

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**



Campina Grande – PB

2014

**MYRELA LOPES DA SILVA**

**SEIS LUCAS: FACES DA FAMÍLIA EM BOJUNGA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Tavares Silva.

Campina Grande – PB

2014

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

S586s

Silva, Myrela Lopes da.

Seis Lucas: faces da família em Bojunga / Myrela Lopes da Silva. – Campina Grande, 2014.

64 f.

Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2014.

"Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Tavares Silva".

Referências.

1. Literatura - Infantil.
  2. Família.
  3. Lygia Bojunga Nunes.
  4. Seis Vezes Lucas.
  5. Representações.
- I. Silva, Márcia Tavares.  
II. Título.

CDU 82 - 93(043)

MYRELA LOPES DA SILVA

**SEIS LUCAS: FACES DA FAMÍLIA EM BOJUNGA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em 18 de SETEMBRO de 2014

Banca Examinadora:

*Márcia Tavares Silva*

Profª. Dra. Márcia Tavares Silva

Orientadora - UFCG

*Aluska Silva Carvalho*

Profª. Ms. Aluska Silva Carvalho

Examinadora 1 - UFCG

*Kalifa Naro Guimarães*

Profª. Dra. Kalifa Naro Guimarães

Examinadora 2 – UEPB

## AGRADECIMENTOS

Como posso agradecer a Deus pelo seu cuidado com os seus? Tu és lindo meu Senhor! Obrigada por tornar real mais este sonho! Adorar-te-ei para sempre, por isso, e por tantas outras maravilhas que fazes constantemente em minha vida mesmo sem eu merecer! Obrigada! Agradeço também a minha Nossa Senhora pela intercessão diária!

Obrigada a minha mãe, Maria do Socorro Lopes Lucena, sua atenção, seu cuidado, seu apoio, seus sacrifícios, seu amor.... foram e sempre serão fundamentais! Não há palavras para agradecer porque desde minha concepção já lutavas por mim, pelo meu sucesso, afinal de contas, ele é seu! Essa, mais uma vez, é *pra* você mainha! Agradeço também os meus irmãos, Wenner Gláucio Lopes Lucena e Suênia Lopes Lucena, por acreditarem em mim e por terem me dado sobrinhos lindos: Jhonnathan Andrade, Amanda Lopes, Vitória Nadinni, Ana Beatriz, Ana Carolina e Pedro Lucas. Ah, não posso esquecer o sobrinho-neto que vem por aí...

O que falar do meu namorado? Cristiano Marques, você é um grande companheiro, amigo, parceiro e confidente. Obrigada por me encorajar, me distrair quando as coisas ficavam tensas, por estar ao meu lado nos momentos mais tristes e por tantos e tantos e tantos sorrisos que dei só por estar ao seu lado! Amo você! Esse trabalho também é dedicado aos meus tios-pais, Ivonete Lopes e Epaminondas Bianor, que com tanto amor e atenção sempre me deram um espaço na casa e no coração!

Obrigada também aos meus amigos *painho* Cristóvão e *mainha* Sandra (Ejc), Carla Guimarães, Maria da Paz, Crislâne, Sílvia Campos, Flávia, Laís, Malili Malheiros, Thayse, Raquel, Risalva... enfim, aos de perto, de longe, os de sempre, os que passam e não de passar, a presença de vocês foi essencial *pra* eu não “enlouquecer” com tanta coisa a se fazer! Lembro também dos queridos colegas de curso, representados por Suellen Ribeiro e Amanda Campos, agradeço pelo companheirismo, paciência, solidariedade em todas as atividades acadêmicas realizadas!

Meu agradecimento a Universidade Federal de Campina Grande, a querida Unidade Acadêmica de Letras, por me concederem meios de concluir este curso, bem como todos os servidores e professores deste setor, neste momento representados na pessoa da competentíssima orientadora, Profa. Dra. Márcia Tavares Silva, obrigada por me conduzir sabiamente pelos caminhos da pesquisa em Literatura infantil e, mais que isso, obrigada por acrescentar à minha vida pessoal tantas lições!

Muito obrigada a todos! Deus os abençoe grandemente! Avante!!

“A Mãe e a Lenor estavam lado a lado; o Lucas chegou perto delas, olhou terno pra uma, pra outra, mas só disse assim pras duas: *pensei que gente grande sacava melhor.*” (NUNES, 1996, p. 112, grifos nossos).

## RESUMO

A família, a mais primitiva das instituições sociais, apresenta diferentes configurações, valores e conflitos que, pela sua dinamicidade, estão em constante transformação. Nesse sentido, considerando que tais estados de tensão transpõem-se para a literatura, bem como que a literatura infantil cada vez mais se distancia de seu caráter puramente utilitário-pedagógico, apresentando personagens infantis complexos, alinhados ao ser criança no mundo atual, objetivamos com este trabalho analisar a família presente no livro *Seis vezes Lucas* (1995) de Lygia Bojunga Nunes, através das diferentes perspectivas da criança protagonista. Para tanto, empreendemos uma pesquisa de natureza bibliográfica e interpretativa fundamentada em Sandroni (1987), Lajolo e Zilberman (1987), Ando (2006), Maciel (2007) e Sosa (1978), para tecermos considerações iniciais acerca da literatura infantil e da autora em estudo. Utilizamos ainda, Silva (2013), Ariès (1981), Zilberman (2003), Pires e Gomboeff (2012) e Silva (2010), vislumbrando apresentar as construções socioculturais da temática em questão, além de expormos as famílias representadas nos livros de Bojunga. Por fim, Todorov (2006), Barthes (2009), D’Onofrio (1995), Brait (1993), Moisés (2007) e Chevalier e Gheerbrant (1996), nos guiaram através da análise propriamente. Esta foi realizada de acordo com seis representações/perspectivas da personagem Lucas, quais sejam, *O Lucas medroso e introspectivo*, *O Lucas apaixonado e admirador* e *O Lucas inquieto e questionador*. Como principais resultados, identificamos que a partir dos recursos linguísticos e narrativos bojunguianos, da simbologia das cores e dos nomes, da caracterização dos ambientes, da desconstrução do enredo e da postura de envolvimento do narrador, que Lucas é um personagem complexo, com diferentes facetas, estando no centro dos conflitos domésticos ficcionalizados. Nesse viés, realizamos uma leitura da personagem criança pautada pela autonomia em um contexto de desagregação da família tradicional.

**Palavras-chave:** Literatura – Infantil. Família. Lygia Bojunga Nunes. *Seis vezes Lucas*. Representações. Criança.

## ABSTRACT

The family, the most primitive of social institutions, has different settings, values and conflicts, which by its dynamicity are in constant transformation. In this sense, considering that such stress states transpose for the literature, and children's literature increasingly moves away from its purely utilitarian and pedagogical characters, presenting complex children characters aligned to be a child in today's world, we aim with this work to analyze the family in the book *Six times Lucas* (1995), from Lygia Bojunga Nunes, through different perspectives of the child protagonist. To this end, we undertook a survey of literature and nature interpretive grounded in Sandroni (1987), Lajolo and Zilberman (1987), Ando (2006), Maciel (2007) and Sosa (1978), to weave initial considerations about children's literature and the author on the study. We also use Silva (2013), Aries (1981), Zilberman (2003), Pires and Gomboeff (2012) and Silva (2010), envisioning to present the sociocultural constructions from the subject in question, in addition to exposing the families represented in Bojunga's books. Finally, Todorov (2006), Barthes (2009), D'Onofrio (1995), Brait (1993), Moisés (2007) and Chevalier and Gheerbrant (1996), guided us by the analysis itself, this was performed according to six representations/perspectives of the character Lucas, namely, The fearful and introspective Lucas, The passionate and admirer Lucas and The restless and inquisitive Lucas. As main results, we identified that from the linguistic and narrative resources bojunguianos (term to refer from the author), the symbolism of colors and names, the characterization of environments, the deconstruction of the plot and the posture of involvement of the narrator, Lucas is a complex character, with different facets, being in the center of fictionalized domestic conflicts. In this bias, we conducted a reading of the child character guided by autonomy in a context of breakdown in the traditional family.

**Keywords:** Literature - Children. Family. Lygia Bojunga Nunes. *Six times Lucas*. Representations. Child.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>CAPÍTULO I: A literatura infanto-juvenil: alguns fundamentos teóricos</b> .....	10
1.1 Considerações histórico-sociais acerca da literatura infantil .....	10
1.2 Lygia Bojunga Nunes: “o contar e o pensar” .....	15
<b>CAPÍTULO II: A temática da família e seus diálogos com a literatura infantil</b> .....	19
2.1 As construções socioculturais do conceito de família .....	19
2.2 As famílias bojunguianas .....	22
<b>CAPÍTULO III: Uma análise da obra <i>Seis Vezes Lucas</i> de Lygia Bojunga Nunes</b> ...	31
3.1 Do enredo .....	31
3.2 Representações e perspectivas da personagem Lucas .....	31
3.2.1 O Lucas medroso e introspectivo .....	32
3.2.2 O Lucas apaixonado e admirador .....	41
3.2.3 O Lucas inquieto e questionador .....	52
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	61
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	63

## INTRODUÇÃO

A família é a estrutura mais primitiva e fundamental das organizações sociais, consolidando-se em uma instituição dinâmica, dessa forma com diferentes configurações, diferentes valores, e, conseqüentemente, variados conflitos oriundos do relacionamento entre seus membros. Esta pesquisa origina-se, assim, do nosso interesse pessoal nas relações humanas, em especial no âmbito familiar, devido à contínua atualidade da temática e a relevância social do estudo.

Nosso trabalho volta-se para a temática da família presente no livro *Seis Vezes Lucas* (1996) da escritora Lygia Bojunga Nunes. De início, estabeleceremos o lastro das discussões apresentando o percurso da literatura infantil em contexto europeu e também as especificidades do gênero no nosso país, bem como realizaremos um levantamento teórico acerca da temática em questão, da autora e de sua obra. Nesse sentido, no capítulo inicial, nos debruçaremos em uma explanação histórico-social acerca da literatura infantil na Europa e no Brasil, neste ponto utilizaremos como referências básicas, Lajolo e Zilberman (1987), Sandroni (1987) e Ando (2006). Seguiremos o debate, voltando-nos a pontos relevantes acerca da organização ficcional e estrutural das narrativas da autora estudada, em especial, o livro objeto de nossa análise.

No segundo capítulo, abordaremos a temática da família e suas construções socioculturais, para tanto, retomaremos, entre outros, o historiador francês Philippe Ariès (1981) e Maciel (2007). Ainda fomentando os diálogos entre a temática estudada e a literatura infantil, teceremos considerações acerca das famílias presentes na obra de Bojunga, uma vez que, ambientada no universo da literatura infantil, a escritora gaúcha utiliza a perspectiva da criança para discutir de forma crítica, em grande parte de seus textos, justamente as complexas relações sociais, o suposto papel de superioridade dos adultos, frise-se dos pais, frente à também suposta fragilidade das crianças que, sob o viés bojunguiano, se apresentam no centro da ficção e surpreendem com atitudes emancipadas em relação aos dilemas familiares. O capítulo final apresentará uma análise do livro a partir dos fundamentos teóricos antes expostos. Nesse sentido, nossa proposta é investigar como a desagregação familiar é configurada literariamente no livro, para isso, empreenderemos um estudo segundo as representações/perspectivas da personagem criança principal.

Assim, serão três os tópicos de análise, o primeiro denominado de *O Lucas medroso e introspectivo*, que corresponde à investigação do Capítulo 1. O segundo tópico é denominado

de *O Lucas apaixonado e admirador*, que corresponde à análise dos Capítulos 2 e 3. E, por fim, o tópico *O Lucas inquieto e questionador*, a partir do estudo dos Capítulos 4, 5 e 6. Deste modo, suscitaremos a ideia de que a desagregação familiar está posta de diferentes maneiras na obra ora analisada, seja, nos recursos linguísticos bojunguianos, no envolvimento do narrador no drama, na simbologia das cores, dos nomes e dos objetos, na caracterização de ambientes e espaços ou mesmo na desconstrução do enredo tradicional. A narrativa apresenta diferentes “cenas” com as personagens, bem como o próprio personagem principal é construído metonimicamente, ou seja, em “partes” ao longo das citadas “cenas”. Esses e outros elementos nos dão margem para uma leitura segmentada da obra, porém uniforme, pois Lucas é um personagem complexo, expressando a junção, ou a maior parte, dos fatores desagregadores, carregando uma tensão literária por aonde quer que vá.

Por isso, a análise proposta é de natureza bibliográfica e interpretativa, neste sentido, a divisão anunciada é predominantemente didática, e, frise-se, equivale a “níveis de evolução” da criança ou do pensamento da criança, na realidade, correspondendo mais a representações exemplificativas e qualificativas, não-únicas, que expressam as oscilações, a não-linearidade da personagem, e, em sentido mais amplo, a construção de uma possível autonomia da criança em contexto narrativo de desagregação da família tradicional.

## CAPÍTULO I

### A literatura infanto-juvenil: alguns fundamentos teóricos

#### 1.1 Considerações histórico-sociais acerca da literatura infantil

Inicialmente, pontuamos que a literatura infantil<sup>1</sup> surgiu em meados do século XVII, quando o escritor francês Fénelon (1651-1715) publicou seu livro de histórias destinado às filhas do Duque de Beauvillier, tendo por tema a vida dos santos e demais assuntos ligados ao sagrado, o que até então não era uma leitura de referência com relação às crianças da época visto que não existia leitura dessa natureza.

Além do francês, os autores como Juan de Capua (1251) na Espanha, Raimundo Lúlio (1253-1315), Dom Juan Manuel (1282-1349), enfatizavam a intenção de educar as crianças através de exemplos divertidos e bem contados, não pensando nos anseios literários infantis, mas precisamente no viés instrucional propiciado por esta literatura. O que nos remete, quase que de modo automático, as famosas fábulas de Esopo (1489) e La Fontaine (1621-1695).

Veja-se, assim, que a tradição oral é uma fonte perene da literatura e, por consequência, da literatura infantil. O ato de ouvir histórias norteia, desde nossas experiências mais iniciais, a constituição histórica e social do homem. Charles Perrault, escritor francês, é um exemplo da profundidade alcançada pela tradição oral, uma vez que tomando por base o folclore e a mitologia, conseguiu elaborar, segundo Sandroni (1987), uma “cultura do povo” voltada para as crianças, neste sentido, fomentando o arcabouço da literatura infantil.

Todavia, segundo Lajolo e Zilberman (1987), até o século XVII, foram escritas histórias que eram reconhecidas como destinadas ao público infantil, como as *Fábulas* de La Fontaine, as histórias de Charles Perrault, Fénelon; contudo, eram obras escritas por adultos e destinadas ao público adulto, não havia o sentido consciente de infância como entendemos atualmente, as crianças participavam desde muito cedo da vida adulta e consumiam os produtos, até mesmo culturais, segundo a moral adulta da época.

A vertente da tradição literária é inaugurada na medida em que os autores decidem-se de fato escrever para crianças, assim, pressupondo que “os livros destinados às crianças

---

<sup>1</sup> Esclarecemos que, conscientes das diferenças conceituais propostas por alguns autores entre o infantil, o juvenil e o infanto-juvenil, utilizaremos essas terminologias indiferentemente neste trabalho a fim de nos referirmos à produção literária destinada às crianças, adolescentes, pré-adolescentes e jovens, na esteira do adotado por Ando (2006).

fossem uma necessidade decorrente da conjuntura econômico-social” (SANDRONI, 1987, p. 27). Neste momento podemos destacar Madame Beaumont e seu famoso conto *A Bela e a Fera* (1780), Daniel Deföe com *Robinson Crusoe* (1719) e Jonathan Swift com *Gulliver* (1726). No século XIX, destacam-se os Irmãos Grimm e seus clássicos como *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve* e *João e Maria*. Além do conhecido patrono da literatura mundial infantil, Hans Christian Andersen (*Soldadinho de Chumbo*, *Patinho Feio*, *Sereiazinha*). Em 1865, Charles Lutwidge Dodgson, sob o pseudônimo de Lewis Carroll surge com o famoso e prestigiado até nossos dias, *Alice no País das Maravilhas*. Sobre essa expansão da literatura infantil no mundo, Sandroni (1987) salienta que:

Vê-se, portanto, que o florescimento da Literatura Infantil, na primeira metade do século XVIII, corresponde ao período pré-romântico, quando são rompidos os preconceitos do classicismo, quando a interpretação da *mimesis* aristotélica deixa de ser a da imitação e passa a ser a da expressão, quando a influência de Rousseau se faz sentir na pedagogia (*Émile ou de L'Éducation*) e na valorização da natureza, quando os autores não são mais da aristocracia, mas sim de famílias burguesas, que buscam seu *status* através da literatura e ainda quando o público leitor se amplia e se transforma: é uma massa de leitores anônimos que substitui o restrito círculo da nobreza e do clero. (SANDRONI, 1987, p. 27).

Corroborando o ponto de vista de Sandroni (1987), Lajolo e Zilberman (1987) afirmam que a literatura infantil no mundo, principalmente no eixo europeu, expandiu-se atrelada aos eventos de natureza social, política e econômica, como a Revolução Industrial, o fenômeno da urbanização, o desemprego em massa, a ascensão da burguesia enquanto classe social dominante e das instituições que se organizaram a seu favor: a família e a escola.

A família, nesse viés, impõe um padrão de vida mais doméstico, pautado na divisão de papéis entre seus membros, em que a criança é o ser mais beneficiado desse esforço conjunto, enquanto que a escola funciona como espaço de normatização pela frequência obrigatória em vista da mediação entre a criança e a sociedade, em uma tentativa de neutralização de eventuais conflitos entre elas.

A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. Todavia, a função que lhe cabe desempenhar é apenas de natureza simbólica, pois se trata antes de assumir uma imagem perante a sociedade, a de alvo da atenção e interesse dos adultos, que de exercer uma atividade econômica ou comunitariamente produtiva, da qual adviesse alguma importância política e reivindicatória. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 17).

Em qualquer desses ambientes, casa, escola, sociedade como um todo, a criança passa a assumir um papel simbólico permeado de, entre outros conceitos, de sentidos negativos

como a desproteção, a dependência e a fragilidade e, a literatura infantil, desse modo, carrega marcas inequívocas desse período, pois assume a função de produto cultural burguês, promotora da ação escolar como condição de sua própria existência, direcionando a visão da criança para um mundo idealizado e melhor.

Mesmo vislumbrando seu surgimento e modo de expansão, o conceito de literatura infanto-juvenil, assim como o próprio conceito de literatura em geral, não é algo facilmente mensurável e homogêneo. Contudo, levando em consideração todo o contexto em que está inserida, a ideia de infância apartada da vida adulta e a criação cultural de um “universo pueril”, esta literatura pode se apresentar como originada da limitação de um público: infantil/juvenil em vista da adjetivação de um gênero.

