUNES, 2012, p. 23).

A luta entre o plano da realidade e o plano da imaginação é constante e se desenvolve por conflitos vários, mas desencadeia um mesmo fim, a anulação de Raquel no plano da realidade. Devido ao jogo de opostos que ela apresenta, o leitor acompanha a situação de Raquel crescendo na esperança de superação e, ao mesmo tempo, sofrer pelo processo de submissão à realidade que ela enfrenta. Assim, o leitor sente as perdas como se fosse a sua própria perda, ou seja, o sentimento de empatia é construído no leitor por causa da duplicidade dos planos.

O final do capítulo “As vontades” é crucial para Raquel, pois ela retoma por um instante a narração no presente, reiterando o problema das vontades: “Se o pessoal vê as minhas vontades engordando desse jeito e crescendo que nem balão eles vão rir, aposto” (NUNES, 2012, p. 23). Assim, a menina continua sob estado de abuso e sofrimento, causados pela realidade adversa, mesmo após as tentativas de superação do plano da realidade.

Embora o capítulo “A bolsa amarela”, não seja aqui analisado, ressalta-se que ele é um marco no processo de desenvolvimento de Raquel. É por meio do apêndice “bolsa amarela” que a menina encontra um espaço para esconder suas vontades e guardar suas histórias, ou seja, a bolsa parece funcionar como a psique da menina, expandindo o espaço de atuação de sua atividade mental.

5.2 “A volta da escola”

O capítulo é introduzido com o problema fulcral de Raquel, a bolsa, que já abrigava duas histórias e, por essa razão, estava pesada demais para a menina que possui um novo problema: a vontade de escrever havia crescido. Durante uma produção escrita na escola, Raquel foi impedida de terminar a redação sobre o presente que queria ganhar: um guarda-

chuva. Isso se torna um obstáculo intransponível no plano da realidade, gerando um peso na vida da menina.

Por esse motivo, Raquel precisou parar para descansar e para criar no plano da imaginação uma solução à adversidade encontrada na escola, que corresponde ao plano da realidade. Por meio do galo Afonso, personagem do romance e agora melhor amigo de Raquel, ela retoma a história do guarda-chuva interrompida na escola.

No plano da fábula desta história, há algumas soluções quanto às vontades de ser menino e crescer. Afonso conta que a Guarda-Chuva escolhe ser mulher e Raquel se manifesta quanto a isso: “Fui andando e pensando que eu também queria ter escolhido nascer mulher: a vontade de ser garoto sumia e a bolsa amarela ficava muito mais leve de carregar” (NUNES, 2012, p. 48). Também, a Guarda-Chuva desejou, no ato de sua criação, ser criança para sempre e poder brincar. Assim, apresenta uma segunda visão sobre a infância: positiva.

A história da Guarda-Chuva é contada por Afonso e recepcionada por Raquel. O galo constrói a história colocando a personagem em inúmeras adversidades destruindo, pouco a pouco, a expectativa de Raquel quanto a Guarda-Chuva. Isso pode ser demonstrado com a escala de sentimentos apresentada por Raquel “contentíssima” (NUNES, 2012, p. 49), “Passei de contentíssima pra contente só” (NUNES, 2012, p. 52) e quando ela descobre que a história da Guarda-Chuva havia enguiçado, “A chateação aumentou” (NUNES, 2012, p. 53) e finalmente “Aí eu passei pra superchateada” (NUNES, 2012, p. 53).

Percebe-se que, mesmo no plano da imaginação, Raquel não se esquece do plano da realidade. Ela cria inúmeros conflitos intransponíveis, tais quais os que ela enfrenta na realidade. A história da Guarda-Chuva, na imaginação, estava tão enguiçada como a da escola. Por isso não há uma solução geral que purifique Raquel, mas uma suavização do contexto por meio da fuga para imaginação.

O processo de gradação dos sentimentos de Raquel constrói-se no plano da imaginação, inicialmente ao criar o presente que queria ganhar fica contentíssima, mas ao inserir os conflitos e problemas da Guarda-Chuva ela passa a ficar, cada vez mais, desapontada. Nesse caso, o plano da imaginação não consegue pacificar os conflitos provocados pela realidade adversa às vontades de Raquel. Assim, o processo de imaginação está carregado dos problemas e não consegue solucionar completamente a realidade. Com base nesse processo, o leitor é encaminhado de um plano positivo, Raquel recebe a Guarda-Chuva, para o negativo, quando o objeto, definitivamente, não serve para nada.

Mesmo assim, a menina guarda a nova personagem na bolsa. E continua carregando todo aquele peso para casa. A adversidade é tanta, no plano da realidade, que ela encontra

uma nova história para imaginar, fugindo para o plano da imaginação, logo após sentir o “peso da bolsa”.

Novamente, é a personagem Afonso que inicia a história. Ao avistar Terrível, ele começa contando para Raquel sobre quem era aquele seu amigo, tentando fazê-la lembrar de Terrível na história do galinheiro.