Em qualquer caso, não é uma literatura inferior, como por muito tempo se imaginou, antes, trata-se de uma forma de manifestação artística, sendo inconveniente pensar em assuntos específicos para crianças, pois se estaria caindo no vazio de um “universo infantil” de caráter unicamente utilitário-pedagógico. O que é certo é que a literatura infantil, tendo em vista prioritariamente o público a que se destina, tem especificidades, como a adaptação as limitações linguístico-cognitivas da criança e do adolescente, detém ainda, valores próprios, como a imaginação, o drama e os caracteres afetivos.

Os projetos de literatura infanto-juvenil investem em qualidade artística e o público detém competência suficiente para traduzi-los de forma diversificada. O que não se pode é cair no risco da categorização de infantil, como uma classificação inferior e em diferentes faixas etárias. A arte literária detém natureza universal. Nesse sentido, escreve Ando (2006):

Em face dos pontos de vista acima discutidos sobre a natureza do texto literário direcionado a crianças, podemos afirmar que, na verdade, ambos os pontos de vista – um que apregoa que a literatura infantil é, acima de tudo, literatura, e outro que aponta para a sua especificidade em função do público mirim – não se excluem; antes, se complementam. Nessa medida, se, de um lado, a produção literária voltada especialmente para o público infantil pode integrar a arte literária em geral se primar pela esteticidade, de outro, possui, entre seus possíveis leitores, um público cuja psique diferenciada demanda um esforço de adequação por parte do escritor. (ANDO, 2006, p. 62).

A vertente brasileira desta literatura seguiu o padrão geral do eixo europeu, assim, importamos os modismos literários europeus em uma tentativa de afirmação da nacionalidade, até por que nosso país era composto de uma população quase que totalmente iletrada, sem nenhum tipo de tradição literária.

As primeiras contribuições surgiram a partir da tradução de alguns autores clássicos para o público infanto-juvenil. O ensino estava quase que totalmente sob a dominação dos estrangeiros-, principalmente das ordens religiosas, nesse sentido, era comum que houvesse a profusão de idiomas e de livros escritos de acordo com cada língua. Além disso, existia um tolhimento ao conhecimento, as bibliotecas eram restritas, os livros escassos e em outras línguas e o ensino, de fato, restrito a uma elite social.

Este cenário começa a se modificar com a vinda de D. João VI para o Brasil em 1808. Pensando na grande população que também veio ao país, o monarca promove a atenção à instrução pública, as escolas de primeiras letras, ao ensino superior, a instalação da Imprensa Régia e ao desenvolvimento urbano. Os primeiros livros do gênero infantil surgiram no século XX, consolidando-se com a Proclamação da República, sendo que boa parte dos escritores do período tem mais uma importância histórica, pois pregavam a imagem da criança obediente, submissa a ideologia do progresso da época. Citam-se as traduções de Figueiredo Pimentel, em especial, a tradução dos *Contos da Carochinha*, Carlos Jansen e Caetano Lopes de Moura.

Ainda nos primeiros anos do século XX, Alexina de Magalhães Pinto tem uma importância fundadora neste ambiente literário no sentido de que a autora, a partir do folclore e suas tradições, inaugura uma literatura infantil verdadeiramente brasileira, que não era meramente fruto de traduções dos escritos europeus. Olavo Bilac também pode ser citado como expoente deste período, uma vez que é o maior exemplo de literatura escolar no Brasil, segundo Sandroni (1987). A literatura escolar, com a orientação pedagógica da época, era entendida como a proliferação dos chamados “livros de leitura”, que exaltavam o espírito cívico nas escolas. A autora pontua que:

É portanto como “guardião das virtudes cívicas” como educador, que Olavo Bilac decide escrever para crianças livros que visavam em primeiro lugar informar, transmitir conhecimentos e comportamentos exemplares segundo os valores da ideologia dominante [...] Usa a mesma retórica tradicional, mas a ela adiciona os recursos estilísticos que fizeram dele um poeta festejado por seus contemporâneos e que conferem à sua obra para crianças um valor que a diferencia das demais. (SANDRONI, 1987, p. 43/46).

Há, contudo, um rompimento do modelo moralista com Monteiro Lobato (*A Menina do Narizinho Arrebitado*, 1921) que instaura uma obra com características intrinsecamente literárias e, mais que isso, comprometida com o universo infanto-juvenil, caracterizada pela autonomia da criança, através de uma linguagem permeada pela oralidade, mas sem cair na infantilidade. Nesse sentido, descreve Sandroni (1987):

Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a acreditar na inteligência da criança, na sua curiosidade intelectual e capacidade de compreensão. Seus textos estão cheios de citações e alusões que remetem a outros personagens, a outras épocas históricas e seus protagonistas. Ele foi um autor engajado, comprometido com os problemas do seu tempo. Tinha um projeto definido: influir na formação de um Brasil melhor através das crianças. (SANDRONI, 1987, p. 60).

Lobato foi o primeiro autor brasileiro a discutir a partir do universo infantil temas atuais e durante a década que se seguiu, a década de 30, iniciou-se uma das etapas mais produtivas da literatura infanto-juvenil brasileira, com o surgimento de novos autores e de escritores modernistas que contribuíram com a expansão do gênero objetivando uma produção mais atenta aos problemas sociais e anseios da época, por exemplo, o tema rural, a reação do folclore, as histórias de aventura e os temas de viagem.

Passa-se por um breve período de estagnação estética na década de 50, porém nos anos 60 e 70, a política capitalista moderniza a cultura e a indústria editorial corroborando para a profissionalização dos escritores e o revigoramento do gênero com a introdução de novas temáticas como o contexto urbano, a renovação dos contos de fadas e da imagem do índio. Dentre os autores recentes que deram prosseguimento às rupturas promovidas nos anos 60 e 70 na literatura infantil brasileira, situam-se Ruth Rocha, Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes. Ando (2006) sintetiza “o contar e o pensar” (Sandroni, 1987) de Bojunga nestes termos:

É dentro dessa constelação de escritores que começaram a produzir, sobretudo, a partir da década de 1970, que se situa Lygia Bojunga Nunes, em cujas obras aparecem [...] vários dos aspectos presentes nas obras desses autores, tais como: o emprego do coloquialismo, o viés crítico na discussão de problemas sociais, a exploração da metalinguagem, a valorização da perspectiva infantil e a interação texto/leitor. (ANDO, 2006, p. 82).

Bojunga é assim, uma das mais expressivas renovadoras da literatura infantil, de modo que podemos considerá-la como “sucessora de Lobato” (SANDRONI, 1987) na medida em que, a partir de suas ideias originais, inovadoras e reflexivas instaura uma visão crítica acerca dos problemas da vida contemporânea, superando as expectativas do leitor e mesclando a realidade cotidiana com fantasia e imaginação, principalmente, sob a ponto de vista da criança.

## 1.2 Lygia Bojunga Nunes: “o contar e o pensar”<sup>2</sup>

Lygia Bojunga Nunes nasceu em 1932 em Pelotas no Rio Grande do Sul, mas aos 8 anos de idade mudou-se para o Rio de Janeiro –RJ – essa mudança e consequente vivência na cidade foi, mais tarde, inspiração para seu livro *O Rio e eu* (1999), em que descreve seu total encantamento pela “cidade maravilhosa”. Aos 14 anos, Lygia foi para um internato de freiras, todavia, durante seu período de férias, apaixonou-se por um garoto e desistiu da vida religiosa. Aos 19 anos, abandonou seus estudos para o vestibular de medicina e iniciou sua primeira experiência artística como atriz de teatro, estrelando a peça inaugural do Teatro Duse. Após a estreia, evidenciado pelo público e pela crítica seu sucesso na nova empreitada, foi contratada pela companhia de teatro e trabalhou durante muito tempo neste ambiente, onde teve a oportunidade de dividir o palco com grandes artistas, como Fernanda Montenegro.

Contudo, mesmo envolvida com a vida artística e sendo elogiada pelo seu desempenho nos palcos, não conseguiu se adaptar. Assim, passa a traduzir, escrever e adaptar peças para os diferentes veículos de comunicação e o fez por quase 10 anos. No entanto, Lygia ainda viu-se incomodada com seus trabalhos e buscou cada vez mais o prazer em criar personagens, trejeitos e falas para cada um, resgatando, dessa forma, a “Lygia – artesã”.

Casou-se pela primeira vez aos 21 anos, divorciou-se na década de 60, período mais ou menos coincidente com aquele em que passou a morar em um vale no Rio de Janeiro, local que serviu (e serve) de inspiração para grande parte de seus livros, cuja beleza natural e sensação de paz interior até hoje a autora admira. Anos mais tarde, após o divórcio, casou-se com o inglês Peter, com quem funda uma pequena escola rural que manteve por cinco anos. Em 1982, o monólogo *Livro* propicia seu retorno à vida teatral e nos anos 90 desenvolve mais alguns trabalhos nesse sentido. Apresentou mais monólogos, relançou livros e continua uma “grande viajante”, o que propicia o alargamento de seu repertório cultural e reflete-se de sobremaneira em seus livros.

Bojunga teve obras traduzidas para mais de 19 idiomas, ganhou mais de 36 prêmios, dentre eles, dois dos maiores prêmios internacionais: a Medalha Hans Christian Andersen

---

<sup>2</sup> O termo “o contar e o pensar” que intitula este tópico, e citado algumas vezes ao longo deste trabalho, faz referência ao proposto por Sandroni (1987) quando a mesma sintetiza, com essas palavras precisas, de modo geral, a organização ficcional, estrutural, linguística e temática da obra de Bojunga.

(1982)- considerado o “Nobel” da Literatura Infanto-Juvenil- e o prêmio ALMA (2004), sendo a primeira escritora fora do eixo Europa- Estados Unidos, a receber este.

Lygia publica seu primeiro livro *Os colegas* em 1972, em que já podemos perceber a forte presença da simbologia das cores e do amarelo como preferência em suas narrativas, além de apontar, através do enredo, o companheirismo e a arte como instrumentos de libertação social. Em 1975, publica *Angélica*, ainda com a abordagem da arte – teatro e música – e as discussões de questões sociais como o preconceito e a aceitação individual. Em 1976, *A bolsa amarela*, narra a história da menina Raquel e sua bolsa mágica e poderosa. Em 1978, *A casa da madrinha*, expõe a história de Alexandre em busca de um lugar que lhe proporcione melhores condições de vida. Segue com *Corda bamba* de 1979 discutindo a arte circense e temas polêmicos, como a morte. *O sofá estampado* de 1980, traz a história do tatuzinho Vítor que está sempre às voltas com sentimentos de medo e ansiedade.

Lança seu – até então – único livro de contos, *Tchau* no ano de 1984. Em 1987, publica *O meu amigo pintor* ou *Sete cartas e dois sonhos*, em que volta a discutir a temática da morte, descrevendo o modo como um menino consegue se ressignificar da tristeza através das cores. Segue com *Nós três* de 1987, abordando a história de uma paixão trágica, que é adaptada para o teatro, assim como o livro anterior. Passa, então, por um período de intensa produção de cunho autobiográfico e metalinguístico com, *Livro, um encontro com Lygia Bojunga* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992). Em 1995, produz *Seis vezes Lucas* e *O abraço*, este ficcionalizando temas densos como violência sexual e assassinato. Volta à autobiografia e metalinguagem em 1996 com *Feito à mão*. Escreve, em 1999, *A cama* e *O Rio e eu*. Nos anos 2000, publica *Retratos de Carolina* (2002), nele, Lygia experimenta novos caminhos, aproximando-se das formas do meta-romance. Em 2006, publica *Aula de Inglês; Sapato de Salto*, no ano de 2007 e *Dos vinte um e Querida*, em 2009.

É certo que na infância há a segmentação da realidade de uma maneira própria/individual, a partir da construção e reconstrução de significados para os acontecimentos e para as pessoas. A literatura infantil, nesse sentido, possibilita à criança a vivência de seus conflitos através da imaginação e sugestionando soluções que a levam, de um modo ou de outro, ao amadurecimento. Lygia é uma escritora que narra através da perspectiva da criança, segundo dois planos de trabalho: “o horizontal, em que se desenvolvem os fatos sequenciais vividos pelos personagens, e o vertical, no qual a narrativa

volta-se para os problemas interiores de cada um, característicos da infância.” (SANDRONI, 1987, p. 74).

Com relação especificamente à escrita de Lygia, Sandroni (1987), descreve, com extrema precisão, a “complexidade gradativa de seus textos” (SANDRONI, 1987, p. 87):

Assim, fundindo a fantasia com dados do real, Lygia Bojunga Nunes trabalha criticamente esses aspectos da vida e permite uma leitura vertical em vários níveis de compreensão. Ela adentra o mais profundo significado das coisas e apresenta-as de forma metafórica possibilitando a reflexão e o entretenimento em perfeito equilíbrio. (SANDRONI, 1987, p. 88).

A autora gaúcha organiza sua narrativa, estruturalmente, por meio do que Sandroni (1987) denomina de “concretização da metáfora”, uma vez que a riqueza polissêmica dos enunciados possibilita a realização de várias leituras, inclusive uma leitura crítica. Além da metáfora, existe uma recorrência da escrita da autora ao recurso do antropomorfismo<sup>3</sup>, o qual se visualiza em diversas obras a exemplo de *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *O sofá estampado* (1980).

Há ainda, outros recursos estilísticos comuns à autora que adequam sua linguagem ao mundo infantil, sem “infantilizar” o discurso, num claro tom coloquial advindo de Monteiro Lobato. Nesse sentido, exemplificamos com os asteriscos e parênteses explicativos, a substituição da 1ª pessoa do plural pela expressão “a gente”, a ideia de futuro é sempre transmitida através de formas compostas, próclise mesmo em início de frase, fuga do diminutivo “inho”, uso dos sufixos aumentativos para denominar personagens, uso da gíria urbana carioca, enfim. São os chamados “índices de renovação” apontados por Maciel (2007):

Por meio do exercício de análise de sua obra, vemos que Bojunga foge aos modelos consagrados de escrita e apresenta, em suas narrativas, índices de renovação quanto ao trato dado à questão da criança e quanto ao manuseio da linguagem. Utilizando-se do recurso da simbologia, das figuras de linguagem, de neologismos, da oralidade, da linguagem poética, da intertextualidade, de onomatopeias, dentre outros recursos linguísticos, como também fazendo uso de imagens de cunho simbólico-metafórico, do código onomástico e da personificação como recursos da linguagem, essa escritora desmitifica a postura dogmática do adulto-sabe-tudo frente à criança. (MACIEL, 2007, p. 25).

Quanto ao conteúdo temático de seus livros, é importante destacar que o cenário nacional de produção inicial da autora gaúcha era de renovação da literatura infantil. No entanto, existiam alguns traços comuns e, por vezes, repetitivos desse quadro. Muitos autores

---

<sup>3</sup> O antropomorfismo consiste em uma técnica que atribui características humanas a Deus, deuses, elementos da natureza ou animais, possibilitando uma aproximação entre os seres humanos e outros seres, no sentido de disseminar a igualdade existente entre os mesmos, o que é muito aplicável em se tratando de literatura infantil.

exploraram a intertextualidade com o conto de fadas para retomar a fantasia, a denúncia social como discussão explícita e algo parecido com os primeiros textos de uma defesa ecológica do planeta. Lygia, embora inserida nesse grupo de renovação, opta por discutir situações universais, como o medo, a morte (*O meu amigo pintor*, 1983 e em *Nós Três*, 1987), a angústia, a fome, a miséria, além de abordar os conflitos sociais e seus reflexos identitários.

Portanto, a literatura destinada ao público infantil “com a finalidade de instruí-la, educá-la, diverti-la, quando não as três coisas ao mesmo tempo” (SOSA, 1978, p. 29) possui entre seus expoentes nesse país a escritora Lygia Bojunga Nunes que, dentre diversos temas sociais, aborda a temática da família moderna, discutindo com criatividade os conflitos mais complexos segundo a perspectiva audaz e exigente da criança também moderna. Nesse sentido, levando em conta a temática em tela, suas questões específicas, o lugar da criança e os conflitos oriundos de tais relações sociais, que, conseqüentemente, são transpostos para a literatura; faz-se necessário, neste momento, que se discuta a família e seus diálogos com a literatura infantil a partir, de início, das construções socioculturais de seu conceito.

## CAPÍTULO II

### A temática da família e seus diálogos com a literatura infantil

#### 2.1 As construções socioculturais do conceito de família

A família, sociologicamente considerada, é tida como uma associação de pessoas unidas em virtude de vínculos comuns, sejam eles sanguíneos, afetivos, matrimoniais – elo mais comum quando trata-se de família, porém não único – em vista da estruturação e consecução de papéis sociais/culturais determinados. Assim, no decorrer do tempo, tais papéis se transformem, também se transformam as relações familiares e a própria concepção de família. Daí, a intensa dinamicidade do instituto e o especial amparo estatal<sup>4</sup> determinado na órbita jurídica.

Neste tópico em que trataremos acerca da temática da família, principalmente a família moderna, fazemos remissão ao seguinte conceito de família. Vejamos:

A família é o núcleo fundamental em que repousa toda organização social (Vieira, 2009) e é nela que o indivíduo é íntima e socialmente formado, pois, é centro gerador e irradiador das opiniões, sendo o ambiente ordinário do ser humano, onde este ao mesmo tempo em que forma é também formado, ao mesmo tempo em que se relaciona consigo mesmo, procurando entender seus gostos e concepções, é também elemento fundamental integrante do corpo social, num exercício constante da verdadeira dignidade da pessoa humana. (SILVA, 2013, p. 09).<sup>5</sup>

No mesmo sentido, desta feita, aprofundando o conceito de família, o historiador francês Philippe Ariès salienta que, na Idade Média, “a família cumpria uma função – assegurava a transmissão da vida, dos bens e dos nomes – mas não penetrava muito longe na sensibilidade” (ARIÈS, 1981, p.193). Desse modo, a vida familiar possuía muito mais formalidades de criação e manutenção, estando conectada à esfera pública, em que todos os conflitos eram expostos a todos, o que tornava inviável uma intimidade de fato entre seus membros.

---

<sup>4</sup> Art. 226. A família, base da sociedade, tem especial proteção do Estado. (BRASIL, Constituição Federal, 1988).

<sup>5</sup> Neste ponto faz-se referência ao Trabalho de Conclusão de Curso de minha autoria junto ao curso de Direito da Universidade Estadual da Paraíba no ano de 2013, o qual está sendo citado devido à relação íntima quanto à temática entre aquele trabalho e este, que ora se desenvolve. Segue a referência: SILVA, Myrela Lopes da. *O dever de cuidar na relação paterno-filial com consequências no âmbito da responsabilidade civil*, 2013. 50p. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013. Aprovada pela banca examinadora em 28 de agosto de 2013.

Com relação à família brasileira, Maciel (2007) aponta que há uma formação que está atrelada a chegada da corte portuguesa ao país, dessa forma, anteriormente somente existiam tribos indígenas constituindo diferentes agrupamentos pelos territórios e organizados hierarquicamente em virtude da sobrevivência da espécie e da proteção. A partir da inserção portuguesa, as relações familiares começaram a se instalar segundo o modelo repressivo europeu, assim, eram comuns as imposições sejam elas religiosas (casamento e batismo), alimentares, educativas e até mesmo quanto ao vestuário. “Foi, portanto, nosso modelo de família alicerçado no modelo da família europeia ocidental, que se desenvolveu graças à estrutura colonial escravocrata” (MACIEL, 2007, p. 17).

Nesse panorama, quanto às questões familiares mais íntimas, especialmente a da mulher, esta era dominada com mais rigor pelo pai, quando solteira e pelo marido, após o casamento. Os castigos eram muito comuns em casos de desobediência ao jugo patriarcal. Os casamentos eram arranjados e as mulheres preparadas desde muito cedo para o ato social solene, sem, muitas das vezes, ao menos conhecer o futuro marido. Quando casadas estavam fadadas a submissão dos afazeres domésticos e dos filhos, que eram muitos. Maciel (2007) complementa que esta situação de subjugação do feminino e domínio masculino começa a modificar-se, na família brasileira, a partir de três grandes fatores transformadores: o fator econômico, o fator religioso e o fator jurídico. No plano econômico, ressalte-se a divisão do trabalho e a manutenção do lar por ambos os sexos; na órbita religiosa, o aumento dos casamentos civis e, juridicamente, a promulgação da Lei do Divórcio em 1977, período em que as mulheres começam a definitivamente se libertarem de casamentos por conveniência fracassados, ainda que, à época, marcadas por um radical preconceito social advindo da dissolução.

De maneira mais global, as transformações das relações familiares começaram a acontecer, segundo Ariès (1981), a partir do surgimento do sentimento de infância- a criança deixar de fazer parte da sociedade dos adultos-, da escolarização e da divisão social do trabalho que propiciou a invenção de uma considerada “hierarquia” dentro do seio da família. A fragmentação da unidade ocorre quando a mulher passa a ser a responsável pela casa e o homem pelo trabalho, fundamentando o estereótipo familiar pautado na tríade: pai, mãe e filho, o que era objeto de prestígio social e consolidação da moral burguesa.

Nesse sentido, ainda segundo Ariès (1981):

A família deixou de ser apenas uma instituição do direito privado para transmissão dos bens e do nome, e assumiu uma função moral e espiritual, passando a formar os

corpos e as almas [...] O cuidado dispensado às crianças passou a inspirar sentimentos novos, uma afetividade nova que a iconografia do século XVII exprimiu com insistência e gosto: o sentimento moderno de família. (ARIÈS, 1981, p.194).

O “sentimento moderno de família”, segundo o proposto pelo historiador, perpassa o conceito de afeto/afetividade. Assim, na teoria, a família moderna congrega elementos dispostos a se unirem através dos laços da afetividade e do cuidado recíproco, todavia resiste na atualidade alguns dos valores burgueses de outrora, o que, com frequência, possibilita a instauração de conflitos sociais<sup>6</sup>, sem dúvida, refletidos para além da realidade e propiciando verdadeiros momentos de disjunção na narrativa de ficção, levando, por consequência, ao homem reconhecer-se nela.

Quando essas discussões são transpostas para a literatura verificamos que as mesmas são antigas, nos remetendo as primeiras produções europeias: os contos de Perrault, Grimm, Andersen, e segundo Maciel (2007):

Em vários desses contos podemos identificar modelos de relações familiares em que ora prevalece a figura paterna representada pelo pai autoritário, ora esse pai está ausente. Noutros contos, ora prevalece a figura materna subjugada ao marido, ora ela inexistente, está morta. Há, ainda, enredos que apontam a presença da criança representando um estorvo, um empecilho para a sobrevivência do casal, sendo abandonada. E fica visível para nós a questão da dominação paterna sobre os filhos, a questão do incesto, dentre outros temas presentes no contexto familiar. (MACIEL, 2007, p. 20).

Assim, a autora citada nos propõe que a voz da criança, nesse cenário, é abafada e o adulto pretensamente detém o poder, no entanto, pode-se vislumbrar uma transformação desse modelo único, pois, segundo Zilberman (2003), há diferentes modelos de família na literatura, quais sejam, o modelo eufórico, o modelo crítico e o modelo emancipatório. O primeiro, ainda pautado na ideologia burguesa. No segundo, começam a ser evidenciadas as crises, segundo a caracterização de heróis incomodados e desajustados no ambiente familiar. No último modelo, o emancipatório, as denúncias dos conflitos passam a ser concretizadas através do início de um período de crescimento e aprendizagem para as crianças “experimentando contextos desconhecidos, sempre numa postura interrogadora” (ZILBERMAN, 2003, p. 215), e é a partir desse novo cenário de liberdade literária, instaurada a partir de um modelo emancipatório, que são construídas narrativamente as famílias da autora em estudo.

---

<sup>6</sup> São exemplos de conflitos sociais, a proteção dos pais que cerceia a criança, bem como a omissão filial que pode causar problemas sociais e internos à criança, o amor possessivo, o ciúme, a famigerada igualdade entre homens e mulheres, etc. Tais conflitos sociais, com frequência, são ficcionalizados para a literatura.

## 2.2 As famílias bojunguianas

Considerando um modelo de questionamento das relações sociais focado na ideia de emancipação, principalmente a da criança, faz-se importante, neste momento, que se trace, de forma mais detida, um percurso da produção de Bojunga, em especial, no tocante às discussões familiares mais evidentes em cada obra, bem como a exploração das relações possíveis com a que está sob análise.

Neste sentido, em *Angélica* (1975), a narrativa gira em torno da cegonha Angélica. Esta descobre que a história da sua espécie na realidade é um mito muito antigo que traz fama e bem-estar para toda espécie. A protagonista pretende desconstruir este mito, mas entra em conflito com a família que está mais interessada em manter a tradição. Deste modo, Angélica sente-se diferente de todos e infeliz por carregar este segredo, mas não quer decepcionar a família, principalmente os pais, muito tradicionais, por isso, resolve viajar pelo mundo e acaba vindo para o Brasil. Neste país, faz muitas amizades, conhece seu namorado o porco Porto, e, com a ajuda dos amigos e num verdadeiro trabalho em conjunto, decide montar uma peça teatral contando sua história até sua chegada ao Brasil.

Neste livro, há figuras bem emblemáticas e recorrentes quanto aos aspectos caracterizadores em algumas outras obras que a sucederam. Assim, os pais de Angélica, por exemplo, quanto à questão do autoritarismo do pai e a passividade da mãe, dialogam com *Seis vezes Lucas* (1995). Vejamos a apresentação do pai e da mãe na peça:

PAI: Eu sou um chefe de família feliz.

MÃE: Tão feliz!

PAI: Meus filhos me respeitam, meus vizinhos me respeitam, todo o mundo me respeita.

MÃE: Eu também!

PAI: O quê?

MÃE: Te respeito.

PAI: Ah, pois faz muito bem. Se tem uma coisa que eu adoro é respeito, e se tem outra que eu detesto é falta de respeito.

MÃE: Eu também.

PAI: Aliás, nós somos a família mais respeitada desse lugar.

MÃE: Somos tão respeitados!

PAI: Bom, já nos apresentamos, agora podemos ir embora.

MÃE: Então vamos. (NUNES, 1995, p. 58).

Percebe-se, neste trecho, a voz sufocada da mãe, que apenas concorda com o discurso do marido, arraigado na tradição familiar, o mesmo ocorre com o pai do tatu Vítor em *O sofá estampado* (1980), pois este, envolvido pelos ideais capitalistas, deseja que o filho seja um gerenciador de negócios, mesmo que isto não represente os projetos futuros do pequeno tatu. Isto se repete no discurso do Pai de Lucas em *Seis vezes Lucas* (1995) que procura repassar

para o filho os valores de uma sociedade patriarcal, titularizando atitudes que acredita ser modelares: “- Deixa ela chorar que ela é mulher, mas você é homem e eu não quero um filho chorão, com medo de ficar sozinho, com medo disso, com medo daquilo [...]” (NUNES, 1996, p. 28). Quanto à submissão materna, esta pode ser encontrada também na mãe do tatu Vítor; em certa medida, na mãe de Rebeca em *Tchau* (1984), pois esta deixa um marido não dominador para submeter-se a um amante autoritário, além da passividade da Mãe de Lucas em *Seis vezes Lucas* (1996) que dominada pelos sentimentos de ciúme com relação ao marido, não enxerga as necessidades do filho e corrobora para a desagregação familiar: “Acordou com a Mãe e o Pai discutindo na sala. A voz da Mãe vinha toda complicada de choro: - Não adianta, você não toma jeito, tá sempre de olho noutra mulher!” (NUNES, 1996, p. 26).

*A bolsa amarela* (1976) escrito em tempos de repressão política e social conta a história de Raquel que, como Angélica e Petúnia (*A cama*, 1999), é uma personagem muito esperta e determinada. Assim, Raquel carrega uma bolsa amarela, que representa o espaço imaginário, rico de possibilidades, onde a menina pode ter e conjecturar o que quiser. Neste lugar são guardados todos os desejos da protagonista, entre eles estão o de deixar de ser criança, de ter nascido garoto e de ser escritora, bem como também são guardados seres inventados como o galo Afonso (Rei), o galo Terrível, um guarda-chuva mulher, um alfinete de fralda e papéis que ela gosta, com nomes escritos neles.

Com relação à família, percebe-se que Raquel não tem voz diante do autoritarismo e das situações de abuso, sugestão de crítica da autora às relações familiares e a cultura do poder atravessada pelo Brasil na década de 70. A cena da Casa dos Consertos representa um exemplo de tentativa de renovação na medida em que, a inversão dos papéis sociais, surpreende a protagonista, acostumada ao modelo social sacralizado de pai, mãe e filho(a). Assim como a mãe de Lucas e a mãe de Angélica, a mãe e a tia de Raquel são mulheres submissas aos seus respectivos maridos e também aos seus filhos e intentam repassar para a menina esse pensamento tradicionalista como sendo o ideal.

Durante as aventuras e conflitos experienciados ao longo do livro, Raquel reflete acerca de seus problemas, dentre os quais está o de pertencer a uma família tradicional que não admite objeções a seu modelo, e para além da reflexão, a protagonista reconhece sua importância para o mundo “De repente, pela primeira vez na minha vida, achei Raquel um nome legal; achei que não precisava de outro nome nenhum. Abri a bolsa, tirei tudo quanto é nome que eu guardava no bolso sanfona (...)” (NUNES, 1976, p. 112) e começa a vivenciar

um amadurecimento quanto a suas inquietações: “A bolsa amarela tava vazia à beça. Tão leve. E eu também gozado, eu também estava me sentindo um bocado leve.” (NUNES, 1976, p. 115).

O livro, que segue *A bolsa amarela* (1976), conta a história do menino Alexandre que, assim como Raquel, vive numa espécie de fronteira tênue entre o real e o imaginário. Em *A bolsa Amarela* (1976), temos a bolsa como instrumento facilitador entre os mundos, em *A casa da madrinha* (1976), temos todo um espaço de simbologia e encantamento, à semelhança do espaço do Terraço em *Seis vezes Lucas* (1995). Alexandre é um garoto pobre, morador do Rio de Janeiro que trabalha vendendo sorvetes para ajudar nas finanças da família devido à partida do irmão Augusto para São Paulo. No desenvolvimento da narrativa, carregada de simbolismos e metáforas, Alexandre, antes de começar a trabalhar para ajudar a família, conhece uma professora muito inovadora e criativa que constantemente era tolhida pela instituição escolar tradicional e, por isso, perdera sua mala de surpresas.

Esta, somente será encontrada na casa da madrinha, um lugar mágico onde são realizados todos os desejos e resolvidos todos os problemas, que Augusto já havia mencionado ao menino em momentos anteriores a sua partida. O menino, então, resolve ir em busca desse local, mesmo sem saber ao certo onde se localiza. Durante o caminho, vive diferentes emoções como o encontro com o Pavão e a menina Vera, os dois ficam amigos e decidem, juntos, fugir para a casa da madrinha. Ao encontrar esse local, Alexandre também encontra o irmão e a mala da professora, mas perde Vera, pois esta decide ir embora, uma vez que se encontra muito presa aos ditos conceitos sociais e adultos do mundo real para conseguir permanecer no espaço imaginário. Alexandre, então, a leva, como solicitado, e retorna com seu Pavão para casa mágica.

Para além da discussão acerca da repressão social advinda da inserção da professora na narrativa, a família de Alexandre representa a exposição inicial das classes economicamente menos favorecidas na obra da autora gaúcha, assim se repete no conto “O bife e a pipoca” do livro *Tchau* (1984) a partir da apresentação do adolescente Tuca, bem como em *A cama* (1999) com o menino Tobias. Contudo, a afetividade se encontra presente nesse cenário na medida em que a própria criação da casa se origina de uma preocupação amorosa e carregada de cuidado de um irmão mais velho que tenta distrair Alexandre nos momentos mais críticos de fome e falta de sono, por exemplo, representando a proteção e o acolhimento comuns nas relações familiares (a)efetivas.

Pires e Gomboeff (2012), em um artigo sobre a infância e a sociedade em *A casa da madrinha*, informam que:

A configuração ainda que simbólica de *A casa da madrinha* é fruto de um projeto que, além de discutir a representação da criança na família e na sociedade, perspectiva alguns ideais sociais. A casa representa um espaço mítico que faz a ponte entre fantasia e realidade, fato que situa o leitor em um contexto, ao mesmo tempo, real, histórico – devido à necessidade material – e mítico – por apontar para a resolução de todos os males e de todas as dificuldades. (PIRES; GOMBOEFF, 2012, p. 295).

Nesta perspectiva levantada pelos autores, focalizando a mistura de percepções, ou seja, entre a fantasia e a realidade, a personagem criança intenta representar a sociedade e a família nas quais está inserida de modo a buscar uma melhoria, ainda que imaginária, dos conflitos por ela vivenciados; é assim com Alexandre, com Raquel, com Lucas, enfim. Pires e Gomboeff (2012), ainda completam que:

[...] Diferentemente de Raquel em *A bolsa amarela*, personagem que cresce, Alexandre, apesar de aparentemente fortalecido, continua procurando a casa de sua madrinha sem resolver sua questão material, ou resolvendo-a no plano da imaginação, enquanto Vera retorna ao lar sem indícios de transformação significativa. Essa dificuldade final revela tanto uma escritora sofisticada que sente os impasses no próprio material social que mobiliza e revela, quanto uma elaboração artística que contém uma ideia complexa de infância. (PIRES; GOMBOEFF, 2012, p. 295).

Neste viés, Raquel, em *A bolsa amarela* (1976), mostra-se, ao final de sua jornada, perceptivelmente mais madura para discutir os problemas sociais, culturais e familiares que a rodeiam, enquanto Alexandre, ao contrário do esperado, não resolve todos os seus conflitos, bem como, sua amiga Vera, não apresenta nenhuma mudança de perspectiva, ainda que seja uma garota controlada pela mãe. A complexidade da narrativa, aparentemente com conflitos sem solução, intenta apresentar o contexto realista de modo a se ter uma visão muito aproximada da criança protagonista.

Em *Corda bamba* (1979), a história se inicia a partir do momento em que Maria, artista de circo e filha de equilibristas, é encontrada desmemoriada por Foguinho (o engolidor de fogo) e a Mulher Barbuda, artistas circenses, após ter assistido a morte dos pais durante um espetáculo. Desta maneira, é levada para o apartamento da avó materna, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, uma senhora autoritária e materialista, vez que para ela o dinheiro compra tudo.

Assim, ao chegar à casa da avó, Maria espera encontrar um lar, uma família, diante de todo o sofrimento já vivenciado, mesmo ainda muito jovem – dez anos. Contudo, suas

expectativas são frustradas, passando a avó a representar a figura de autoritarismo mais evidente. Dessa forma, a protagonista sente-se reprimida num ambiente de desamor e falta de compreensão, somente através dos amigos do circo, Foguinho e Mulher Barbuda – casal não convencional – encontra segurança e amizade de modo a construir um “processo de busca de identidade e de estabilização emocional” (SILVA, 2010, p. 74), além de compreender a relação estabelecida entre eles como uma verdadeira intimidade familiar.

O romance *O sofá estampado* (1980), que não obedece a um enredo linear, conta a história de Vítor, um tatu tímido e inseguro que tenta, a todo tempo por meio de cartas, manter uma aproximação com sua namorada, a gata Dalva, contudo, esta não gosta de ler e só pensa na televisão. Vítor, devido às dificuldades de relacionamento, tem constantes crises de tosse, engasgos e de escavar quando fica nervoso. Esses distúrbios do protagonista são tidos, por ele mesmo, como um fardo, difíceis de ser carregar. Dessa forma, ele constrói um espaço imaginário, onde se sente isento de qualquer culpa pelos problemas em manter relações com os outros, contudo, essa construção o leva ao isolamento do mundo. Durante a narrativa, Vítor cresce e sonha em realizar seu sonho de conhecer o mar. Quando sua avó morre – pessoa que desempenha um papel extremamente encorajador na vida do tímido tatu – Vítor decide realizar seu sonho e ganha de seu pai um grande presente de formatura que se resume a dois: uma viagem e uma mala muito semelhante a que pertencia a sua avó e que sempre despertou muito encantamento no jovem.

Todavia, na mala, encontrava-se um objeto produzido pela fábrica do pai, não os pertences da avó, como ele esperava. Desse modo, evidencia-se o desejo do pai para o filho: o de ser um grande empresário, um gerenciador no mundo dos negócios. O tatu tenta argumentar com o pai sobre o fato de não ter desejo, nem vocação para assumir a posição dele na empresa, mas é tomado por um acesso de tosse que o impede de falar. Neste cenário, retomamos Lucas em *Seis vezes Lucas* (1995) que, demonstra uma inquietude interior e um descontentamento diante dos conflitos familiares, contudo, o medo e a timidez, por muitas vezes, o impedem de expressar suas emoções. Veja-se:

A chuva escorrendo no vidro; o olho do Lucas pra cá e pra lá, seguindo o limpador. E se ele pedia, pára (sic)? E se ele gritava, para (sic)! e abria a porta e saía correndo e encontrava o Timorato e os dois iam embora? embora pra sempre, pra nunca mais voltar! Olhou pra Mãe: por que que ela não dizia nada? Por quê! Então ele ia dizer. Mas continuou escorregado. E a voz também: paralisada, escorregada, feito coisa que nunca mais ia se levantar e sair. O olho foi voltando pro limpador, pra cá, pra lá... A garganta começou a doer. (NUNES, 1996, p. 46-47).

Diante de tantos conflitos e de uma crise de identidade, Vítor desiste de ir para a Bahia, ver o tão sonhado mar, e acaba ficando no Rio de Janeiro. Conhece Dona Popô, uma hipopótama dona de uma agência de publicidade, e passa a trabalhar neste espaço, onde conhece o Inventor, um personagem que vive a elaborar criações idealistas. Após o término do namoro com Dalva, Vítor volta para a mata e essa volta é significativa, na medida em que se revela num amadurecimento de Vítor, fato comprovado a partir do reencontro com a família e de sua desenvoltura ao expressar suas opiniões.