Mais uma vez, a história inventada ressoa adversidades da vida de Raquel. Terrível era um galo de briga, que, após ganhar cento e trinta lutas, perde três consecutivas para um galo mais forte e mais novo. Raquel estava em constante luta com as adversidades e estava perdendo, três foram os conflitos no primeiro capítulo. Ao verem o adversário, Crista de Ferro, perceberam logo que o amigo não seria capaz de vencê-lo. E o sequestraram para dentro da bolsa amarela, ou seja, fazendo com que ele fugisse do problema, tal qual Raquel faz para a imaginação.

Com todas aquelas histórias conflituosas e sem fim, morando na bolsa amarela, o peso se torna insuportável, ou seja, o peso da vida da Raquel é demasiadamente pesado para ela suportar e ela conclui o capítulo com “Mas que peso, puxa vida! Cheguei em casa mais morta do que viva”(NUNES, 2012, p. 64).

Até esse ponto, nada se resolve no plano da imaginação de Raquel. O plano da realidade continua pressionando as histórias da menina ao fim trágico ou à continuação do problema. O leitor de Raquel está tão pesado quanto ela e, por meio da elaboração dual do material narrado, o leitor constrói na fantasia a luta de Raquel, revivendo todos esses conflitos e sentindo os problemas como se fosse sua própria história.

5.3 “O Almoço”

O capítulo “O almoço” representa o momento de maior tensão entre os planos da realidade e da imaginação. Há o cuidado na seleção dos fatos que compõe a fábula e sua organização no enredo. Após a irmã de Raquel avisá-la do almoço na casa da tia Brunilda, que era bacalhoadada, a menina começa a apresentar diversas adversidades: “só tem um prato que eu não aguento: bacalhau” (NUNES, 2012, p. 65); a calça boa de Raquel estava para lavar; surgiu uma espinha na ponta do nariz dela.

Nesse momento, os conflitos na realidade atingem um nível elevado de tensão, fazendo com que Raquel fuja para a imaginação: “A campainha tocou. Abri a porta e esbarrei nos donos do Afonso. Falaram que andavam atrás de um galo que fugiu do galinheiro” (NUNES, 2012, p. 66). Começa a fabular outros problemas que não são os seus do plano da

realidade. E propõe a solução, por exemplo, fala para o fecho “se quiserem te abrir, você enguiça, viu?” (NUNES, 2012, p. 66).

Para Raquel, a fuga para o plano da imaginação diminui a tensão ocasionada pelas adversidades, aliviando a situação da menina. Para o leitor, a fuga para a imaginação, após a enumeração dos conflitos, ao desfocar dos problemas, alivia a tensão provocada pela narração de Raquel, aliviando-o também.

Em seguida surge uma nova sequência de adversidades: o remédio para colocar na espinha cai sobre a roupa da menina, estragando toda a arrumação feita. A menina conclui: “vi que o dia ia ser fogo” (NUNES, 2012, p. 67).

Por causa disso, Raquel retorna ao mundo da fantasia trazendo as preocupações da bolsa: “E se alguém abre a bolsa amarela enquanto eu tô fora? E se descobrem o Afonso lá dentro? E se o Terrível foge pra ir brigar? E se as minhas vontades saem também [...]” (NUNES, 2012, p. 68). Então, Raquel carrega a bolsa junto com ela, fingindo que estava tudo leve. Entretanto, apresenta ao leitor: “mas pra falar a verdade pesava mais que um elefante. Cheguei na casa da tia Brunilda botando a alma pela boca” (NUNES, 2012, p. 68).

Quando chegam à casa da tia Brunilda, as adversidades se intensificam. Como única criança da família eles infantilizam a menina, obrigando-a a fazer inúmeras coisas que ela não queria. A tia Brunilda se apresenta como uma megera, forçando Raquel a sentar-se em uma “cadeirinha” só para ela ficar mais engraçadinha. Os familiares a obrigam a cantar e dançar. E, ainda, o tio Júlio pergunta sobre o romance, só para rirem dela. A tensão se eleva tanto no plano da realidade que Raquel só tem por saída fugir. Ouve um soluço vindo de dentro da bolsa amarela e foge para o plano da imaginação, escondida no quintal da tia Brunilda.

Após esse processo de criação, segundo a menina sua “aflição foi sumindo” (NUNES, 2012, p. 72). Entretanto, quando retornou para o centro das relações familiares a “aflição voltou correndo” (NUNES, 2012, p. 72). Raquel tenta solucionar o problema da bacalhoadá, dizendo que não queria comer, mas é repreendida pelo pai. O problema da anulação de Raquel nas relações é tão complexo que nem no que se refere à comida que ela gosta ou não gosta ela pode opinar.

Entretanto, o momento de maior conflito se inicia quando Alberto repara na bolsa de Raquel. O menino é tão petulante que cria uma adaptação da música “vamos passear no bosque, enquanto seu lobo não vem” (NUNES, 2012, p. 74) para aterrorizar a menina, dizendo: “Vou espiar essa bolsa pra ver o que é que ela tem” (NUNES, 2012, p. 74).