[...] e quando a mãe perguntou: - e o mar? Ele tomou até um susto: tinha vindo embora sem nunca ter visto o mar. Desconversou. Contou mais um pouco de coisa. E depois foi dar um passeio: estava louco pra ver verde bem perto, e pra ver planta; e pra ver tudo que ele queria defender. Só depois é que ele explicou na calma pro pai que agora ele sabia o que queria “e eu não quero mesmo vender carapaça, viu, pai?”. E falou muito do trabalho da Vó. Contou que queria fazer uma coisa parecida. E o bom foi que ele falou tudo sem se engasgar e nem tão baixinho assim... (NUNES, 1992, p. 107).

O livro *Tchau* (1984) é o único livro de contos escrito até então pela escritora Lygia Bojunga. Composto por quatro narrativas densas, *Tchau*, *O bife e a pipoca*, *A troca e a tarefa* e *Lá no mar*, os contos abordam as temáticas implicadas nos conflitos sociais e familiares, como a separação, o ciúme, o amor, a saudade, a morte, enfim. Relativamente ao conto *Tchau*, este se constrói a partir da deflagração de um triângulo amoroso. A mãe abandona os filhos – Rebeca e Donatelo – para viver com o amante, o grego Nikos. Tal atitude é justificada em vista da solidão que a mãe sentia ao viver com um marido que, segundo ela, preocupava-se demais com o trabalho. Diante da partida, o pai entrega-se à embriaguez e Rebeca, numa atitude desesperada, retém consigo a mala da mãe, vislumbrando que esta um dia volte para casa, senão para ver os filhos, ao menos para buscar seus pertences. A ótica da narração é da própria Rebeca que, pouco a pouco, descreve a relação desgastada dos pais. A personagem criança, assim, aparece neste conto como um suporte diante das fraquezas que dominam tanto o pai quanto a mãe. Neste sentido, percebe-se um discurso *a contrario sensu* quanto o domínio paterno e a submissão materna, uma vez que, neste conto, as responsabilidades e preocupações, tidas como titularizadas pelos adultos, transitam em torno da criança, não em torno dos pais, considerados pela sociedade como naturalmente responsáveis e, mais que isso, os pais procuram em Rebeca a força e o apoio que necessitam em suas vidas. Aponta-se, dessa forma, para a perspectiva da criança, um consagrado índice de renovação da obra bojunguiana.

Remetendo-se para as diferenças entre as classes sociais – por consequência entre configurações familiares - já apresentadas em *A casa da madrinha*, o conto *O bife e a pipoca* conta a história de amizade entre Rodrigo e Tuca, um de família abastada, outro com sérios problemas econômicos e que precisa trabalhar muito para ter condições de, ao menos, se alimentar. Em *A troca e a tarefa*, considerado como um conto autobiográfico, expõe-se o sentimento do ciúme, especificamente entre irmãs. Assim, cumprindo os mandamentos de um sonho tido, a irmã mais nova passa a escrever livros contando as mais variadas histórias em busca de remediar a dor provocada pelo sentimento negativo. A tarefa dada é a de escrever, e com cada vez mais empenho, e a troca é o sufocamento do ciúme. Por fim, *Lá no mar*, conta a história de um barco cheio de mistérios, e também de seu dono que havia ganhado a embarcação como herança de família. Um dia, uma onda leva o barco e o marinheiro e, desde então, o barco fica ancorado no mesmo lugar, por muito tempo. Um homem, certo dia, visualiza a embarcação e quer pegá-la, renová-la e pintá-la, entregando-a a seu filho. O conto expõe uma história de companheirismo entre pai e filho, mesmo com ordens superiores a seguir.

Em *Fazendo Ana Paz* (1991), o pai de Ana fora um dos organizadores dos movimentos sindicais rurais do Estado do Rio Grande do Sul. Assim, em vista de sua profissão, necessitava constantemente viajar pelas regiões interioranas e, neste sentido, apreendeu valores sociais e culturais importantes, os quais fez questão de repassar para, à época, pequena filha Ana Paz, antes de sua prematura morte em virtude de seu envolvimento em questões políticas locais. Ana Paz, devido aos acontecimentos, traz marcas do medo e da insegurança pela qual foi submetida na infância, vez que presenciou o assassinato do pai. Na velhice, volta à cidade natal para resgatar os bons valores recebidos pelo pai quando criança. Pai este que, ao contrário do Pai de Lucas em *Seis Vezes Lucas* (1995), do pai de Angélica e do pai do tatu Vítor em *O Sofá Estampado* (1980), procurou, enquanto viveu, inculcar em Ana valores atemporais, éticos e morais, valendo-se para isso, em especial, de uma carranca, artesanato de madeira comum no Nordeste, lugar muito visitado por ele durante suas viagens a trabalho. Ensinava o pai que assim como o objeto, deveria ser Ana, forte e destemida, capaz de enfrentar qualquer perigo, uma vez que a carranca cortava as águas do oceano, sempre à frente e centralizadora.

Quanto à questão da obstinação na vida, encontramos marcas também na avó de Vítor (*O sofá estampado*, 1980), uma tatu viajante, independente e sempre por descobrir algo e a

solucionar conflitos “E como é que eu vou parar com tanta coisa pra estudar, pra ajudar, pra descobrir, pra escavar, pra entender [...]” (NUNES, 1992, p. 41) e na Petúnia (*A cama*, 1999), menina cheia de autonomia que resolve todo o conflito instaurado na obra, encontrando a cama e devolvendo-a para Tobias, em nome do amor que sente por este e também em vista da tradição familiar, pois fez uma promessa que o móvel retornaria para a família do garoto: “Petúnia fez sinal pro ônibus parar e abraçou Tobias com força, um abraço já menos molhado. E, pra espanto do Tobias, segredou: te prometo que eu vou te dar aquela cama de volta” (NUNES, 1999, p.106). Por fim, em *Fazendo Ana Paz*, o pai da protagonista lembrava a imagem de um homem forte, destemido, politizado e carismático que procurava “ir passando pr’Ana Paz tudo que é valor que ele considerava importante [...] Só pra Ana Paz ir sacando tudo que é força que puxa o Brasil pra trás” (NUNES, 1991, p. 34). Novamente Bojunga descontrói, assim como o fez em *Corda Bamba* (1979), a ideia de autoritarismo somente advindo da figura paterna, bem como de uma construção tradicional de família.

Em *A cama* (1999), todo o conflito interfamiliar gira em torno de uma cama centenária, único bem restante de uma família outrora muito abastada. Neste sentido, durante o transcorrer da narrativa, o objeto circula por diferentes espaços, seja físicos (no morro, no estúdio, no Jardim Botânico, no antiquário, no casarão), seja abstratos (na lembrança, na foto antiga, na indenização, na ideia fixa, na espera). O bem móvel, assim, é fio condutor que interliga tempo, espaço, personagens, de modo a tecer diferentes significados e interpretações à narrativa. Além da própria cama, protagonizam o romance dois adolescentes por volta dos onze ou doze anos de idade, Tobias e Petúnia, que vivenciam os dramas adolescentes e, juntos, constroem suas identidades e individualidades. No livro, chocam-se valores mais tradicionais – como a própria lenda de que a cama deveria permanecer, de geração a geração, sempre na família de Zecão, pai de Tobias, pois, caso contrário, recairia sobre a família uma antiga maldição- com valores notadamente mais modernos como a liberdade e autonomia franqueadas a Petúnia que assiste a filmes de classificação adulta, anda pela cidade sozinha, inclusive tomando ônibus e manifesta habilidades incomuns a sua idade de modo a resolver todos os conflitos, entregando a cama, depois da mesma circular por diferentes espaços sociais e imagéticos, à família de Tobias, menino tímido e introspectivo, com quem vive seu primeiro amor.

Percebe-se, dessa maneira, seguindo essa cronologia literária, o modo como Lygia subverte os padrões tradicionais e isso ocorre através da introdução de diferentes temáticas

aliadas às discussões de valores mais subjacentes, bem como a partir da apresentação de famílias, não tradicionais, brasileiras, em que as questões sociais e culturais merecem um enfoque bastante específico. Ademais, a introdução de diferentes recursos ficcionais e linguísticos corrobora para esta ideia de subversão. Ressalte-se que encontramos um padrão/estilo na configuração das famílias bojunguianas, uma vez que há uma repetição de modelos, ou seja, se observa a construção de papéis ora autoritários, ora passivos, ora subversivos que estão ligados respectivamente, porém não necessariamente, a figura paterna, materna e da criança, somente esta emancipada por excelência. Discutem-se, assim, no próximo capítulo, as especificidades e propõem-se possibilidades de análise quanto à família exposta na obra em estudo.

## CAPÍTULO III

### Uma análise da obra *Seis Vezes Lucas* de Lygia Bojunga Nunes

#### 3.1 Do enredo

*Seis vezes Lucas* é um livro publicado em 1995 que conta a história do menino Lucas, que compõe uma família tradicional. A história desenvolve-se através da exposição de seis diferentes momentos da vida do menino, que, no livro, são contados em seis capítulos (*Lucas e a Cara; Lucas e o cachorro; Lucas e a Lenor; Lucas e o Terraço; Lucas e a Coisa; Lucas, e agora?*). Lucas, protagonista criança, filho único de um casal de classe média carioca, é apresentado como um menino muito medroso e introspectivo por vivenciar inúmeros conflitos familiares, dentre eles, o autoritarismo paterno, a subserviência da mãe, o distanciamento afetivo entre os pais, as constantes traições do marido para com a mulher, inclusive com a professora Lenor, por quem o menino se vê completamente apaixonado.

Contudo, há perspectivas de transformação da personagem criança por meio da manifestação de suas inquietudes e questionamentos perante o ambiente de tensão em que se situa, através da alegria propiciada pela criação da Cara (máscara), do amor pelo cachorro de estimação, Timorato e pela professora, pelo alívio advindo da destruição da Coisa (sentimentos negativos de angústia e dor), além da criação imagética e inovadora do Terraço, bem como a visão do narrador enfim. Lucas, centro da narração, para onde convergem os conflitos e tensões é uma criança em busca de sua identidade e superação de suas carências afetivas em um cenário de desagregação familiar.

#### 3.2 Representações e perspectivas da personagem Lucas

Uma análise estrutural pressupõe um trabalho científico da obra literária, atento ao funcionamento do discurso naquele contexto de produção e de circulação do texto. Neste sentido, a análise estrutural de qualquer narrativa, mesmo por mais simples que possa afirmar-se, não se resume a uma mera descrição dos elementos. A análise demanda uma atitude de analista, um estudo e identificação dos fenômenos literários, e, mais do que isso, a compreensão das relações oriundas de tais fenômenos. É nesse viés que Todorov (2006) nos adverte:

A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, não espacial. (TODOROV, 2006, p. 80).

Barthes (2009) complementa as palavras de Todorov (2006), pois considera a narrativa como atrelada a própria história do homem e, assim, propõe um “procedimento” e uma “teoria” que sustente a pesquisa literária, nestes termos:

Que dizer então da análise da narrativa, colocada diante de milhões de narrativas? Ela está por força condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber inicialmente um modelo hipotético de descrição (que os linguistas americanos chamam uma “teoria”), e a descer em seguida, pouco a pouco, a partir deste modelo, em direção às espécies que, ao mesmo tempo, participam e se afastam dele [...] Para descrever e classificar a infinidade das narrativas, é necessário, pois, uma “teoria” (no sentido pragmático do qual se acabou de falar), e é para pesquisá-la e esboçá-la que é preciso inicialmente trabalhar. (BARTHES, 2009, p. 21/22).

Segundo D’Onofrio (1995), a narrativa é um discurso que nos apresenta uma história imaginada, constituída por personagens, cujos episódios se passam num tempo e num espaço de suas vidas. Quanto à estrutura da narrativa literária, temos: no plano da enunciação, ou seja, do discurso, da narração; o narrador e suas diferentes presenças na obra. Já no plano do enunciado, da fábula, da diegese em si; temos, segundo o autor citado, níveis de análise, sendo o primeiro nível, o nível fabular, o segundo nível, o nível atorial e o terceiro nível, o nível descritivo.

Nesse sentido, a análise, ora proposta, contemplará o estudo das personagens de ficção e os modos da presença do narrador, com atenção especial a personagem criança, Lucas, de forma a construírem-se tópicos de avaliação que demonstrem as representações e perspectivas do protagonista infantil ambientado em um cenário de desagregação da família. Assim, serão, prioritariamente, três os focos de análise, o primeiro denominado de *O Lucas medroso e introspectivo*, seguido do segundo tópico, *O Lucas apaixonado e admirador*, e, por fim, *O Lucas inquieto e questionador*.

### **3.2.1 O Lucas medroso e introspectivo**

Neste tópico, voltamo-nos especialmente ao Capítulo 1, pois foi neste que constatamos as ocorrências mais evidentes de medo e introspecção, que aqui denominamos. Isso não significa que não há outras passagens do livro em que esses sentimentos estejam presentes,

contudo, vislumbrando os objetivos didáticos de nossa análise, assim ressaltamos o Capítulo 1.

De início, a família é apresentada através de cenas do cotidiano, Lucas integra uma família nuclear tradicional de classe média constituída pela tríade pai-mãe-filho. Vejamos um trecho que denota essa definição – que não está no início do livro, mas pela sua riqueza merece destaque nesse ponto:

- Capricho?!
- Essa escola custa uma fortuna! Ou você tá esquecendo o que eu pago todo mês pro Lucas estudar lá?
- Foi *ocê* que quis botar ele nessa escola.
- Claro! pelo menos ele não vai poder dizer mais tarde que não subiu na vida porque eu não dei pra ele o que existe de melhor em matéria de ensino. *Isso* ele não vai poder dizer.
- Depois da vergonha que você me fez passar nesta noite eu não fico mais um dia aqui! Você que cuida da casa, da comida, da faxineira, dessas malditas camisas impecáveis que você nunca acha que estão bem passadas, você que se vire com isso tudo! Cansei, vou m'embora. (NUNES, 1996, p. 84).

Esse trecho é muito significativo, pois demonstra a condição financeira estável da família, que tem carro, paga escola e cursos para o filho menor, frequenta teatros e restaurantes de certo padrão, possui empregados, enfim. Verifica-se também parte de uma das constantes brigas do casal, pais de Lucas. Assim, é um ambiente permeado por conflitos, diálogos, acordos e novos conflitos, numa constante tensão que segue o personagem principal.

Acerca dos personagens na narrativa de ficção, Brait (1993) salienta que é importante a classificação proposta pelo romancista e crítico inglês E.M. Forster quando, na década de 20, este “imortalizou-se pela sua classificação de personagens em *flat* – plana, tipificada, sem profundidade psicológica – e *round* – redonda, complexa, multidimensional” (BRAIT, 1993, p. 40). Assim, personagem plana ou de costume é marcada do início ao fim por um único traço identificador ou qualidade intrínseca. A personagem plana gera os *tipos* e as *caricaturas*. Já a personagem redonda, esférica ou de natureza é naturalmente complexa, multiforme, com várias qualidades e tendências, o que torna inviável uma tentativa de simplificação de suas atitudes e ideias.

Complementando as discussões de Brait (1993), Moisés (2007) salienta dois mecanismos de análise das personagens de ficção: estaticamente e dinamicamente. A estaticidade não guarda relação com um modo estático de análise, pelo contrário, “diz respeito à descrição da personagem, segundo as palavras diretas do próprio ficcionista, ou o que dela se depreende” (MOISÉS, 2007, p. 140). De outro modo, a análise dinâmica “realiza-se pela

desmontagem da mudança da personagem, plana ou redonda, ao longo do romance” (MOISÉS, 2007, p. 142). Neste sentido, o autor arremata: “[...] ao contrário da análise estática, que cuida da imobilidade, a análise dinâmica ocupa-se da continuidade, referida a personagens planas ou a personagens redondas.” (MOISÉS, 2007, p. 142).

Considerando classificações e mecanismos de manifestação, a construção da personagem nos permite diferentes leituras de acordo com a perspectiva adotada pelo leitor. É o que afirma Brait (1993):

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel. Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso, construindo essas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores. (BRAIT, 1993, p. 67).

As ponderações de Brait (1993) e Moisés (2007) em confronto com o trecho do livro, acima citado, observa-se Lucas como um personagem redondo, complexo e dinâmico, enquanto que a mãe e o pai podem ser entendidos como personagens planos e tipos, pois são personagens não nomeados, os quais caracterizamos através de traços identificadores comuns, uma vez que a mulher é notadamente uma dona-de-casa e o homem é o típico chefe de família tradicional, fato que vai ao encontro das características de autoritarismo marital e paternal, muitas vezes apresentadas:

Então o pai do Lucas vestiu o paletó cinza claro, viu um fiapinho perto do bolso, mais que depressa tirou. Abotoou o paletó; não gostou; desabotoou; também não gostou; abotoou de novo e dessa vez gostou. Estendeu o braço e (sempre se olhando) destapou o vidro de loção, fez concha da mão e pingou loção dentro da concha. (NUNES, 1996, p. 15).

- Tchau, meu filho, você sabe que o pai detesta esperar. (NUNES, 1996, p. 17).

- É que... eu... é que... o pai não vai gostar de ver você assim desabotoada. (NUNES, 1996, p. 18).

- Mas, Lucas, desde a semana passada a gente tá falando nessa festa; você sabe que o pai adora dançar. (NUNES, 1996, p. 24).

- Não adianta, você não toma jeito, tá sempre de olho noutra mulher! (NUNES, 1996, p. 26).

- Ô mais que saco! Chora a mãe, chora o filho! – Tirou o Lucas do abraço da Mãe: - Deixa ela chorar que ela é mulher, mas você é homem e eu não quero um filho chorão, com medo de ficar sozinho, com medo disso, com medo daquilo. (NUNES, 1996, p. 28).

Merece destaque o fato da personagem principal considerar o pai um herói, contudo verifica-se que esse protótipo de “herói” delineado pela criança não corresponde àquele tradicional em que os filhos pequenos geralmente visualizam o pai, ou seja, não é uma visão carregada de afeto e apreço. Está mais voltada para uma espécie de competição em que o filho, futuramente, corresponderá a uma versão mais “aprimorada” do pai em diferentes aspectos, dentre eles está: ser um “conquistador”, no sentido de envolver e cativar as pessoas, não de ser um tipo intransigente, como o pai é apresentado:

Ele ia ser um cara pro Pai não botar defeito; ele ia ser um herói! [...] O Pai tinha falado, herói é quem *conquista* os medos que tem. Franziu a testa: *vence* ou *conquista*? Ficou parado, querendo se lembrar. E se lembrou que no meio de uma discussão a Mãe tinha gritado pro Pai, você é um conquistador! [...]. O Lucas encostou a testa no espelho; o vidro foi ficando embaciado. Hem, pai, o que que é conquistador? É quem conquista, é quem vence. O que é que você venceu? Eu venci o medo de lutar pelo que eu quero; eu luto pelo que eu quero, Lucas. (NUNES, 1996, p.18/19).

A Mãe, outra personagem tipo do núcleo familiar, como já esboçado, é apresentada como uma mulher madura, do ponto de vista da idade, esposa, mãe, dona-de-casa, não exercendo trabalho fora do lar e vivendo em função do trabalho do marido. Podem-se destacar diversas atitudes de indecisão, muitas das vezes contraditórias, que reforçam seu comportamento passivo. No início do livro, afirma ser uma pessoa com quem o filho poderá confiar e sempre contar para dizer a verdade, assim Lucas o faz dizendo:

Eu tô com medo de ficar aqui sozinho. (NUNES, 1996, p. 17).

Contudo, ao mesmo tempo, a mãe ratifica o discurso paterno de repreensão:

[...] ele não gostou nadinha de ver você falando de novo que tem medo. (NUNES, 1996, p. 17).

Ou:

Tchau, meu filho, você sabe que o pai detesta esperar. (NUNES, 1996, p. 17).

Essa posição contraditória revela-se em suas atitudes e repetem-se em diferentes momentos quando a mãe chama pelo filho através de expressões afáveis e, em outros, expressões mais rudes. Nesse sentido: “meu amor”, “meu filho” e, de modo diverso:

Que é, Lucas! (NUNES, 1996, p. 17).

O pai tá chamando... me solta. (NUNES, 1996, p. 24).

Simultaneamente, a presença da Mãe é algo desejado pelo filho:

- O teu pai não quer perder a estreia dessa peça.
- Então ele podia ir sozinho. (NUNES, 1996, p. 17).

[...] ah, que vontade de tirar o vestido da Mãe e esconder ele bem escondido pra nunca! Nunca mais ela ir dançar com o Pai e deixar ele ali sozinho. (NUNES, 1996, p. 25).

Essas contradições se alongam durante toda sua passagem pelo livro e relacionam-se não somente a Lucas, mas também ao marido. A insegurança e o ciúme afetam seu casamento e sua posição de esposa, que sabe das traições, ou tentativas de traições, do marido. A insegurança reflete-se no fato de que seu bem-estar, sua beleza, sua tranquilidade interior, dependem sobremaneira daquilo que o marido pensa a seu respeito.

O Lucas ficou olhando pro espelho, lembrando da Mãe, vestida de vestido furta-cor.  
- Hmm! Que linda que você tá, mãe. - Diz isso mais alto pro teu pai ouvir. (NUNES, 1996, p. 23).

Observamos ainda que, no desenrolar do livro, são apresentados os nomes do personagem principal, da professora Lenor, do cachorro Timorato e da tia Elisa, mas, em nenhum momento, são apresentados os nomes da mãe, do pai, do diretor da companhia onde o Pai trabalha e das moças que flertam com ele – estas são sempre representadas a partir da perspectiva das roupas que vestem, o que sugere o intuito da Mãe de colocá-las em um lugar comum de indiferença.

Assim, sabe-se que o nome identifica, distingue e especifica uma coisa da outra, neste caso, uma pessoa da outra, colocando-a em um lugar de exclusividade no mundo. No livro, os personagens são a “Mãe”, o “Pai” – estes destacados apenas pelas iniciais maiúsculas - o “diretor da companhia”, a “moça vestida de azul” (NUNES, 1996, p. 33), a mulher “vestido cor-de-rosa” (NUNES, 1996, p. 84), nada além disso. Para Lucas, atitudes, questionamentos e inquietações desses personagens não são tão relevantes a ponto de que os mesmos tenham um nome definido, um elemento distintivo, qualificador.

Vejamos ainda que este Capítulo 1 chama-se “Cara”, uma referência a uma espécie de máscara produzida com massa de modelar que o menino confeccionou em duas versões – a primeira foi destruída pelo Pai e a segunda foi entregue a professora Lenor. Esta máscara funciona como uma barreira quanto aos efeitos provocados pela “Coisa”. A “Coisa” é descrita mais adiante no livro como uma aflição, uma ansiedade, uma angústia grande (NUNES, 1996,

p. 91), provavelmente originada de uma ausência afetiva por parte dos pais. Podemos confirmar esta hipótese, pois verificamos que as cenas com ambos os pais e o menino são sempre na chegada ou saída de festas (NUNES, 1996, p.23), eventos – peças de teatro (NUNES, 1996, p. 17). Cenas à mesa, tendo como pretexto a comida, e onde geralmente ocorrem as conversas familiares, são escassas, há uma cena nesse contexto, mas somente entre a criança e a Mãe, sem a presença paterna. Nesse sentido, o personagem infantil está a maior parte da narrativa em solidão, o que o leva a produzir a tal máscara.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), a máscara é um símbolo de diferentes tipos – máscara de teatro, carnavalesca, funerária etc. - cujo significado pode variar de acordo com sua destinação. Segundo os autores, há também, através das máscaras, especialmente a carnavalesca, a demonstração das tendências demoníacas do homem: “A máscara não esconde, mas revela, ao contrário, tendências inferiores, que é preciso pôr a correr.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 596).

Apontam-se outras funções como a médica, ou seja, prevendo e curando doenças físicas e psíquicas, bem como, em especial, na África, preenchem uma finalidade nas cerimônias sociais como os ritos agrários, funerários e de iniciação, de forma a celebrar as origens e costumes cotidianos. Além de servir como instrumento de possessão, armadilha e mediação, as máscaras, para os autores, podem representar a manifestação divina de uma figura e meio de regulação das energias espirituais. Ademais, podem revestir-se de um poder mágico “elas protegem aquelas que as usam contra os malfeitores e os bruxos; inversamente, elas também servem aos membros das sociedades secretas para impor sua vontade assustando.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 597). Ainda funcionam como um símbolo de identificação:

O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem representada. Se ela se revestiu da aparência de um demônio, ela finalmente se identificou com ele. Pode-se imaginar todos os efeitos que é possível tirar dessa força de assimilação da máscara. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 598).

As ideias representadas no livro podem nos conduzir a algo divino, pois a máscara produzida por Lucas tem uma alma: “Ela tem tanta alma que eu fico até com medo de botar ela na cara.” (NUNES, 1996, p. 59). A máscara pode sugerir a necessidade de proteção da personagem criança e, nesse sentido, a fuga da solidão ao libertar o menino de uma condição não confortável: “O Lucas estava contente de ter um cara ali no espelho; não se sentiu mais

sozinho.” (NUNES, 1996, p. 22); exercendo uma função curativa e um poder mágico de fazer a Coisa sumir: “Nem pescoço, nem garganta, nem nada doía mais, a Coisa tinha sumido; e o Lucas (meio-espantado-meio-contente) começou a trabalhar a cara que ele tinha acabado de inventar.” (NUNES, 1996, p. 22), promovendo uma identificação individual:

O Lucas suspirou fundo. Colou ainda mais bem colada a massa na pele. Tão colada, que parecia que a massa era a pele. Puxou o cabelo pra frente, tapando o pedaço onde a massa acabava; e agora, um era tão o outro, que o Lucas marchou decidido pra sala, procurou uma música que ele adorava (“Batuque”) e ligou o som. (NUNES, 1996, p. 22).

Para a produção da “Cara” houve um verdadeiro percurso e amadurecimento artístico, por assim dizer, da criança, pois a “Cara” é o que chamamos de “saída final” para a solidão, elaborada pelo personagem. Nesse sentido, primeiro, ao ficar sozinho em casa, já nesse primeiro capítulo, o menino liga todos os aparelhos eletrônicos e os coloca em volume máximo, deixando-os “berrando e cantando”, veja-se já aí a figura de linguagem da personificação, muito comum nos livros de Bojunga, atribuindo características de seres animados a seres inanimados:

Então o jeito era acender tudo que é luz, ligar rádio, televisão, som, botar tudo bem alto, se enfiar na cama e deixar todo mundo lá berrando e cantando até ele dormir. Desatou a acender luz. (NUNES, 1996, p. 19).

Contudo, essa primeira “saída” é falha na perspectiva do protagonista, uma vez que o Pai não iria gostar de ver todos os aparelhos ligados em volume máximo refletindo o medo e a insegurança da personagem criança. Neste ponto é importante que destaquemos alguns aspectos, são eles: o fato de que ligar os aparelhos e deixá-los em funcionamento/volume máximo revela uma atitude em que a voz do menino é como que exteriorizada através dos aparelhos, ao passo que é uma iniciativa muito comum à maioria das crianças na idade de Lucas – que supomos situar-se entre os 7 e 10 anos de idade. Nesta etapa, a criança quer descobrir, explorar e relacionar as coisas em busca de um sentido para elas e para si mesmas. É última fase da infância denominada de período operatório-concreto, segundo o biólogo suíço Jean Piaget<sup>7</sup>.

Vemos assim que o personagem não brinca como a maioria das crianças de sua idade, também não gosta ou nunca foi levado a gostar de jogos e atividades em grupo, o que reforça

<sup>7</sup> “Na fase seguinte, a que Piaget chamou de operacional-concreta, a criança já adquiriu a capacidade de ir e vir do ponto de partida ao ponto de chegada através de um raciocínio lógico abstrato, caracterizam o último estágio do desenvolvimento da inteligência infantil, o que ocorre por volta dos doze anos.” (SANDRONI, 1987, p. 81).

nossa análise de um personagem solitário do ponto de vista social. Além do que seu pai é um indivíduo intransigente, nesse sentido, ele não tolera que Lucas tenha atitudes e sentimentos considerados “infantis”, por exemplo, como o medo, uma vez que o protagonista não é colocado na trama como uma criança, como se o medo não fosse comum às pessoas, e comum à criança, quando colocada em situação de abandono físico ou psicológico. As perspectivas dos personagens, os diálogos, os acordos, levam-nos a crer que Lucas é visto como uma não-criança (não necessariamente já um adulto), assim, o personagem aponta-nos nova “saída”:

Mas o Pai ia chegar, ia olhar pro solzão de luz acesa, ia ver que ele tinha morrido de medo e... bom, então o jeito era ter um cachorro. (NUNES, 1996, p. 20/21).

A segunda “saída” proposta pelo menino é ter um cachorro, que é apresentado como uma “companhia”, mas de novo há uma interferência invisível, porém incisiva do pai quando o personagem principal acredita que o mesmo não iria querer ter uma animal em casa. Vemos que no decorrer dos capítulos e em cenas pontuais como esta, o pai funciona como uma verdadeira barreira entre a criança e a realização de seus projetos/objetivos – como é o caso da paixão não concretizada pela professora Lenor.

Isso! o cachorro era o único que nunca, NUNCA ia sair espalhando o medo que ele sentia. Começou a pensar que bom que ia ser ter um cachorro. Pegou papel e lápis. Deitou no chão pra desenhar gostoso o cachorro que ele ia ter. A Coisa foi sumindo. Mas tudo que é risco que o lápis riscava não tinha cara de nada, o que que adiantava querer um cachorro que o Pai não ia querer? Acabou largando o desenho do cachorro que ele não ia ter. (NUNES, 1996, p. 21).

Após essas primeiras “saídas”, Lucas nos aponta uma terceira que seria a observação da natureza, em especial, da chuva e do vento. Aqui cabe uma reflexão no sentido de que o vento pelas suas características – força, envolvimento, presença, necessidade- é considerado um meio de amenizar o sufocamento feito pelo Pai. E, em sentido mais amplo, podemos considerar a violência como uma alternativa apontada pela personagem criança, demonstrando sua personalidade *sui generis*, todavia, contida:

Foi pra janela, que chuva, que chuva de vento, ah! como ele ia bater no Pai podendo bater sem o Pai ver. (NUNES, 1996, p. 21).

Por fim, a última e principal “saída” apontada por Lucas seria a “Cara” confeccionada em massa de modelar avermelhada. Aqui, inicia-se toda uma “simbologia do vermelho” que impregna toda a narrativa. Essa opção pelo vermelho se dá na medida em que esta é uma cor que se aproxima dos sentimentos/sensações que o menino gostaria de ter:

Universalmente considerado como um símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui,

entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro [...] Não há povo que não tenha expressado – cada um à sua maneira – essa ambivalência de onde provém todo o poder de fascinação da cor vermelha, que leva em si, intimamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão; isso, as bandeiras vermelhas que tremulam ao vento do nosso tempo o provam! (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 944 e 946).

Ou seja, o vermelho é uma cor quente, associada à paixão, ao amor, ao fogo, à guerra. É cor que ao passo que desperta desejos incompreensíveis à maioria das pessoas, revoluciona e coroa o poder. Para isso, é só considerarmos a própria dubiedade a qual a cor é vista, por exemplo, na religião pode significar carne, pecado, tentação, mas para a política é revolução, esquerda, Comunismo<sup>8</sup>.

Assim a “Cara” surge e é descrita como desejada, admirável “uma cara que o Lucas gosta de olhar” (NUNES, 1996, p. 21). Essa “Cara” faz a “Coisa” sumir, além de fazer com que o menino tenha um “jeito-de-quem-conquista; um jeito que ele também quis ter” (NUNES, 1996, p. 22). Nesse sentido, observamos uma retomada de pensamento com relação ao Pai: o jeito conquistador que a máscara o faz ter. Em seguida, a vontade de se arrumar, colocar a música preferida (“Batuque”), e, de fazer o inimaginável como dançar e dançar com a Mãe, esta usando o seu vestido furta-cor. Esta passagem é bem significativa na medida em que a máscara pode ser considerada uma “projeção aperfeiçoada paterna”, pois com ela a criança vivencia e arquiteta situações comuns na vida do adulto, mas que se fossem realizadas pelo menino seriam feitas de modo muito mais aprimorado.

Nesse sentido, nada é gratuito. A música surge nesse cenário, elemento comum nas festas frequentadas pelos pais, mas, sob a projeção da máscara, é a música preferida da personagem criança – “Batuque”, o nome também já da ideia de mobilidade. Em seguida, há uma digressão da parte do menino e ele resgata uma lembrança da Mãe com seu vestido furta-cor. Essa lembrança é comum se considerarmos que ela sai sempre com o marido para dançar ou para qualquer outro evento social, contudo, na perspectiva da máscara, ela está de vestido furta-cor, a roupa mais marcante para a personagem infantil e novamente carregado pela simbologia das cores, uma vez que não é qualquer vestido, é aquele que “furta” as atenções da Mãe para filho, não para o marido:

[...] ah, que vontade de puxar o zipe todo pra baixo e tirar o vestido da Mãe e esconder ele bem escondido pra nunca! Nunca mais ela ir dançar com o Pai e deixar ele ali sozinho. Ah! ele ia roubar, ele ia FURTAR o vestido e esconder ele bem lá

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.significados.com.br/cor-vermelha/>. Acesso em 06 de agosto de 2014.

naquele fundo de armário que guardava vassoura, enceradeira e aspirador! (NUNES, 1996, p. 25).

Ao final do primeiro capítulo, é apresentada uma das várias discussões entre os pais e, sem nenhuma proteção paternalista, há o envolvimento da personagem criança no conflito. O ciúme é o fato gerador da situação. A Mãe, carente, e o Pai, “conquistador” impulsivo, não conseguem uma conciliação e elegem a criança como mediadora da briga. O homem destrói a máscara do filho e deixa cada vez mais evidente sua intolerância quanto às necessidades do pequeno e da própria esposa.

- Ô, mais que saco! chora a Mãe, chora o filho! – Tirou o Lucas do abraço da Mãe: - Deixa ela chorar que ela é mulher, mas você é homem e eu não quero um filho chorão, com medo de ficar sozinho, com medo disso, com medo daquilo. (NUNES, 1996, p. 28).

É interessante observar a promessa feita pelo menino ao final do capítulo já “prenunciando” uma mudança de posição/pensamentos. O personagem, motivado pela raiva que sentiu do Pai ao ver sua “Cara” destruída, anuncia que ele nunca mais o verá chorar (NUNES, 1996, p.28). A afirmação sai “num fio de voz” (NUNES, 1996, p.28), um início e indício de fala, numa necessidade de mudança por parte da personagem criança, uma vez que o choro não advém de um simples desapontamento, é algo que vem da negligência dos pais, da solidão, da vontade de mudança – o uso do advérbio de tempo “nunca” ratifica essa posição.

### **3.2.2 O Lucas apaixonado e admirador**

Neste segundo tópico incluiremos a discussão dos Capítulos 2 e 3, os quais tratam dos sentimentos de paixão e admiração por parte de Lucas com relação ao cachorro Timorato e a professora Lenor, respectivamente. Apesar de haver uma espécie de encanto por parte do protagonista com relação ao adulto pai (NUNES, 1996, p. 15/18/86), como vimos, essa admiração é diferenciada, vez que não é algo bom, que conforte e impulse a personagem, mas é algo, em certa medida, negativo, pois há uma vontade de se pôr na condição do outro para exercer seus papéis de forma aprimorada. A criança pretende ser um filho melhor, um amigo melhor e até um amante melhor do que o pai.

Nesses capítulos citados, o personagem principal põe em cena sua condição de criança: a paixão pela professora, o encantamento com um bichinho e a imaturidade. Além de constatar situações erradas/inadequadas promovidas pelo adulto– o abandono de Timorato no

meio da estrada, a traição com a professora etc. – todavia, ainda não há questionamentos mais profundos e que impulsionem mudanças de atitude por parte da personagem, oriundos dessas situações, como existe nos capítulos seguintes.

No Capítulo 2, intitulado “Lucas e o cachorro”, surge, pela primeira vez, a possibilidade, desta vez real, de possuir um bichinho de estimação, desejo já esboçado no capítulo anterior, quando o menino procurava “saídas” para amenizar a dor que a Coisa provocava. O cachorro, na verdade, entra na vida da personagem criança por intermédio do próprio pai, o que, *a priori*, parece contraditório, contudo, este só faz algo quando conveniente para si mesmo:

Deu pra falar no cachorro que ele queria ter. E falou *tanto*, que um dia o Pai resolveu:  
 - No teu aniversário você ganha um. Mas com uma condição: você agora vai parar de falar em cachorro, tá?  
 - Tá.  
 - Promete?  
 - Prometo. (NUNES, 1996, p. 31).

Dessa forma, surge o significado assumido pela promessa na obra. A promessa equivale a um juramento que pressupõe duas pessoas ou grupo de pessoas comprometidas entre si com seus respectivos deveres, dessa forma, há uma transmissão de segurança de que cada parte cumprirá o que fora acordado. Em geral, está associada a uma tradição religiosa, notadamente cristã, em que uma pessoa assume um compromisso de prestar culto de agradecimento a uma entidade, caso a promessa divina seja cumprida<sup>9</sup>. Em *Seis vezes Lucas* (1996), a promessa está, de forma aparente, feita, pois o menino cumpre com sua parte, uma vez que sonhava, imaginava o cachorro, mas não falava nada a respeito, pois havia prometido não falar:

Foi chegando o dia do aniversário. A toda hora o Lucas abria a boca pra perguntar, pai, e o cachorro? Mas, na hora de sair, a pergunta dava marcha à ré: ele não tinha prometido que não falava mais no cachorro? Então, ué! (NUNES, 1996, p. 32).

Mais do que prometer, visualiza-se uma ausência de voz da criança, seja quanto ao assunto cachorro, seja quanto a um tolhimento da expressão de um modo geral:

O Pai ficou procurando um cachorro na lembrança e, quando encontrou, meio que riu:  
 - Ora, filho, eu disse aquilo pra você parar de falar em cachorro. (NUNES, 1996, p. 34).

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.dicio.com.br/promessa/>. Acesso em 06 de agosto de 2014.