A ambientação desse conflito é enlouquecedora para a criança: é o Alberto repetindo a música, fazendo cócegas nela e os familiares rindo da cena. O plano da realidade se torna um

espaço inóspito para a menina. Mesmo assim, ela o enfrenta. Primeiramente, ela pede ajuda para a tia Brunilda. Como esta não a ajuda, Raquel acha outra saída: reagir. Assim, Raquel inicia a discussão com a família:

- A senhora acha engraçado tudo que o Alberto faz, não é? Ele pode fazer a maior besteira do mundo que a senhora acha graça?
- Minha irmã fechou a cara:
- Não fala assim com a tia Brunilda.
- Ela não tá ligando a mínima o que o Alberto faz comigo, por que é que eu vou ligar pra ela?
- Raquel [...]
- Por que ela tá sempre dando presente.
- Chega!!! (NUNES, 2012, p. 75-76)

A repetição de Alberto causa na Raquel a elevação da tensão. Ao passo que ela enfrenta suas adversidades o Alberto insiste com a música, sem demonstrar que irá parar. Devido essa duplicidade, no leitor também há elevação da tensão, cada vez que a frase é pronunciada o leitor prende-se na aflição de Raquel e na impossibilidade de ela resolver esse conflito.

Raquel conta que não conseguia parar de falar. Havia tanta injustiça presa dentro dela que, quando ela encontrou um canal para se liberar, o fez até o fim. Somente se calou quando recebeu uma violência maior, um beliscão. Entretanto, continua lutando pela bolsa por mais um tempo. Porém, no plano da realidade, Raquel não consegue vencer. Alberto pega a bolsa da menina e ninguém faz nada para ajudá-la.

Esse momento é o ponto mais forte da luta. Raquel perde no plano da realidade e foge definitivamente para o plano da imaginação: “eu quis falar. Trancou tudo na garganta. Me lembrei do fecho. Pensei com toda a força pra ver se ele ouvia: ‘Enguiça!’” (NUNES, 2012, p. 76).

Nesse momento, o entrelaçar do plano da realidade com o plano da fantasia é constante. “O pessoal continuava rindo. Puxa vida, por que é que eu não tinha nascido Alberto em vez de Raquel? Pronto! [...] a vontade de ter nascido garoto deu uma engordada tão grande que acordou o Terrível” (NUNES, 2012, p. 76-77).

Raquel está sob tanta pressão que passa a imaginar no plano da realidade, pensa que todos estão vendo sua bolsa dando pinotes e todos estavam percebendo isso. Porém, o que estava “dando pinotes” era o psiquismo de Raquel, buscando uma solução para sair dos conflitos. Esse momento coincide justamente com o ponto em que todos estão mexendo na bolsa de Raquel, tentando abrir. Por causa disso a vontade de crescer começou a engordar. Para Raquel a bolsa parecia um balão e, pior, todos podiam vê-la crescendo.

Até que, de repente, as vontades estouraram. Raquel ouve dois estouros vindos de dentro da bolsa e, em seguida, ouve o barulho de bolsa esvaziando como balão. Deste momento em diante a fantasia se intensifica: o Afonso sai de dentro da bolsa com o galo Terrível preso e fala com os familiares de Raquel. Houve tudo que a fantasia precisava para Raquel fugir da realidade. Porém, como ela diz: “só eu vi, mais ninguém” (NUNES, 2012, p. 80).

Isso se comprova, de forma mais intensa, com o que se segue no capítulo. A família de Raquel sequer é mencionada. Raquel escapa para sua imaginação e fica esperando Afonso, para esclarecer tudo que havia acontecido, ou seja, criar o que ainda não havia sido criado.

Ressalta-se o trecho da conversa entre as personagens:

— Conta de uma vez o que aconteceu, Afonso! Não entendi nada
 — Ele não te contou?
 — Quem?
 O Alfinete de Fralda. Foi ele que salvou a situação.” (NUNES, 2012, p. 81).

O processo de construção do desfecho é feito em conjunto, enfatizando o processo, já mencionado, de a narradora recepcionar a história contada pela sua personagem fictícia, intrometendo-se em determinadas partes.

Como se pode perceber, na relação dos planos da narração, é a primeira vez, apesar da forte pressão do plano da realidade, que Raquel consegue vencer no plano da imaginação. É a primeira história criada por ela com final positivo. O Alfinete de Fralda, que nunca havia servido para nada, nem queria uma história maior, foi encarregado de suavizar os problemas da menina.

Compreende-se, com base nisso, que a própria Raquel que, por tantas vezes foi anulada, quando enfrenta a família falando o que pensava, consegue libertar-se para o plano da imaginação, impedindo que aqueles lhe importunassem nesse ambiente de possibilidades. Agora ela sente que serve para alguma coisa: para criar.

Nota-se, embora não esteja nessa análise, que a primeira história do Terrível, narrada pela Guarda-Chuva, representa as questões da realidade do almoço, personificadas pelo galo Terrível. O galo luta a briga que tinha que lutar, tal qual a menina. É por meio desse conflito que Raquel consegue criar a história seguinte: “História de um galo de briga e de um carretel de linha forte”, transformando o final da primeira história do Terrível em uma grande aventura.