A criança destina uma importância aos valores como a verdade, a honestidade, o respeito, as escolhas, as promessas etc. E Lucas preza e difunde tais valores, pois, em toda obra, por mais que os adultos não exerçam esses valores, verificamos que o menino respeita as ordens dos pais (mesmo que manifestamente incoerentes), fala sempre com verdade (mesmo que omita em certas circunstâncias seus pensamentos e vontades) e cumpre suas promessas: prometeu não falar mais no cachorro de modo a tê-lo em breve como presente de aniversário. Não falou, mas o Pai não cumpriu com o prometido, quebrou a promessa, pois não a havia compreendido ou não quis entendê-la como tal. De forma mais ampla, podemos entender essa quebra da promessa, como a quebra literal do comprometimento do Pai para com o filho, estando de forma estratégica situada em um capítulo anterior ao que tratará da professora Lenor, da paixão de Lucas por ela e da traição do Pai.

Dessa forma, em meio à festa de aniversário de Lucas, onde todos estão reunidos para comemorar, o menino, percebendo a quebra da promessa por parte do Pai, o interroga sobre seu presente, a voz constantemente abafada surge: “a tal da pergunta que dava sempre marcha à ré dessa vez resolveu sair” (NUNES, 1996, p.34). O Pai assume a quebra, a personagem criança tranca-se no banheiro e espera que o adulto conserte o erro, este o faz, não por conta do filho, mas para exibir-se aos outros, em especial para uma moça da festa:

A porta continuou fechada; só a voz do Lucas apareceu:

- Eu não acredito mais em você.

Tudo que é olho olhou para o Pai.

Mas que coisa! como é que o Lucas ia dizer assim na frente de todo mundo que não acreditava mais nele? Se virou. Deu de cara com a Moça de Azul. Abriu um riso resignado. (NUNES, 1996, p. 36).

Novamente as mulheres que o Pai se interessa são vistas pela perspectiva das roupas que vestem, dessa vez, o próprio narrador é que a insere no contexto:

Tinha criança pequena soprando vela, tinha criança grande acendendo vela de novo, tinha criança partindo bolo, tinha um grupo todo vindo pra porta do banheiro, e tinha a Moça vestida de azul vindo também. O Pai suspirou. (NUNES, 1996, p. 34/35).

O Pai anda pelas ruas à procura do cachorro (qualquer cachorro), não encontra lojas abertas e, no meio da chuva e da noite caindo, encontra um vira-lata na esquina, pequeno, malhado, sujo e faminto. Leva-o para casa e o entrega ao filho, como que ressaltando o cumprimento de um grande feito:

O Pai marchou para o banheiro e bateu firme na porta:

- Abre! O teu cachorro chegou. – Olhou vitorioso pra Moça de Azul (a Mãe olhou também), espremeu o focinho do cachorro na porta, e o vira-lata, morto de medo, desatou a latir.

A porta do banheiro foi se abrindo.

O Lucas e o vira-lata se olharam desconfiados. (NUNES, 1996, p. 37).

Lucas, junto com as demais crianças da festa, dão comida e banho no cachorro, e a personagem começa a ficar contente. Surge então a necessidade de nomear o cachorro. Nesse momento, cabem duas leituras, uma no sentido do que já havíamos citado, de que os seres nominados na obra tem uma especificidade, uma individualidade e, nesse sentido, uma importância única para a criança. E o cachorro passa a ter um nome que o individualiza e situa sua importância para o protagonista e para a obra. Não sendo qualquer nome é um nome oriundo das primeiras lembranças do menino com a professora Lenor, esta, neste contexto, é inserida pela primeira vez na obra.

Daí vem nossa segunda reflexão, no aspecto estrutural da obra, o recurso bojunguiano utilizado para interagir com o leitor. A autora utiliza um parágrafo para interromper o fluxo da história e acrescentar memórias vivenciadas pela personagem criança de modo a justificar o nome que será dado ao cachorro:

*Pausa. Só pra contar num instantinho o primeiro encontro de Lucas e da professora de artes plásticas, que se chamava...* (NUNES, 1996, p.38).

O cachorro e a professora passam, exatamente nesse momento, a ter uma relação de intimidade, de satisfação e de extremo carinho, pois o nome que é dado ao cachorro – Timorato – vem da própria Lenor que é descrita como linda e que desperta boas sensações. Lenor, desde as primeiras aulas com Lucas, percebe seus medos e angústias e o chama de Timorato. Timorato vem de temor, ou seja, aquele que é medroso, temeroso, escrupuloso<sup>10</sup>. Vemos que essas designações fazem parte do próprio protagonista. Focalizamos, assim, a relação intrínseca entre Timorato, Lucas e Lenor.

O animal revela-se, assim, como um grande companheiro do menino. “Olhava desconfiado” para a Mãe e de “olho meio fechado” para o Pai (NUNES, 1996, p. 42). Em determinado fim de semana, o Pai resolveu – este sempre decide as situações importantes, ratificando sua posição autoritária- que a família passaria alguns dias na cidade de Petrópolis no Rio de Janeiro – espaço delimitado em toda obra ao cenário sul/sudeste do país, especificamente a cidade do Rio de Janeiro- na casa do diretor da companhia – de novo, nome não definido, pouca relevância para a criança. O interesse demonstrado é todo do Pai “andava um boato na companhia de que ele ia ser escolhido pra vice-diretor” (NUNES, 1996, p. 43).

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.dicionarioaurelio.com/Timorato.html>. Acesso em 06 de agosto de 2014.

Dessa forma, considerando o pensamento dos pais, não havia espaço para um cachorro durante a viagem. No dia da partida, Timorato não deixou Lucas ir embora sem ele, entrou no carro e lá permaneceu:

A Mãe pegou a maleta, o Pai abriu a porta, deu uma trovoada medonha, o Lucas fechou o olho e tapou o ouvido, e o Timorato teve certeza que estavam indo embora e deixando ele pra trás: saiu correndo pra garagem, armou um pulo que só mesmo pânico sabe armar, entrou voando pela janela aberta do carro e caiu no banco de trás. Ficou lá. (NUNES, 1996, p. 44).

A partir desse ponto, é apresentada uma das cenas de maior tensão da obra, o tom é dado, de início, pelos elementos da natureza: a trovoada, a chuva, a neblina, toda essa atmosfera intimista é simbolicamente representada. O Pai tenta tirar o cachorro, mas é mordido. Veja-se que Timorato morde um dos donos, o que não é comum para a maioria dos cachorros, considerando que ao longo do tempo é estabelecida uma relação de confiança entre os mesmos, contudo, vemos que isso de fato nunca se sedimentou na obra, o prenúncio é o já comentado “olhar desconfiado e fechado” do cachorro para com os adultos, e a ratificação desse fato ocorre com a mordida. A Mãe corre para tratar do Pai, não se importa com o cachorro e coloca-se subserviente ao marido:

A Mãe saiu correndo pra pegar desinfetante e atadura; voltou voando pra tratar do Pai. O Lucas ficou olhando assustado pro Timorato. E o Timorato, de olho meio fechado, a todo instante abria a boca num bocejo nervoso. Mas a dentada tinha sido de leve, ainda bem! a mão não estava doendo, a ousadia do Timorato, essa sim! Essa doía no Pai.  
- O vira-lata tá criando muito problema pra nós, Lucas; eu tenho que dar um jeito nisso. Entra! vamos embora de uma vez- o Pai falou. Sentou; ligou o motor; foram embora. (NUNES, 1996, p. 44/45).

Ao seguir viagem, todavia, o Pai, a pretexto de consertar o limpador, abriu a porta de trás, puxou o animal e o largou na estrada. Lucas gritou. A Mãe permaneceu resignada assustada, olho arregalado, mas “tapando a boca” (NUNES, 1996, p. 46). Em meio ao nevoeiro, o Timorato foi ficando cada vez mais distante até desaparecer. O menino tenta fazer algo a respeito, mudar a situação, trazer o bichinho de volta, mas apenas realiza questionamentos que ficam no plano das ideias:

A chuva escorrendo no vidro; o olho do Lucas pra cá e pra lá, seguindo o limpador. E se ele pedia, para? E se ele gritava, para! e abria a porta e saía correndo e encontrava o Timorato e os dois iam embora? embora pra sempre, pra nunca mais voltar! Olhou pra Mãe: por que ela não dizia nada? Por quê! Então *ele* ia dizer. Mas continuou escorregado. E a voz também: paralisada, escorregada, feito coisa que nunca mais ia se levantar e sair. O olho foi voltando pro limpador, pra cá, pra lá... A garganta começou a doer. (NUNES, 1996, p. 46/47).

Lucas, assim, esboça a necessidade de mudança, mas não a realiza de fato, espera que outros a façam por ele quando, por exemplo, espera que a Mãe lute pelo cachorro. O verbo “escorregar” é muito significativo neste contexto, pois reflete a necessidade de referir-se a algo, mas sem o intuito de concretizá-lo. O dizer estava escorregado, a voz escorregada, o próprio Lucas escorregado. O Pai, em seguida, justifica sua atitude intolerante com algo ainda mais descabido: o cachorro não ser de raça.

E é claro que eu não ia fazer o que eu fiz se o Timorato fosse um cachorro de raça, um cachorro bem tratado. Aí sim, ia ser uma injustiça: ele não ia saber se defender, solto numa estrada, longe de tudo. – Olhou de novo pro espelho. – Mas o Timorato era um vira-lata, meu filho! nunca teve casa. É claro que ele vai continuar se virando pra arrumar comida; vira-lata sempre encontra um jeito de ir vivendo. (NUNES, 1996, p. 48).

O Capítulo 3, “Lucas e a Lenor”, tratará da relação entre Lucas, a professora Lenor e o Pai. A professora já havia sido apresentada no capítulo anterior. Neste, é focalizado o dia a dia do menino em outro ambiente que é a escola de artes. Há uma discussão inicial acerca do “a” que deveria estar no nome Lenor, pois este nome sem a vogal final soa estranho aos ouvidos. Por isso, o protagonista divaga sobre onde estaria o “a” da Lenor, o “a” que se perdeu. No capítulo seguinte, que tratará do Terraço, um espaço plurissignificativo, o “a” é encontrado.

E aí, o Lucas para de dançar: o olho tinha visto uma coisa brilhando que-nem-brilhante no chão. Chega perto do brilho, se ajoelha pra ver melhor, ah! é o *a* da Lenor. Que não se perdeu no nevoeiro, nem quis ser maiúsculo, nem foi buscar nome nenhum. Ah, era o *a* da Lenor! Que tinha sempre ficado ali. Esperando a hora de voltar pra Lenor. Encolhendo bem a perna e brilhando desse jeito, pra voltar feito aliança e nunca! Nunca mais se separar da Lenor. (NUNES, 1996, p. 78).

O “a”, neste sentido, que, no nome em si, não poderia ficar na última sílaba, tinha que estar no início do nome, assim, como a Lenor é a primeira, uma das prioridades na vida do personagem. Em sentido mais amplo, o “a” é uma espécie da aliança entre a Lenor e ela mesma, uma vez que na visão de Lucas, proposta pelo narrador, ela ainda não consegue definir suas prioridades, por ter se envolvido amorosamente com seu Pai, por isso, no espaço do Terraço, Lenor encontra o “a” que simboliza essa renovação da aliança com ela mesma – o que não ocorre de fato, pois a professora continua a sair com o Pai.

Lenor encorajava o menino e encantava-o com gestos simples como passar a mão no cabelo dele, beijá-lo, o jeito de falar, de apertar sua mão e ele consegue se expressar para ela, dialogar, isso ocorre em razão da atenção que lhe é dedicada pela professora, atenção esta que ele não possui em casa. Toda essa atenção transforma-se nesse encantamento pelo professor que, na perspectiva da personagem criança, é paixão. Mas, pode ser considerada uma fase

vivenciada pelas crianças/adolescentes que frequentemente chegam a apaixonar-se pelo docente. Isso ocorre, pois os alunos não conseguem dissociar a figura do mestre da pessoa física, numa espécie de idealização causada pelo poder que o professor exerce por saber mais. No caso do livro, Lenor ressalta as habilidades do menino por este ter produzido uma nova “Cara” com a massa de modelar, um trabalho fascinante, com imaginação e sentimento, e sente-se privilegiada por ter um aluno como ele, todavia, o entusiasmo é pelo fato da criança ser um aluno exemplar quanto às artes plásticas, o que é mal interpretado pelo menino.

É preciso ratificar que há elementos literários que marcam no texto a consideração e a relevância que Lenor é colocada desde o começo. Primeiro, ela leciona uma disciplina não comum, pelo menos no currículo mais básico, que é Artes Plásticas. A ideia de matricular Lucas na escola de artes partiu da própria Mãe:

Era o primeiro dia do curso. Ideia da mãe do Lucas, “acho que toda criança deve aprender a desenhar, pintar, modelar: vou botar o Lucas num curso de artes plásticas.” (NUNES, 1996, p. 39).

A ideia não teve contraposições por parte do pai, neste momento, seu autoritarismo não é colocado como barreira entre a criança e o novo curso, por mais que seja um curso não convencional entre meninos da idade dele, se comparado, por exemplo, ao futebol, balé, curso de línguas etc. Todavia, surge, por parte do pai, um interesse repentino na vida escolar do filho, motivado pelo interesse na professora do filho:

Mas o Pai não estava com pressa nenhuma de ir embora. Sentou numa cadeira e puxou conversa com a Lenor. Quis saber se o Lucas se comportava bem, se tinha talento pras artes plásticas, se o Lucas isso, se o Lucas aquilo. E depois contou pra Lenor que no tempo que ele era criança ele gostava muito de desenhar, mas não tinha tido a sorte de encontrar uma professora feito ela, será que ainda era possível aprender a pintar? (NUNES, 1996, p. 60).

Após essa interferência, Lucas decide contar a Lenor sua paixão por ela. Pensou em escrever uma carta, puxou folhas de um caderno de matemática – não qualquer caderno, mas aquele de menor interesse, transformando-o em algo relevante, no caso, a carta para Lenor. Em seguida, decidiu-se por fazer um bilhete, com massa de modelar avermelhada, a margem azul e a uma flor amarela – novamente a simbologia das cores, todas as cores se fazendo presentes no bilhete, não somente a cor vermelha, podendo significar o colorido e o encantamento desse amor infantil. Assim, ao final da aula, o menino entrega o bilhete a Lenor e pede para ela lê-lo em casa.

Neste momento, o Pai chega para buscar o filho na escola, mas, a pretexto de pagar a mensalidade, volta, desta vez sozinho, no intuito de se encontrar com a professora. Aqui, é

importante situar acerca da simbologia do “olhar” na obra e, em especial, neste capítulo. O “olhar” na narrativa bojuiana é outro recurso simbólico que aguça sentidos e percepções. Assim, por meio da mistura de sentidos, os sentimentos vivenciados naquele momento pelas personagens, transfiguram-se para além do olhar, servindo, este, como marcador de cenas-chaves para configuração dos conflitos contínuos do enredo.

Primeiro, ocorre o encontro de olhares: “O Lucas então apertou um pouquinho a mão da Lenor. O olho dela riu para ele” (NUNES, 1996, p. 58). Vê-se, sem complexidades maiores, que o narrador serve-se de uma figura de linguagem (sinestesia), através da atribuição de características de um órgão a outro, como forma de significar semelhanças aparentes e temporárias entre os mesmos – o olho que ri, é o olho que, em dado momento, demonstra felicidade, por meio, por exemplo, de um brilho intenso, este é tanto que chega a ser similar ao brilho e encanto demonstrado em um sorriso sincero. Então, nesse ponto, temos o que chamaremos de “olhar de amor”, de onde começa a emanar a paixão de Lucas pela professora.

Em seguida, o olhar toma outra forma na narrativa a partir da inserção do personagem Pai na história do protagonista e de Lenor, pois é a cena-chave em que o narrador aponta um pretense desejo paterno pela presença da professora na vida de Lucas e sinaliza para uma paixão do Pai por ela. “A Lenor se virou; tirou a máscara. O olho do Lucas seguiu o movimento da Lenor e encontrou o Pai” (NUNES, 1996, p. 59). É o nascimento do “olhar de desejo”, de lascívia, uma vez que não há outras cenas específicas apontando para o cotidiano do relacionamento entre o Pai e a Lenor. Neste sentido, há uma iniciativa da personagem criança, que percebe o Pai enquanto conquistador, bem como, de forma simultânea, uma visão inocente da professora, que somente aprecia o interesse, *a priori*, de alguém pelo seu trabalho.

Segue-se um “olhar de distração” em que a pretexto de adentrar na escola e ver Lenor, ao final das aulas, o Pai pede para o filho permanecer no carro:

Mas foi só o Lucas entrar no carro que o Pai se lembrou, ih Lucas! eu já ia me esquecendo que eu tenho que pagar as tuas aulas. Me espera aqui no carro que eu já volto. – Eu vou com você. – Não, olha lá o guarda. Se ele vem dizer que não pode estacionar aqui você diz, meu pai já volta. – Atravessou a rua depressa e entrou na escola. (NUNES, 1996, p. 63).

Neste trecho, o olhar é literal, olhar de percepção do guarda de trânsito logo à frente, numa cena até corriqueira nos dias atuais, porém, literariamente, há transbordamentos no sentido de que o olhar aponta uma distração, ou seja, o menino ter de permanecer no carro,

naquele momento, significa a abertura dos caminhos para que o Pai possa ficar a sós com a Lenor, mesmo que em uma sala de aula.

O olhar que se delineia a seguir é um “olhar que descobre a traição”, pois, Lucas desobedece ao Pai, sai do carro e vai ao encontro de Lenor sob a desculpa de consultá-la acerca do bilhete que lhe foi entregue, todavia, descobre a traição e as divagações que ocorrem neste trecho são construídas de modo a que se perceba o conflito interior da criança vendo aquela cena, no mínimo, inusitada para ela:

O Lucas foi se abaixando pra ver melhor o machucado. O olho passou devagar pelo buraco da fechadura, mas o buraco era escuro, o olho não viu nada. O Lucas então endireitou o corpo e teve certeza absoluta de que tinha sido um pontapé, sim. (NUNES, 1996, p. 64).

Ao perceber a presença de Lucas, Lenor fica muito apreensiva e desconfiada acerca do que ocorrerá agora que o menino sabe acerca do caso entre ela e o Pai. O olhar que demonstra desejo exacerbado, ao mesmo tempo, assume a culpa, o erro perante a situação frente ao lugar que ocupa na vida do menino:

A cabeça da Lenor se virou, querendo dar mais lugar pra cara do Pai entrar blusa adentro e, no movimento que a cabeça fez, o olho da Lenor bateu no olho do Lucas. A Lenor levou um susto, estremeceu. (NUNES, 1996, p. 66).

O olhar que fecha esse contínuo é o que aponta para um protagonista introspectivo, que guarda para si as angústias por que passa. Neste sentido, ao invés de alguém que fale abertamente sobre a traição cometida pelo Pai, assim, inquieto e questionador, voltamos para a introspecção, num olhar que omite/distrai:

(...) Foi pro quarto. Ligou a televisão. O olho só desgrudou da telinha quando a Mãe chamou pro jantar. Foi pra mesa. – Cadê o pai? – Ele hoje tem jantar com o diretor-da-companhia. O Lucas empurrou o prato e ficou pensando como é que era o terraço onde o Pai tinha ido jantar com a Lenor. (NUNES, 1996, p. 66/67).

Somente por esse “percurso do olhar” podemos compreender o que se passa no capítulo – o encontro de olhares, o desejo entre os traidores, as distrações, o descobrimento da verdade, a culpa e a omissão. Todavia, chamaremos atenção para o momento da entrega do bilhete de Lucas a Lenor e também ao momento em que ele permanece no veículo refletindo acerca do destino do bilhete, ou mais apropriadamente, acerca da preocupação que sentia observando a relação entre a professora e o Pai. Desse modo, ao ser deixado no carro, enquanto o Pai voltava à escola para encontrar Lenor, “De repente, a Coisa acordou” (NUNES, 1996, p. 63). A Coisa, que com a presença do Timorato na vida de Lucas havia cessado de doer, agora, volta a latejar, funcionando como um “termômetro” de angústia,

tensão e iminência de mais um conflito. A preocupação real não é com o bilhete, com a revelação de seu amor à Lenor, mas a percepção de que aquela descoberta naquele momento lhe causaria dor, diante da perspectiva de que o Pai já havia demonstrado suas intenções com a professora.

De repente, a Coisa acordou. Já fazia um tempo que ela não doía, andava sumida num canto qualquer do Lucas. Mas agora aparecia de novo, e doendo onde nunca tinha doído antes: lá bem no fundão da cabeça. Era uma dor martelada, que batia uma pergunta horrível, que ainda por cima tinha cara de duas: e se a Lenor esquece de levar pra casa o bilhete que eu dei pra ela? e o bilhete fica na classe pra todo mundo ler? Cada martelada que a pergunta dava, a Coisa doía mais. (NUNES, 1996, p. 63).

Nessa preocupação que acomete Lucas, este sai do carro e adentra na escola em busca de falar com a professora para saber a respeito do bilhete. Diante da porta da sala fechada, o personagem passa, “pela primeira vez na vida” (NUNES, 1996, p. 63), a observar os contornos da porta, como as cores e a maçaneta. É interessante notar que a porta pela qual a criança tantas vezes já havia passado, e tantas vezes tinha visto portas semelhantes, neste momento da descoberta da traição, passa a fazer todo um sentido. Através da simbologia das portas, Lygia realiza uma clara retomada de *Corda bamba* (1979) e *O sofá estampado* (1980)<sup>11</sup>.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), a porta representa um local de passagem e, na maioria das vezes, simbolicamente, a mudança do profano ao sagrado. Na tradição judaico-cristã, a porta dá acesso à revelação divina “Abrir uma porta é atravessá-la é mudar de nível, de meio, de centro, de vida”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 736). Evoca, ainda, a ideia de iminência, de possibilidade de acesso a uma realidade superior e de transcendência: “Dependendo de se ela estiver fechada, aberta, trancada a chave, batendo, a porta é, sem modificar em nada a sua natureza, presença, ou ausência, apelo ou defesa, perspectiva ou plano cego, inocência ou erro”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 737). Numa visão esotérica, é a comunicação do instrumento secreto.

---

<sup>11</sup> “*Corda Bamba* é a história da viagem de Maria para dentro de si mesma. É a investigação e recomposição de seu interior. Filha de equilibristas de circo, equilibrista ela mesma, estica uma corda entre a janela de seu quarto e a do apartamento vazio que fica em frente, ponte que a leva ao fundo de si mesma, lá onde estão guardados todos os mistérios dos quais ela não consegue se lembrar. E uma a uma vai abrindo as portas e enxergando cenas passadas, reconstituindo fatos e clareando sombras. Num processo analítico que retomará em *O sofá estampado*, Lygia Bojunga Nunes sugere ao leitor que os quartos vazios que se abrem por trás de algumas portas cabe, somente a ele, preencher e assim construir a própria vida”. (SANDRONI, 1987, p. 86).

Assim, pela sua simbologia, a porta, ao mesmo tempo em que é revelação da traição, é a barreira entre Lucas e Lenor. Observando a porta, a personagem criança percebe que a mesma era vermelha, uma cor quente, dinâmica, que representa a vivacidade das coisas, só que ela agora é marrom, “ela não era uma porta mais contente?” (NUNES, 1996, p. 64). De fato, assim como a porta, o protagonista, não é mais contente, é amarronzado; cor de frieza, de tristeza e angústia:

(...) Mas o que será que a porta tinha feito pra darem aquele pontapé nela? (NUNES, 1996, p. 64).

Quanto mais ele olhava pra porta, mais ele ia achando que ela era uma porta triste. (NUNES, 1996, p. 64).

Mas então ela tinha levado um pontapé pelas costas? (...). (NUNES, 1996, p.64).

(...) A mão se mexia, mas a maçaneta não, eu sabia! eu sabia que ela não ia deixar eu entrar. (NUNES, 1996, p. 64).

Essas passagens selecionadas, para além da simbologia das cores, demonstram nossa percepção de que a porta pode ser o próprio Lucas. Os pontapés e os chutes, a tristeza, enfim, significando a própria angústia da personagem criança diante das adversidades vivenciadas e da volta da Coisa. Toda essa simbologia das cores, essa atmosfera de angústia e tristeza vivenciadas, os pontapés configurados literariamente, a maçaneta escorregadia, nos apontam para todo um “desvio” que é feito pelo personagem criança em vista de abstrair a verdade e a gravidade da situação presenciada.

No momento da descoberta da traição, há uma mistura de raiva e admiração, sentimentos conflitantes comuns a essa situação:

O dedo do Lucas empurrou a porta de leve e o coração deu logo um pulo, que que era isso! o que que o Pai tava fazendo com a Lenor? (NUNES, 1996, p. 65).

O “empurrar a porta” pode revelar a quebra da barreira existente em si mesmo e entre ele e a professora. É certo que “o Pai parecia até outra porta fechada entre o Lucas e a Lenor” (NUNES, 1996, p. 65), mas o grande desafio da personagem é o de findar, ou ao menos escamotear, suas limitações e descobrir a verdade. Com a descoberta surge um misto de raiva e admiração, pois o menino “se interessou pelo jeito que o Pai ia conquistando a Lenor” (NUNES, 1996, p. 65), surpreendeu-se com a beleza, a altura, o vigor, a robustez, a energia do mesmo, de modo a desviar novamente da situação conflitante e voltar-se para si mesmo, como que no intento de colocar-se no lugar do Pai quando o assunto é a conquista amorosa, mesmo sem ter idade e maturidade suficiente para isso.

Em seguida, Lenor percebe a presença de Lucas e sente-se culpada, contudo, tenta consertar a situação fechando a fresta aberta na porta pelo menino e este volta para o carro, ficando à espera do Pai. Nessa espera, novamente desvia do momento conflitante e pensa no bilhete, no fim que este teve. Ao chegar em casa, a Coisa volta a doer na personagem criança. Na hora do jantar, conta pra Mãe que o Pai saiu com o diretor-da-companhia, sem revelar a verdade descoberta. Nesse sentido, há um reforço da ideia de desagregação familiar na medida em que o menino não partilha a verdade com sua Mãe, tampouco faz questionamentos mais profundos acerca da atitude paterna, simplesmente constata-a e pensa em “(...) como é que era o terraço onde o Pai tinha ido jantar com a Lenor” (NUNES, 1996, p. 67).

### **3.2.3 O Lucas inquieto e questionador**

Neste último tópico analisaremos os capítulos finais (4, 5 e 6) sob a ótica de um personagem criança mais reflexivo, e não somente descontente, com a situação familiar que vivencia. O Capítulo 4, “Lucas e o Terraço”, discute o espaço imagético em que afloram todas as maiores inquietudes. O capítulo seguinte, “Lucas e a Coisa”, promove uma espécie de embate entre o personagem principal e os sentimentos angustiantes que vive e o Capítulo 6, “Lucas, e agora?”, apresenta perspectivas acerca do futuro da personagem considerando os conflitos pelos quais passou durante toda a ação narrativa.

O Capítulo 4, intitulado “Lucas e o Terraço”, é que consideramos de maior dificuldade quanto à apreensão e análise literária devido, principalmente, a toda representação afetiva e simbólica que sobrecarrega esse espaço imagético em que a personagem criança deixa livres suas percepções de mundo, sensações mais recônditas e inquietudes mais significativas. O Terraço já havia sido citado no capítulo anterior quando da descoberta da traição. O Pai convida a Lenor a visitar o Terraço, um lugar descrito como um espaço onde há comida, música e dança e se visualiza o mar logo abaixo, “um lugar mágico” (NUNES, 1996, p. 65). Este local, para Lucas, transforma-se em um ambiente de imaginação, de poder, de afetividade, permeado de elementos simbólicos, onde se torna possível tudo àquilo que habitualmente não é, como dançar, brincar com Timorato, questionar as atitudes do Pai etc., possibilidades estas introduzidas por força das reflexões promovidas pela descoberta da traição.

Este capítulo é esteticamente construído através de reminiscências e imaginações do personagem criança, ora esses pensamentos estão marcados por meio de parênteses, ora o próprio narrador conduz a mensagem cognitiva. O que é importante salientar é que a composição é de pensamentos e reflexões sobre cenas protagonizadas pelo menino, somadas e misturadas a desejos e aspirações contidas.

No começo do capítulo, a personagem principal imagina a caracterização do Terraço: alto, com porta vermelha antes do pontapé, maçaneta de vidro, estrelas, lua cheia, balão de São João, lanterna japonesa, lâmpada do escritório do Pai, metade do sol, vestido furta-cor, chave do México para fechar. Todos esses elementos são significativos para ele, seja para o amor, seja para dor: a porta simbolizando uma passagem da alegria para a tristeza, do contentamento para o descontentamento. Reforça esta ideia as cores colocadas em cena, de vermelha a porta passa a ser marrom - e com pontapés, ou seja, a figura de linguagem expressa literariamente as marcas destacáveis da dor vivida. A maçaneta de vidro escorregadia compõe o cenário da traição, o vestido furta-cor tantas vezes usado pela Mãe, a chave do México que lembra uma cena vivenciada com a Tia Elisa.

Além da caracterização do Terraço, o que nos desperta considerações maiores é a ação de dançar. Dançar, desde os primeiros capítulos, para o menino é algo desconhecido, até impossível:

A Mãe arregalou o olho, soltou uma risada:

- *Você?!* Mas eu nunca te vi dançar...

- Mas eu adoro.

- Em festa nenhuma você dança... Nem aqui em casa. Nem com aquela menina-gracinha, a Célia, que você disse que ia namorar, você quis dançar. Ela fez tudo pra dançar com você e você não quis.

- É que... é que eu não sei dançar: você nunca me ensinou.

- Bobagem, todo mundo sabe dançar. É só fazer assim, ó, quando a música tá tocando. Assim. É só fazer assim com o corpo, olha.

- Dança comigo.

- O pai tá chamando.

- Dança comigo!

- Me solta.

- Não! Você vai dançar comigo.

- Não puxa meu vestido assim, Lucas. (NUNES, 1996, p. 24).

Todavia, um espaço de possibilidades é preparado por Lucas com suas marcas pessoais mais importantes, e fechado somente para ele e Lenor. Esta com o vestido furta-cor da Mãe, descalça, volteia pelo salão imaginário, “roubando cor”. A princípio a maior preocupação do protagonista era a de dançar com uma mulher mais alta do que ele, podendo sinalizar para uma preocupação real quanto aos sentimentos dedicados à professora. Ele, nesta

perspectiva, considera a impossibilidade desse amor “(...) e ele doido pra dançar feito o Pai, mas sem coragem de experimentar.” (NUNES, 1996, p. 77). Há uma comparação explícita com relação ao pai. Vemos que Lucas sente a Coisa doer no peito, a aflição de não saber como lidar com aquele momento crucial de envolvimento imaginário com a Lenor, no entanto, a comparação, a referência a Cara, a cara do Conquistador do Pai, faz a diferença neste momento e impulsiona a personagem central ao impossível: dançar. E eles dançam “e dançam e dançam.” (NUNES, 1996, p. 78).

A criança encontra ainda nesse espaço, em um lugar especial, o “a” da Lenor e transforma-o numa aliança de envolvimento entre os dois. Uma aliança significando uma união e uma aproximação entre eles. Em outra acepção a aliança significando a fidelidade assumida naquele momento imaginário, numa tentativa de afastar o Pai do cenário amoroso para estabelecer/consolidar o sentimento por Lenor.

Ao final do capítulo, as cenas que seguem fomentam a ideia de o Terraço enquanto espaço da inquietude. As atitudes tomadas pela personagem, como dançar com a Mãe, fazendo o Pai esperar; as brincadeiras com Timorato e a atitude de contar acerca da traição do Pai, são tomadas em um ambiente imagético, de fato, não fazem parte do “enredo” da narrativa.

O Lucas deu pra toda hora ir ao Terraço. Ora pra dançar com a Lenor (mas, às vezes, era com a Mãe que ele dançava, vestida também no vestido furta-cor, e se o Pai chamava ela, a Mãe cochichava pro Lucas: deixa ele esperar), ora pra brincar com o Timorato (sem mais nem menos o Timorato tinha dado pra aparecer no Terraço), ora pra denunciar o Pai (mas a denúncia ele só fazia botando a Cara na cara: sem máscara ele não tinha coragem. (NUNES, 1996, p. 79).

É como se nesse espaço o menino pudesse deixar fluir, numa espécie de fluxo, suas percepções e sensações (já vividas ou desejadas). No ambiente imagético, ele pode dançar, dançar com a Lenor, com a Mãe, brincar livremente com o Timorato e, além disso, pode denunciar o Pai. É como se essas reflexões promovidas pela criação do Terraço fossem uma preparação para as manifestações explícitas de vontade que, como veremos, ocorrem nos próximos capítulos. Nesse sentido, há uma preparação para que Lucas possa não somente ser inquieto, mas possa ser questionador.

O Capítulo 5, “Lucas e a Coisa”, distancia-se do Capítulo 1, que também faz referências à Coisa, pois, naquele a Coisa apenas é apresentada como um sentimento negativo e que, por vezes, desperta sensações e dores no corpo, como uma espécie de doença somática. Todavia, neste Capítulo 5, a Coisa é de fato discutida, de modo que, a inquietude que fora

mastigada e remoída pelo personagem durante todo capítulo anterior, neste Capítulo 5, irá se transformar e guerrear com a personagem principal.

Nesse sentido, o Capítulo inicia-se com uma discussão efetiva dos pais, diferente daquela apresentada no fim do primeiro capítulo, uma vez que aquela, comparada com esta, é muito superficial e não centrada em Lucas, funcionando como um prenúncio de toda situação de tensão que envolve a obra motivada, principalmente, pelos pais do protagonista em vista de ciúmes da Mãe e dos frequentes casos do Pai.

Os pais materializam a tensão no menino é o que chamamos de “centrar a discussão no protagonista – criança”, na realidade, ele não está no centro, porém, a pretexto de promovê-lo, os pais trocam farpas e agressões, uma vez que o que se almeja com as frequentes brigas é suprir as próprias expectativas, que são mutuamente excludentes: a Mãe a de ter a atenção e a cumplicidade do parceiro, e, este, almeja continuar com a vida boemia ao tempo em que mantém uma família tradicional de fachada. Por isso, a Mãe sai de casa e leva Lucas para Friburgo, para o sítio da Tia Elisa.

Diante de toda situação desenvolvida, os pais não pensam na criança que está dormindo no quarto, evidenciando um descuido paternal e uma visão que busca a satisfação dos próprios interesses. Além de não proteger o filho, os genitores ainda o acordam e incomodam a fim de que o filho julgue o desejo da Mãe de sair de casa, o que, por si só, revela uma atitude de imaturidade paternal e de tratamento de igual para igual com o filho e o Pai expõe razões lógicas para a não saída:

Mas o Pai suspirou cansado: - Lucas, a tua mãe quer ir embora. E quer levar você junto. Cismou que vai passar uma temporada lá no sítio da Tia Elisa, perto de Friburgo. Num sítio, imagina! Sem telefone, sem televisão, sem nada! você sabe como a tia Elisa gosta de se isolar. E é pr'aquela solidão que a tua mãe, logo tua mãe! quer te arrastar. E quer que você largue a escola, vê se pode. É claro que eu não concordo. E é claro que você também não vai concordar. Além do mais, você já não é nenhuma criancinha pra viver grudado nas saias da tua mãe. (NUNES, 1996, p. 86).

Ressalte-se o verdadeiro desprovimento de afetividade das relações paternas ora retratadas – os apelos emocionais da Mãe são voltados para a sensibilização do marido - visualiza-se uma cena de tensão que precisa ser solucionada, com ou sem a ajuda da criança, se “com” melhor está ratificada. Vemos na fala da Mãe, pedindo a compreensão do filho quanto à mudança de casa ora empreendida, a utilização mais de uma vez da forma verbal “preciso” como que solicitando a ajuda do filho, não puramente indicando uma adesão afetiva do filho às ideias dela:

A Mãe olhou fundo pro Lucas:

- Eu quero que você venha comigo, meu filho, eu preciso que você venha comigo.  
(...)

- A gente vai amanhã de manhã, viu? Sabe, meu filho, é um momento muito difícil da minha vida: eu preciso do teu apoio, preciso demais. (NUNES, 1996, p. 86).

Quanto a Lucas, este está sempre a “desviar” das questões cruciais, seja por excesso de sentimentos, como é o caso da traição do Pai, em que a observação da porta e da maçaneta desvia da situação tensional, seja por indiferença, como é neste capítulo em que diante da discussão e dos apelos da Mãe, o narrador interfere nos levando até os pensamentos da criança:

O Lucas sentiu uma coisa esquisita no pé, *era câimbra?* Sacudiu a perna, *que coisa! e que calor que tava fazendo.* (NUNES, 1996, p. 86, grifos nossos).

Depois dos impasses e conflitos, a Mãe vai com o menino para a montanha em Friburgo. Durante o caminho ela justifica para o filho os motivos do rompimento, e, este, não interfere na situação, apenas a acompanha. Nos cerca de quinze dias que seguem, há na obra uma das poucas cenas em que Lucas vive de fato como criança brincando, escalando, livre e feliz, como que satisfeito pela ausência do Pai naquele ambiente:

Aprendeu a rachar lenha e fazer fogo na lareira gastando só um pau de fósforo, começou a curtir as noites frias, acordava cedo e logo saía pra descobrir formigueiro, ninho de pássaro, buraco de tatu; subia e descia morro, e quando estava bem suado entrava na água gelada do rio; chegava em casa faminto e encontrava a Mãe de cara triste. (NUNES, 1996, p. 89).

Após esse período, a Mãe afirma para Lucas que o Pai virá a Friburgo passar o final de semana com eles na montanha. Ela justifica que o marido deve retornar porque sente falta da família, que “a casa tá uma bagunça medonha” (NUNES, 1996, p. 89) – reflete a organização autoritária do lar, em que somente a mulher é responsável por fazer ou por comandar as atividades domésticas - e que não pode deixar as coisas como estão. Utilizando várias vezes a expressão “teu pai”, a Mãe leva a crer que a volta não se dará apenas por desejo dela – o que de fato o é – mas por uma necessidade de agregação do núcleo familiar. Além disso, a expressão aproxima Lucas de novo ao núcleo, uma vez que apenas a Mãe sofreu com a separação, Lucas permaneceu “livre e feliz” (NUNES, 1996, p. 88) na montanha.