5.4 “Comecei a pensar diferente”

Como o nome do capítulo já indica, é o momento em que Raquel, no plano da imaginação, pensa seus problemas e começa a mudar sua visão sobre as coisas na fantasia. Segundo ela, enquanto escrevia “‘História de um galo de briga e de um carretel de linha forte’, a vontade de escrever andou tão magrinha que já não pesava quase nada” (NUNES, 2012, p. 103). Isso gera um alívio na vida de Raquel, fazendo-a decidir-se por escrever quaisquer coisas que deseje, pois, segundo ela: “melhor rirem de mim do que carregar aquele peso dentro da bolsa amarela” (NUNES, 2012, p. 103), ou seja, dentro dela mesma. Raquel aprende a não dar importância a certas atitudes dos outros.

Essa decisão é fundamental. É graças a ela que a Guarda-Chuva consegue sua história de volta e, também, Raquel consegue mais alguns amigos. Percebe-se que desde o final de “O almoço” Raquel raramente menciona algum elemento do plano da realidade. Sua narração está no plano da imaginação focalizando várias histórias e personagens.

Como já foi dito, Raquel tece suas várias histórias entrelaçando-as no tempo e no espaço. Os índices temporais e espaciais, na teoria de Bakhtin, fundem-se no termo cronotopo. Percebe-se a existência de dois cronotopos essenciais que organizam a narração de Raquel: o cronotopo da realidade e o cronotopo da imaginação. É no entrelaçamento dos cronotopos que o leitor é levado a perceber a luta dual dos opostos. Simultaneamente, apresenta-se o conflito no cronotopo da realidade e a fuga para o cronotopo da imaginação, como forma de superação dos conflitos.

O processo narrativo de Raquel organiza as personagens nesses dois cronotopos: as personagens do plano real e as personagens do plano da imaginação. Porém no momento mais tenso da relação entre esses dois cronotopos, quando Raquel percebe os dois no mesmo cronotopo, há a fusão. O momento da vitória do plano da imaginação é o momento da derrota do plano da realidade, acarretando a suavização dos problemas de Raquel. Desta mesma forma se manifesta a reação do leitor. Ele percebe o jogo de luta dos planos vivenciados por Raquel, nos dois cronotopos e, após ela ter vencido, no plano da imaginação, sente a suavização dos conflitos.

No plano da imaginação, Raquel retoma os conflitos das histórias das suas personagens e reconstrói um a um. Para a história da Guarda-Chuva, Raquel inventa a “Casa dos Consertos”, para restaurar as varetas e desenguiçar a história dela. Mas não somente isso, essa nova história cria um lugar no qual tudo era diferente. Na Casa dos Consertos havia

harmonia na família. Lá, Raquel pôde conversar sobre seus problemas e ser ela mesma, sem ter que se preocupar em ficar quieta.

Percebe-se que, finalmente, Raquel consegue fugir com Lorelai, recuperando a amiga que havia deixado de lado no primeiro capítulo. Raquel foge dos problemas para o plano da imaginação, vivendo momentos harmoniosos como os contados nas cartas sobre o quintal. Todos estavam felizes e se ajudavam na realização das tarefas, almoçaram juntos e conversaram como se não tivessem mais nada para fazer.

Porém, a harmonia é interrompida quando Afonso percebe que está de noite e eles precisavam voltar para casa. No plano da realidade, Raquel continua com as mesmas adversidades: “O pessoal em casa já estava nervoso. Conteí da Casa dos Consertos, mas não adiantou: levei castigo: ia ficar uma semana sem poder sair. Justinho minha última semana de férias” (NUNES, 2012, p. 116-117).

Naquela noite, Raquel ficou pensando sobre suas histórias. Ela revive alguns momentos e reflete sobre as duas personagens femininas que criou. Ambas gostavam tanto de ser mulher e menina que Raquel passa a achar que “ser menina era tão legal quanto ser garoto” (NUNES, 2012, p. 118).

Contudo, Afonso estava preocupado com a Guarda-Chuva. Raquel, como passa a compreender-se melhor, no plano da imaginação, acha uma solução no mesmo instante: o galo iria buscar a amiga e como pagamento levaria a “História de um galo de briga e de um carretel de linha forte” (NUNES, 2012, p. 119).

No dia seguinte, Afonso retorna com a Guarda-Chuva e reconta toda a sua história, que agora estava desenguiçada. Raquel transpõe para a história da Guarda-Chuva o sentimento de superação. Percebe-se que, contrapõe o fato de a tratarem como um objeto bonito e que apenas servia para enfeitar, às gracinhas que ela teve que realizar no almoço em família.

Percebe-se que mesmo no plano da imaginação, há rupturas com a realidade. Os problemas não resolvidos encontram na criação da menina uma saída e se encaminham para uma solução, seja ela positiva ou negativa. Assim, o plano da imaginação constitui uma segunda realidade para Raquel, tão concreta e tão real quanto o plano da realidade.

5.5 “Na Praia”

O último capítulo reitera a discussão anterior sobre como o plano da imaginação constitui-se como real para a menina. Raquel começa contando que, durante a semana de

castigo, escreveu tudo que lhe passou pela cabeça, escreveu até cartas para o pessoal da Casa dos Consertos. Ela reflete “E eu fiquei pensando que fazia uma bruta diferença a gente ter amigo” (NUNES, 2012, p. 125). Esses amigos imaginários faziam com que Raquel se sentisse aceita, davam-lhe voz e participação, o que não acontecia com a família no plano da realidade.

Essa evolução de Raquel no plano da imaginação passa a suavizar a relação conflituosa na família da menina: “Minha vida foi melhorando. Eu já não inventava muita coisa, meu pessoal não ficava tão contra mim” (NUNES, 2012, p. 125). Esse trecho concentra uma carga dúplice, porque como acabou de relatar, ela escrevia tudo que queria, mas, no plano da realidade, não inventava histórias para a família. Ao manter-se mais tempo na imaginação fugia dos problemas e, então suas vontades começaram a emagrecer.

Como as vontades são personagens do mundo da imaginação, Raquel consegue suavizá-las. Isso gera uma nova história. Segundo a menina, as vontades de crescer e ser menino pediram para ir embora voando como pipas. Raquel, então, organiza um passeio até a praia, junto com todos os seus amigos para atender a esse pedido.

No caminho Afonso e a Guarda-Chuva foram conversando. De repente, o galo compartilha o que a amiga disse: a Guarda-Chuva falou que iria junto com ele lutar pela ideia e que, quando ele estivesse caindo dos voos de galo, ela iria ser o paraquedas.

Quando chegaram à praia, o galo e a Guarda-Chuva testaram a ideia. Voaram e quando o galo começou a cair, a Guarda-Chuva abriu-se e eles desceram devagarinho até a areia da praia. Quando chegaram ao chão, o galo começou a fazer tanta festa que não percebeu que estava sendo engolido pelas ondas do mar e, de repente, sumiu. A tensão do leitor, nesse momento, é a tensão de Raquel, ambos se preocupam com o sumiço da personagem.

A menina entra no mar com a bolsa amarela e, quando mergulha, encontra o galo conversando com os peixes. Dessa conversa, Raquel liberta a coleção de nomes que estavam na bolsa, se desfazendo de mais um conflito que a atrapalhava.

Raquel volta à areia da praia e começa a fazer os rabos para as pipas, quando Afonso chega, ela o convida para soltá-las. Suas vontades amarradas com as linhas serviram de pipas e foram voando alto. Raquel e Afonso deram tanta linha para elas que as pipas sumiram no céu da praia.

Quando a brincadeira terminou, Afonso e a Guarda-Chuva decidem-se por ir embora. Raquel conta que logo que Afonso começou a voar, eles sumiram no céu. Assim, Raquel

percebe a realidade à sua volta, vê o Alfinete de Fralda e volta para imaginação. Conversa com o alfinete e o guarda na bolsa amarela, que agora esta tão leve, como a Raquel.

No plano da imaginação os nomes e as vontades puderam ser libertos na praia. Porém, no plano da realidade os problemas continuam lá, na vida de Raquel. Durante toda a história, a menina desenvolve suas tentativas de se livrar dos problemas da realidade. Entretanto, desde o início o leitor sabe da situação real de Raquel no momento da enunciação. No plano da realidade, a menina possui aquelas vontades no presente da enunciação, o que torna a história um ciclo ininterrupto de tentativas e fracassos que por meio da fantasia suaviza a relação adversa, mas não a resolve totalmente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução deste trabalho apresentou-se *A bolsa amarela*, obra de 1976, escrita por Lygia Bojunga Nunes. Explicou-se a forma de narração adotada, primeira pessoa, e esclareceram-se os principais aspectos da fábula desse romance. Todos os fatos são recortes da experiência da vida de Raquel, seu cotidiano na realidade e seu cotidiano na imaginação. Em seguida, problematizou-se a situação de exclusão que Raquel se encontra em contraste com a situação enfrentada por inúmeras crianças.

Destacou-se que *A Bolsa Amarela* foi expressivamente estudada no meio acadêmico, em publicações distintas e aprofundadas. Entretanto, justificou-se que o presente trabalho inova ao analisar o desenvolvimento da criança Raquel, bem como por analisar os estímulos da obra literária e as respostas no leitor, durante a reação estética da obra de arte, a catarse.

No capítulo de metodologia apresentou-se o “método objetivamente analítico”, adotado por Vygotsky (1999). O método parte da análise da própria obra de arte, compreendendo os elementos internos que são articulados. Com base nisso, na sequência, atenta-se para os estímulos da obra e as respostas no leitor. Portanto, a análise da reação estética d’*A bolsa amarela* percorreu o mesmo procedimento, da obra para o leitor.

Exposto esse contexto, no capítulo “Fundamentação Teórica” apresentam-se os estudos que embasam a análise deste trabalho. No subcapítulo “*Psicologia da Arte*” discorreu sobre a análise da reação estética nos três gêneros propostos por Vygotsky (1999): a fábula, a novela (conto) e a tragédia. No segundo subcapítulo, “Breve apresentação sobre a teoria da narrativa”, apresentou-se um conciso apanhado sobre a teoria da narrativa.