Nesse ponto surge uma das primeiras manifestações explícitas de inquietude e questionamento por parte de Lucas que se mostra inconformado com a volta dos pais e, de forma clara, expõe seus sentimentos:

A Mãe levantou num pulo:

- Acho que o pai tá chegando!  
 O Lucas levantou também; agarrou o braço da Mãe:  
 - *É sempre ele, ele, não é? vai ser sempre assim?*  
 A cara da Mãe se espantou toda.  
 - *Você só vê o pai na tua frente! você só faz o que ele quer! e eu?! você nunca vai fazer o que eu quero?! –* Largou a Mãe e saiu.  
 - Que é isso, Lucas! onde é que você vai? o teu pai tá chegando! – Mas não adiantava falar mais nada: o Lucas já tinha sumido. (NUNES, 1996, p. 90, grifos nossos).

Interessante observar que essa manifestação se dá para com a Mãe, pessoa que melhor ele tem afinidade, se compararmos a relação dele com o Pai. Após esse desabafo, Lucas corre para a montanha, a Coisa ressurgiu e, nesse momento, ela é efetivamente descrita como uma aflição, uma ansiedade, uma angústia grande. Nessa efusão de sentimentos, Lucas se perde na floresta e chora de maneira bastante diferente:

Foi assim, de joelho e palma de mão na terra, que o Lucas foi botando pra fora um choro antigo à beça, todo feito de medo e mais medo. Um choro supermorto-de-vergonha-de-imagina-se-o-meu-pai-vê. *Um choro que tinha se habituado tanto a dar pra trás na hora de sair, que agora saía todo esquisito, ora gritado, ora cochichado.* Mas saía. Cascateando de soluço; escorrendo num gemido. Vinha choro do canto mais escondido do Lucas. E um choro se juntava no outro, e o soluço engrossava, crescia, desaguava cada vez mais forte pela boca, pelo nariz, pelo olho. (NUNES, 1996, p. 95, grifos nossos).

Esse choro é bastante simbólico e significativo, não é um choro de uma criança perdida na floresta, desesperada por estar sozinha, sem os pais e, tanto pior, que os próprios pais não estão à procura. É um choro que é reflexo de anos de solidão, de medo e de introspecção, e que o ressurgimento da Coisa e a definição dela havia provocado a saída, em cascatas, em gemido, mas que saía. É um choro de alívio, contentamento (pela manifestação com franqueza do que se sente/pensa) e descontentamento (por ainda não ser desimpedido/franco ao ponto do que se deseja).

Após o choro, Lucas dorme em meio à floresta e, em sonho, descreve a luta/peça teatral entre Timorato e a Coisa. O cachorro, bem vestido e elegante, encara a Coisa, esta avermelhada com ritmos e formas diferentes. Assim, começa o embate, ele morde a Coisa, o vermelho escorre dela e forma um círculo impedindo-o de passar. Em seguida, surge o Nevoeiro – remetendo ao animal perdido na estrada - este vai tocando e sumindo com ele. Os dois, Timorato e a Coisa vão morrendo devagar no sonho de Lucas.

O cachorro aparece bem vestido e elegante em contraponto a posição que é relegada a ele pelo Pai, a posição de cachorro vira-lata. A elegância descrita humaniza-o, é uma forma de igualá-lo para colocá-lo em condições de competir com a Coisa. A Coisa aparece

avermelhada – a rica simbologia das cores presente em Bojunga, o vermelho enquanto cor quente da guerra, do amor e da revolução- mas, a ela, são acrescentados novos elementos: ritmos e formas, como que potencializando o poder concedido outrora.

O animal, o lado bom do menino, o lado amoroso, infantil, afável, morde o lado ruim permeado por dor, angústia, aflição. Da mordida, o que está preso, os sentimentos negativos, são colocados para fora e transformados a ponto de prender o Timorato; nesse viés, o Lucas, os sentimentos bons. Porém, o elemento externo, o Nevoeiro, consome o vira-lata (sentimentos bons), assim como o bicho consumiu a Coisa (sentimentos ruins). É como se nesse momento todos os sentimentos se anulassem, o positivo e o negativo, como que fosse possível marcar-se um reinício de tudo.

Ao acordar do sonho, a criança vê claramente o caminho de volta, nesse sentido, é como se ele tivesse de passar pela experiência do choro, do sonho, enfim. E através da simbologia do olhar, já discutida, sente os reflexos do embate com a Coisa:

O Lucas ficou olhando pro caminho.

Olhando.

Pensando e pensando numa coisa que ele nunca tinha pensado antes: como é que vai ser? o que que eu vou fazer? *como é que eu vou viver outra vez com o meu pai se eu não gosto mais de gostar dele?* (NUNES, 1996, p. 99/100, grifos nossos).

O embate constata o óbvio: o não gostar do Pai. Vê-se que não é uma constatação fácil para a personagem, tanto que demora a ser feita. Lucas pode nunca ter pensado acerca disso, contudo, todas as ações vividas condicionam a leitura de que o genitor, apesar de admirado, respeitado e até temido, nunca ocupou o espaço de pai protetor ou acolhedor: o verbo “gostar” em contraponto ao “amar”, que poderia ter sido posto intensificaria o sentimento do filho para com o pai e vice-versa.

O Capítulo 6<sup>12</sup>, “Lucas, e agora?” inicia-se com a volta de Lucas e seus pais para casa, após a temporada de separação dos mesmos e da estada do menino e da Mãe no sítio em

---

<sup>12</sup> No último capítulo, “Lucas, e agora?”, inferimos uma intertextualidade com o poema de Carlos Drummond de Andrade, “José”. Nosso objetivo não é tecer considerações mais profundas acerca do poema, mas relacioná-lo com o título do capítulo e com as perspectivas da personagem criança. Nesse sentido, nosso Lucas tem muita relação com o José de Drummond, pelo menos se pensarmos no momento decisivo em que se encontra o menino neste capítulo. Drummond, através de cenas cotidianas, promove, neste poema em comento, uma verdadeira análise da existência humana, de nossas complicadas relações e do nosso significado para o mundo. Há uma certa dureza no José retratado por Drummond, posta pelo ato de “apenas viver”, contudo há um impulso para continuar seguindo. Em verdade, o José está em meio ao “nada” literário, mas, mesmo assim, carrega consigo todas as possibilidades de “ser” para si e para os outros. Observam-se as grandes perdas de José “Está sem mulher, está sem discurso, está sem carinho”; as proibições às quais é submetido “já não pode beber, já não pode fumar, cuspir já não pode”; o sentido da vida que se modificou, devido às experiências vividas “e tudo acabou e tudo fugiu e tudo mofou”; as condições postas “se você dormisse, se você cansasse, se você morresse...”; a

Friburgo. Há uma série de pensamentos e reflexões encadeadas como que advindas do próprio Lucas, mas que oriundas da visão de envolvimento do narrador na trama. Vejamos:

*Por quê? que história era essa agora? Será que era por causa da Lenor e do pai... se lembrou do Terraço; e lembrou da Cara que ele tinha colado na cara antes de denunciar o Pai, será que... Olhou pro espelho: o Pai estava olhando pra ele. Olhou pra estrada: lembrou do Timorato correndo, correndo, o pelo encharcado, a língua de fora, a mãe não tinha dito tudo tem um fim e o meu amor pelo teu pai chegou ao fim, não tinha? *tinha!* então era assim? dizia uma coisa num dia, desdizia no outro? então ela não tinha dito pro pai dessa vez eu não perdoou mais você? *tinha!* e agora não estava ali abraçando e beijando ele? *E ele? será que um dia ele ia gostar de gostar de novo do pai?* O olho voltou pra dentro do carro: o Pai e a Mãe estavam se beijando outra vez. (NUNES, 1996, p. 104/105, grifos nossos).*

Este fragmento denota o amparo do narrador quanto às indagações mais íntimas do menino, manifestando as incompreensões dele diante de alguns acontecimentos, bem como visando colocar a criança em uma posição mais confortável diante de conflitos tão densos. O que mais ressalta neste capítulo, contudo, são as manifestações explícitas de opinião e vontade por parte do protagonista, uma vez que ele aparece não somente inquieto, mas, sobretudo, questionador. Observe-se:

-Você não está bem, meu filho?  
 - Não.  
 - Não – sim ou não – não?  
 - *Não: eu não quero trocar de curso; eu quero voltar pr'aquela mesma escola de arte e pra mesma professora que eu tinha antes, a Lenor – E ficou espantadíssimo de ter ouvido a voz dele falar com tanta firmeza.* (NUNES, 1996, p. 105, grifos nossos).

Em seguida, já na escola de arte, inicia uma conversa com a professora Lenor permeada de coragem e ousadia:

- A minha mãe não queria que eu voltasse aqui pra escola.  
 - O teu pai me disse.  
 - *Mas eu quis.* – Suspirou fundo. Será que o pai continuava levando a Lenor lá no Terraço pra dançar? Tomou coragem: - *Você tem visto o pai?* (NUNES, 1996, p. 107, grifos nossos).  
 - *Você não vai dançar com ele num lugar chamado Terraço?* (NUNES, 1996, p. 107, grifos nossos).  
 - *Então agora é noutra lugar que você dança com ele?* (NUNES, 1996, p. 107, grifos nossos).

---

resistência “Mas você não morre, você é duro, José! e as possibilidades e opções diante das adversidades “você marcha, José! José, para onde?”. Diante dessa retomada vê-se a relação entre José e Lucas do ponto de vista existencial e das perspectivas de futuro. (Referência do poema: ANDRADE, Carlos Drummond de. *José & Outros*. Rio de Janeiro: Record, 2003).

Em verdade, observamos que os trechos marcados por questionamentos advindos de Lucas partem dele em direção à Mãe ou a Lenor. Não há diálogos travados entre ele e o Pai e que suscitem questionamentos mais profundos. O protagonista não revela a Lenor que os pais não se separaram de fato e omite essa informação da mesma, “desviando” do assunto em questão:

- É a minha Mãe! Chi, é a minha mãe que está buzinando lá embaixo! Eu tinha esquecido que ela vinha me buscar. – Saiu correndo. Parou na porta: *ele tinha que contar que o pai...* – *Se virou; olhou comprido pra Lenor: - Tchau! – E saiu batendo a porta.* (NUNES, 1996, 110, grifos nossos).

Há uma reflexão final acerca das atitudes a serem tomadas por Lucas, este, em meio aos devaneios do seu lugar de possibilidades, qual seja, o Terraço, afirma: “Pensei que gente grande sacava melhor” (NUNES, 1996, p. 112). A questão posta nessa afirmativa é muito complexa, no sentido de que o ato de “sacar” melhor os atos, as percepções, as tomadas de decisão de alguém ou de um grupo, enfoca a ampliação da maturidade, da consciência, da experiência.

Assim, a criança supõe que os adultos, pelo simples fato de serem adultos, pudessem tomar decisões mais sensatas e coerentes, mas isso não ocorre, e há esta quebra de expectativas, o que poderia causar frustração. A personagem central, todavia, coloca-se indelével quanto aos acontecimentos e não conta a verdade sobre o Pai, nem para Mãe, tampouco para a Lenor, colocando-se numa posição de pretensa superioridade e esperteza com relação aos adultos.

O Terraço é seu espaço ilimitado do ser e do poder e é nele onde tudo ocorre, inclusive os discursos mais significativos, pois fazem parte deste espaço recriado e de resolução de conflitos. No cotidiano da personagem, fora do espaço imaginário, suas revelações pouco acrescentariam a uma mudança de sua própria situação, ou seja, expor o Pai não traria Timorato de volta para Lucas, não concretizaria seu amor platônico por Lenor, causaria dor e sofrimento a sua Mãe e, por consequência, traria novamente os efeitos da Coisa para sua vida. Assim, as denúncias ficam cognitivamente feitas (e aceitas, compreendidas para todos os lados), entretanto não se realizam no contexto da narrativa, por uma decisão pessoal e consciente do próprio Lucas, como que exercitando uma sensatez que deveria ser peculiar aos adultos. Neste sentido, compreendemos de modo mais amplo, a perspectiva da criança, tão comum às narrativas de Lygia, em vista da dessacralização dos papéis atribuídos aos adultos, pais ou a família como um todo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ser “infantil” na literatura por muito tempo ficou atrelado ao dualismo que entende o adulto como detentor do poder/saber e a criança como submisso-receptora das ordens “naturais”. Essa posição maniqueísta reforçou o caráter moralizante da literatura infantil em uma denominada função utilitário-pedagógica. Considerando esse cenário, as transformações no estatuto da personagem se consolidam quando a criança passa a ser mais considerada em suas capacidades, protagonizando complexidades inerentes ao ser infantil no mundo atual - verossimilhança narrativa -, sedimentando uma força literária e cultural. Simultaneamente, há também uma mudança da função da personagem adulta, pois se antes corrigia, educava, zelava por uma pretensa ordem social, esta passa a ocupar um papel à sombra das aventuras e dramas vivenciados na ficção pela criança.

Lygia Bojunga Nunes utiliza com competência a perspectiva da personagem infantil para discutir em grande parte de suas obras questões identitárias e sociais bastante densas, dentre elas, os conflitos familiares modernos. Nesse sentido, analisamos o livro *Seis vezes Lucas* (1995) a partir das representações e perspectivas de Lucas enquanto inserido em uma família brasileira tida como tradicional (pai-mãe-filho) e de classe média em que, muitas das vezes, as tensões configuradas literariamente estão veladas, mas perpassando o ambiente doméstico: o marido autoritário mente e trai a esposa que, por sua vez, esboça um sentimento de submissão, mesmo envolta em ciúme e desamor, tudo corroborado pela ingenuidade da professora Lenor que se torna amante do Pai de Lucas.

Considerando que Bojunga subverte os padrões mais tradicionais a partir da introdução de diferentes temáticas e das discussões dos valores mais subjacentes, a desagregação familiar está posta de diferentes maneiras na obra analisada – recursos linguístico/narrativos, simbologia das cores, objetos e nomes, caracterização dos ambientes, desconstrução do enredo tradicional, introdução dos elementos da natureza, posição de envolvimento do narrador – e, nesse sentido, como esperado, encontramos um estilo/padrão na família ficcionalizada: o Pai assume um papel autoritário, a Mãe um papel de passividade e Lucas de autonomia na não linearidade narrativa, o que possibilitou-nos diferentes leituras, em especial seis leituras diferenciadas, seja de Lucas mais especificamente, seja da família de modo mais geral.

Dessa maneira, o primeiro tópico de análise *O Lucas medroso e introspectivo* mostra o ambiente familiar em que está inserido o personagem principal, as discussões, os acordos e a solidão em que está envolto o protagonista. Assim, são apresentadas saídas para a solidão dentre elas está a criação da Cara, esta máscara promove uma espécie de suporte para o menino frente às tensões por que passa em toda obra, além de salientar traços de identidade da criança que conduzirão, ao longo da narrativa, para um *status* de maior autonomia.

O segundo tópico, *O Lucas apaixonado e admirador*, manifesta os sentimentos de afeição, carinho e encanto do menino pelo cachorro Timorato e pela professora Lenor. Tais sentimentos o põem numa situação já de identidade no mundo, ou seja, o menino que antes aparecia muito tímido e solitário começa a ter contato e envolvimento com outras pessoas/seres, o que mesmo que ainda lhe cause certa dor – como a descoberta da traição do Pai – o faz começar a refletir acerca das atitudes dos adultos, em especial a do Pai, levando-o a descobrir-se a si mesmo, suas habilidades, numa espécie de abertura para uma nova mentalidade.

O último tópico de análise, *O Lucas inquieto e questionador*, mostra um personagem criança que passou por um percurso de descoberta de si e dos que o rodeiam, assim, o Terraço foi um espaço imagético importante onde ele pôde aflorar suas inquietudes mais significativas para, a partir do embate entre Timorato e a Coisa, poder aventar perspectivas de futuro, de construção efetiva de uma autonomia e de coragem em meio aos conflitos experienciados ficcionalmente. Desse modo, podemos visualizar todo um percurso de ampliação da consciência da personagem criança.

Conforme analisado, o menino, inicialmente, apresenta sentimentos muito fortes de solidão, medo e introspecção – as criações da Cara, do Terraço e da Coisa, confirmam essa necessidade do protagonista de proteção. Contudo, isto não o impede de se apaixonar pela professora, pelo cachorro Timorato e de admirar, mesmo que às avessas, os pais. Lucas, assim, carrega uma tensão narrativa, sendo o personagem-centro de onde irradiam as complicadas disjunções familiares. E, neste sentido, ressoa a riqueza desta personagem, manifestada em suas diferentes facetas, pois questiona as atitudes adultocêntricas que o permeiam/cerceiam, colocando-se num lugar de destaque e de sensatez ímpares, o que corrobora para construção de sua autonomia em um cenário de desagregação familiar.

## REFERÊNCIAS

ANDO, Marta Yumi. *Do Texto ao Leitor, do Leitor ao Texto. Um estudo sobre Angélica e O Abraço de Lygia Bojunga Nunes*, 2006. 176p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006. Disponível em: [www.ple.uem.br/defesas/pdf/myando.pdf](http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/myando.pdf). Acesso em: 10 de setembro de 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *José & Outros*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 19 – 62.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 5. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1993.

BRASIL. *Constituição da República Federativa* (1988). 14. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

CHEVALIER, Alain; GHEERBRANT, Jean. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MACIEL, Severina Diosilene da Silva. *Um olhar sobre a família em A Bolsa Amarela: entre o texto e a sala de aula*, 2007. 162p. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2007. Disponível em: [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/cp057340.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp057340.pdf). Acesso em: 23 de julho de 2014.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

NUNES, Lygia Bojunga. *A Bolsa Amarela*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

\_\_\_\_\_. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

\_\_\_\_\_. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

\_\_\_\_\_. *O sofá estampado*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

\_\_\_\_\_. *Seis vezes Lucas*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

PIRES, Carlos; GOMBOEFF, Ana Lúcia Madsen. *Infância e Sociedade em A casa da madrinha, de Lygia Bojunga Nunes*. Veras. Revista Acadêmica de Educação do ISE Vera Cruz. V.2, N.2 (2012). p. 293-295. Disponível em: [iseveracruz.edu.br/revistas/index.php/revistaveras/article/download/.../93](http://iseveracruz.edu.br/revistas/index.php/revistaveras/article/download/.../93). Acesso em: 30 de julho de 2014.

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

SILVA, Myrela Lopes da. *O dever de cuidar na relação paterno-filial com consequências no âmbito da responsabilidade civil*, 2013. 50p. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. Entre o medo e a morte: a construção da personagem criança em Lygia Bojunga. In: AGUIAR, Vera Teixeira de. et al. (Org.). *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010. p. 73 – 95.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. Ed. da Universidade de São Paulo. São Paulo: Cultrix, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. revista, atualizada e ampliada. São Paulo: Globo, 2003.