O terceiro subcapítulo discutiu brevemente as categorias de pessoa, tempo e espaço na perspectiva de Benveniste. O quarto deteve-se sobre a teoria de Bakhtin sobre o cronotopo na narrativa, ou seja, as categorias de tempo e espaço. O quinto apresentou, brevemente, as considerações sobre os estudos de Nardes (1988) e Sandroni. (1987), que analisaram elementos significativos em *A bolsa amarela*.

No capítulo “*A bolsa amarela: Raquel e suas histórias*” foi apresentado um mapa dos dez capítulos que compõem a narrativa, bem como uma breve análise do estado de Raquel em cada um dos capítulos. Esse capítulo objetivou apresentar de forma clara, os fatos narrados e sua organização no sistema da obra literária, como também analisar o estado de desenvolvimento de Raquel, preparando o leitor, deste trabalho, para o capítulo de análise da reação estética.

No capítulo “No entrelaçar do real e do imaginário” propôs-se a análise da reação estética de *A Bolsa Amarela*. Para tanto, demonstrou-se o desdobramento dos estímulos da obra literária, bem como a resposta da reação estética no leitor. Foram analisados cinco capítulos de *A bolsa amarela*: “As vontades”, “A volta da escola”, “O Almoço”, “Comecei a pensar diferente” e “Na Praia”.

Percebeu-se em *A Bolsa Amarela* uma peculiaridade na construção da fábula. Os fatos recortados pela menina constroem dois cronotopos: o cronotopo da realidade e o cronotopo da imaginação. Constitui o cronotopo da realidade os acontecimentos conflituosos e complexos tomados por Raquel da relação familiar. O cronotopo da imaginação compõe-se das tentativas psicológicas de Raquel para superar os conflitos familiares por meio da criação de personagens e histórias fictícias.

O enredo de *A Bolsa Amarela* é elaborado com certa distinção. Ao se analisar o enredo, percebeu-se que a disposição dos fatos não é cronológica. Raquel inicia a narração no presente, com suas vontades, e retorna ao passado contanto ao leitor suas tentativas de superação dos problemas do presente. Raquel permanece no passado até o final da sua narrativa.

Dessa forma, desde o início o leitor sabe que a situação real de Raquel, no presente da enunciação, é a necessidade de esconder as vontades de ser menino, adulto e escritora. Porém, o encaminhamento dado pela narração, ao percorrer o passado de Raquel e manter-se majoritariamente na imaginação, suaviza os conflitos, dando ao final uma compreensão de libertação de Raquel diante das suas vontades.

Assim, apesar de desde o capítulo “A bolsa amarela” Raquel criar personagens que refletem suas vontades e demonstrar estar repensando os assuntos sobre ser menino e crescer, no plano da realidade Raquel não as supera. Raquel, no plano da imaginação, elabora personagens que pouco a pouco têm seus conflitos solucionados. As soluções para os personagens são aplicáveis ao contexto da imaginação e, por corresponderem ao contexto da menina, ocasionam em Raquel a suavização do contexto nas relações, mas não eliminam totalmente os problemas.

Por vezes, enquanto Raquel permanece no plano da imaginação, esquece-se dos conflitos, por algum tempo. É o caso da criação da “Casa dos Consertos”. Durante o processo de imaginação, Raquel cria um sistema harmônico e, apenas, quando volta para casa é que retorna aos conflitos, recebendo o castigo. O processo é o mesmo na semana de castigo. Raquel não permanece no plano da realidade, ela utiliza-se de sua imaginação e escreve para

os amigos da “Casa dos Consertos”. Por isso conclui: “Minha semana de castigo foi ótima” (NUNES, 2012, p. 125).

Durante suas incursões na imaginação, Raquel sente duplamente o mundo. A narradora vive o conflito na realidade e sente-o e, ao fugir para a imaginação, recria seu conflito por meio de uma personagem e sente-o através do novo plano. Por esse motivo, no início da narração de Raquel, as personagens estavam fadadas ao trágico, tal qual sua vida, visto que Raquel não havia desenvolvido suficientemente seus mecanismos psicológicos.

Com a chegada da bolsa amarela, Raquel, ao esconder suas vontades e encontrar um espaço protegido para abrigar-se, psicologicamente, passa pouco a pouco a desenvolver-se. O ponto culminante desse processo é o capítulo “Terrível vai embora”, está é a última história com fim trágico. E, Raquel, ao refletir sobre ela, resolve reescrevê-la, essa nova história se torna a verdadeira história e possui um final positivo.

Portanto, quando Raquel enfrenta os familiares, no almoço da casa da tia Brunilda, embora, no plano da realidade, tenha perdido, no plano da imaginação, a menina vence, foge da opressão e permanece na imaginação. Logo em seguida, mesmo criando um fim trágico para o Terrível, consegue recriar a história com um final positivo. Assim, dá a ela mesma a chance de ter um espaço harmonioso na imaginação.

Dessa forma, psicologicamente Raquel se desenvolve, ou seja, no plano da imaginação Raquel atinge a superação das vontades de ser menino e adulto e a concretização plena de sua vontade de ser escritora. Logo, a luta constante entre o cronotopo da realidade e o cronotopo da imaginação desenvolve Raquel e pela percepção dual, causada pela sobreposição dos conflitos e das soluções psicológicas, o leitor de Raquel se desenvolve.

A todo o momento em *A bolsa amarela* a tensão causada pelo conflito é contraposta pela solubilidade do problema, a acusação é contraposta pelo argumento. A luta de forças opostas sempre leva a um fim imediato do problema, seja ele positivo ou negativo, fazendo o leitor compreender, rapidamente, o conflito e o acompanhar por completo em seu desenrolar, até atingir o clímax de cada conflito. Portanto, é esse processo contraditório que encaminha o leitor à reação estética, a catarse.

Cada capítulo, por articular um conflito próprio, encaminha a um clímax. A soma dos clímaxes negativos sobrecarrega Raquel até o ponto culminante do almoço na casa da tia Brunilda. Porém, quando Raquel enfrenta seus problemas no almoço, ela rompe com a opressão e inicia sua jornada psicológica. O romper de Raquel e a fuga para imaginação fornecem ao leitor a suavização de todo o contexto anterior, ele libera a carga de tensão

armazenada pelas perdas de Raquel, passando a sentir-se livre como a menina está no plano da imaginação.

Como as personagens das histórias inventadas por Raquel personificam seus conflitos no plano da realidade, quando o leitor relê-os no plano da imaginação, cresce a empatia entre ele e Raquel, pois há uma dupla percepção dos problemas enfrentados pela menina, concentrando uma carga dupla de tensão que só será dispersa na catarse, no momento da briga de Raquel, no almoço.

Com base nisso, dois elementos fundamentais foram detectados na obra. Primeiramente, a articulação de planos contrastantes encaminha a uma percepção contraditória do leitor quanto ao desenvolvimento de Raquel. A menina vivencia e apresenta, concretamente, os dois planos: realidade e imaginação. Enquanto a fuga para a imaginação encaminha o desenvolvimento psicológico da menina, na realidade há apenas a suavização dos conflitos. No plano da realidade, Raquel não se desenvolve totalmente, mas o leitor, por não ter contato, ao final do romance, com a Raquel no presente da enunciação, que materializa a situação real de Raquel, percebe o desenvolvimento pleno no plano na imaginação como sendo o da realidade.

O segundo elemento diz respeito à construção em pequenas histórias. Raquel encaminha o leitor para a catarse somando tensões a cada conflito. Por meio de suas personagens o faz sentir os conflitos que vivencia no plano da realidade, a luta constante e o fracasso até o ponto culminante do almoço. No capítulo “O almoço”, o leitor está tão cheio quanto Raquel, mas quando ela enfrenta seus problemas e rompe com a realidade, ao suavizar suas tensões, também suaviza a tensão do leitor, deixando-o aliviado.

REFERÊNCIAS

Livros citados no trabalho

AZEVEDO, J. C. O período simples I: a predicação e as categorias do verbo. In: AZEVEDO, J. C. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Publifolha, 2011. P. 199- 211.

BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica). In: BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 7.ed. São Paulo; Hucitec, 2014. p. 211- 362.

BENVENISTE, B. (1965/2005) A linguagem e a experiência humana. In: **Problemas de linguística geral II**. T rad. Eduardo Guimarães *et al.* Campinas. Pontes. p. 68-80.

BENVENISTE, B. (1958/2005) Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral I**. T rad. Eduardo Guimarães *et al.* 5 ed. Campinas. Pontes. p. 284-293.

BENVENISTE, B. (1956/2005) A natureza dos pronomes. In: **Problemas de linguística geral I**. T rad. Eduardo Guimarães *et al.* 5 ed. Campinas. Pontes. p. 277-283.

BENVENISTE, B. (1946/2005) Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: **Problemas de linguística geral I**. T rad. Eduardo Guimarães *et al.* 5 ed. Campinas. Pontes. p. 247-259.

BRAIT, B. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. 8. ed.- São Paulo: Ática, 2004.

LIMA, A. P. Fundamentação teórica: da Linguística Aplicada à Psicologia do Trabalho e da Psicologia do Trabalho à Linguística Aplicada. In: LIMA, A. P. **Visitas Técnicas: interação escola – empresa**. 1. ed. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 69-114.

NARDES, L. B. **Literatura Infanto-juvenil: a estética literária de Lygia Bojunga Nunes**. – Brasília: L.B. Nardes, 1988.

NUNES, L. B. **A bolsa Amarela**. – 35.ed. 23reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.

SANDRONI, L. **De Lobato a Bojunga: as renações renovadas**. – Rio de Janeiro: Agir, 1987.

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia da Arte**. - São Paulo: Martins Fonte, 1999.

Livros e Artigos sobre a Autora

BARBOSA, F. C.; ANDO, M. Y. A imagem da criança em *A Bolsa Amarela* de Lygia Bojunga Nunes. In: IV CONALI - **Congresso Nacional de Linguagens em Interação**

Múltiplos Olhares, junho de 2013. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/191t.pdf>>. Acesso em: 10 jul 2015.

CRISTÓFANO, S. L. C. **Lygia Bojunga e a Literatura Infante Juvenil: uma crítica lúdica e abordagem à realidade social.** Disponível em: <http://www.google.com.br/url?url=http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/download/37337/40057&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=Z_afVarAE4GcwgSY7ZHABQ&ved=0CBsQFjABOBQ&usq=AFQjCNEFtUeaWWj6jXxO8sXuXHuQA-W8sw>. Acesso em: 10 jul 2015.

CRISTÓFANO, S. L. C. A literatura contemporânea de Lygia Bojunga: o dispositivo para o despertar e contristar da consciência. **Fólio** – Revista de Letras Vitória da Conquista v. 2, n. 2 p. 21-38 jul./dez. 2010a. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/233/497>>. Acesso em: 10 jul 2015.

CRISTÓFANO, S. L. C. Definições e fronteiras do fantástico em *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga: O Equilíbrio ideal entre a liberdade e as limitações do real. **Revista Eletrônica Via Litterae**, Anápolis, v. 2, n. 1, p. 265-277, jan./jun 2010b. Disponível em: <http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/v1_v2_v1/22-Definicoes_e_fronteras_em_Lygia_Bonjunga_SIRLENE_CRISTOFANO.pdf>. Acesso em: 10 jul 2015.

CRISTÓFANO, S. L. C. **O itinerário simbólico em A Bolsa Amarela de Lygia Bojunga: “fantasiar para incluir”.** 2009. 96 f. Dissertação - Universidade do Porto: Porto, 2009. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/20377/2/mestsirlenecristofanoitinerario000085490.pdf>>. Acesso em: 10 jul 2015.

CRISTÓFANO, S. L. C. O discurso feminino em *A Bolsa Amarela*: a busca pela libertação da mulher. **Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/3723/2949>>. Acesso em: 10 jul 2015.

GOMES, A. E. S. et al. Sabendo o quê e como falar para crianças de um jeito inteligente: o estilo literário de Lygia Bojunga Nunes em *A Bolsa Amarela*. **Revista Científica Eletrônica de Pedagogia**. Ano III, Número 06, Semestral, julho de 2005 -Disponível em: <http://faef.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/hb8K5k7O3YmOIHO_2013-6-28-12-42-9.pdf>. Acesso em: 10 jul 2015.

MACIEL, L. L. **Espacialidades reais e fantásticas nas narrativas de Lygia Bojunga: uma leitura de A Bolsa Amarela, A Casa da Madrinha e O Sofá Estampado.** 2014. Dissertação. 114 f. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/4284/1/EspacialidadesReaisFantasticas.pdf>>. Acesso em: 10 jul 2015.

MACIEL, L. L. Lygia Bojunga: o real e o insólito em *A Bolsa Amarela*. **Anais do CENA**. Volume 1, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 169-179. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2014/02/cena3_artigo_26.pdf>. Acesso em: 10 jul 2015.

MACIEL, L. L. Lygia Bojunga: uma análise fabuladora. **Revista do SELL**. v. 4, nº 2. s.d. Disponível em: <<http://www.fmtm.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/viewFile/476/646>>. Acesso em: 10 jul 2015.

NASCIMENTO, D. L. P; TAVARES, A. P. Identidade e gênero na obra *A Bolsa Amarela* Bojunga. In: **Anais do I Colóquio Internacional de Literatura e Gênero** – Relações de Poder, Gênero e Representações Literárias, setembro de 2012, Teresina, Piauí, Brasil. Disponível em <<http://icilg2012.uespi.br/arquivos/anais/comunicacao/c28.pdf>>. Acesso em: 10 jul 2015.

NAVARRO, M. A. Ruptura e Renovação em *A Bolsa Amarela*, De Lygia Bojunga Nunes. **CES Revista**, v. 22, Juiz de Fora, 2008. p. 197 – 209. Disponível em: <http://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2008/ruptura_e_renovacao.pdf>. Acesso em: 10 jul 2015.

PERUCHI, C. H. A visão do mundo e do eu sob a ótica infanto-juvenil: algumas considerações sobre a obra *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga. **Revista Línguas & Letras**, Unioeste, Vol. 15, Nº 30, 2014. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/10238/8022>>. Acesso em: 10 jul 2015.

QUADROS, D. **Lygia Bojunga entre fios**: a tessitura do leitor implícito. 2014. 151 f. Tese - Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2014. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/37276/R%20-%20T%20-%20DEISILY%20DE%20QUADROS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 jul 2015.

SCHNEIDER, T.F. **O narrador em A Bolsa Amarela**. PUCRS: Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IICILLIJ/5/ensaiotalita.pdf>>. Acesso em: 10 jul 2015.

VALENTE, T. V. ISHIMATSU, R. A. A. A representação da criança nas obras de Lygia Bojunga: alguns apontamentos. In: **VALE Arte, Ciência, Cultura**. nº 6 Assis, São Paulo, 2012.