



A IMAGEM DA CRIANÇA EM A *BOLSA AMARELA* DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Flávia Cinotti BARBOSA (FATEM)

Marta Yumi ANDO (FATEM)

Introdução

O presente estudo, de natureza bibliográfica, integra os resultados finais de uma pesquisa de iniciação científica intitulada “A imagem da criança em Lygia Bojunga: um estudo sobre *A Bolsa Amarela* e *O Abraço*”, desenvolvida em 2012 na Faculdade Alvorada de Tecnologia e Educação de Maringá-PR. Fazendo um recorte, realizaremos, neste artigo, um estudo sobre a imagem da criança na obra *A Bolsa Amarela* de Lygia Bojunga Nunes (1932-).

Para cumprirmos o objetivo proposto, primeiramente, realizaremos um estudo sobre a imagem da criança na narrativa infantil brasileira desde os primórdios do gênero até a contemporaneidade e, a seguir, na narrativa selecionada.

1. A imagem da criança na sociedade e na literatura infanto-juvenil brasileira

De acordo do Philippe Ariès (1981), até a Idade Média não havia distinção entre o mundo da infância e o dos adultos. Adultos e crianças compartilhavam os mesmos hábitos e costumes, de modo que a criança era vista como um adulto em miniatura. Enfim, não existia o sentimento de infância:

[...] o sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. [...] Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes. (ARIÈS, 1981, p. 156).



Na segunda metade do século XVIII, a sociedade criava, cada vez mais, processos educativos voltados exclusivamente para as crianças, de forma que os adultos eram cada vez mais excluídos dessas “novas regras”. Havia um manual que dirigia as crianças em relação às formalidades tradicionais, cujo objetivo era formar adultos com bons hábitos. Assim, era preciso obedecer a regras impostas por ideais de civilidade, que, por sua vez, tinham a perspectiva da experiência de aprendizagem.

Segundo Ariès (1981), no século XVII, quando não era objeto de distração, a criança era o instrumento de uma especulação matrimonial e profissional, destinada a promover um avanço da família na sociedade. A criança era apenas um “fantoche” nas mãos da sociedade e completamente um objeto de segurança e avanço da sociedade, que tinha como principal interesse dar continuidade à estrutura da família, que, por sua vez, refletia a estrutura da sociedade. Entretanto, no século XVIII,

[...] A criança tornou-se um elemento indispensável da vida quotidiana, e os adultos passaram a se preocupar com sua educação, carreira e futuro. Ela não era ainda o pivô de todo o sistema, mas tornara-se uma personagem muito mais consistente. (ARIÈS, 1981, p. 189).

Assim, conforme Zilberman (1982), a criança, a partir do século XVIII, com a ascensão da burguesia e de sua ideologia familiar, deixa de ser vista como um adulto em miniatura e adquire *status* especial, diferenciando-se do adulto por sua fragilidade e carência. Houve, portanto, uma transformação da imagem da criança perante a sociedade e a família ao longo dos séculos. Esse processo de “reconhecimento” da criança foi lento e, muitas vezes, subestimado pela sociedade, que acabou reagindo e relevando a importância da criança e seu processo de aprendizagem.

Com o surgimento do conceito de infância, surgem produtos destinados a essa nova faixa etária, entre os quais produtos culturais, como a literatura infantil, que se tornou uma necessidade social, principalmente com a expansão da escola. No Brasil, na virada do século XIX para o XX, surge a necessidade de uma nova postura para embasar a escola e uma literatura que atraísse a vontade do leitor em viajar por um mundo paralelo – da



fantasia – e/ou adquirir o conhecimento por meio da linguagem. Nessa literatura, destaca-se, desde seus primórdios, o tema da aventura e o da infância:

Se a aventura tornou-se assunto recorrente na literatura para jovens, outra fonte bem-sucedida foi a tematização da infância, quer focalizando literalmente crianças, quer simbolizando-as através de outras espécies, como bichos e bonecos animados. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 111)

Em relação à antropomorfização, se na tradição europeia, as fábulas e os contos de fadas foram maneiras encontradas para a conversão das personagens não humanas para que a criança se identificasse com aquela imagem que se assemelhava a ela, de modo a ver, naquela personagem, suas atitudes, sua maneira de se expressar e de pensar, a literatura infantil brasileira segue a mesma tendência.

No século XIX, a literatura brasileira direcionada a adultos serviu de base para a criação ou a adaptação para o mundo infantil. As crianças eram informadas a respeito da história brasileira, de modo que a literatura infantil brasileira, em seu período formativo, assumiu um caráter profundamente nacionalista.

De acordo com Lajolo e Zilberman (1984), até a década de 1950, o assunto de base para a literatura infantil era o contexto histórico brasileiro, o qual tinha como objetivos: reforçar o sentimento patriótico, servir de exemplo para as crianças e, conseqüentemente, formar leitores cientes das supostas maravilhas e conquistas da terra amada.

Além do nacionalismo, predominam, nas obras desse período, o didatismo e moralismo, o que se justifica por se tratar de livros de leitura então usados nas escolas. Por meio dessas obras, propagava-se uma imagem exemplar e idealizada da criança, como mostram textos de autores como Coelho Neto, Olavo Bilac e Júlia Lopes de Almeida.

Rompendo com essa feição didático-moralista, nas décadas de 1920 a 1940, começa a tomar corpo uma literatura mais comprometida com o universo infantil, sobretudo em relação à linguagem, que se torna mais coloquial, viva e espontânea, como exemplificam as obras de Monteiro Lobato, a partir da publicação de *A menina do Narizinho Arrebitado* (1920). Focalizando a perspectiva infantil, Lobato inovou, sobretudo, no que se refere à



participação da criança na narrativa, como um sujeito dotado de voz, ação, criatividade e senso crítico, possibilitando a emancipação do leitor-criança pelo processo de identificação.

Entre as décadas de 1940 e 1960, as editoras e os escritores se empenham para se especializar em literatura voltada para crianças; com isso, após a estruturação do gênero, houve um crescimento da produção literária infantil por todo o Brasil.

Contudo, o crescimento da literatura infantil brasileira nesse período ocorreu mais em termos quantitativos. Nesse sentido, houve intensa produção e fabricação serial, mas uma carência de obras dotadas de qualidade estética, predominando uma imagem idealizada da criança e do mundo rural.

A partir dos anos 1960, a literatura infantil se torna alvo de discussões de instituições e programas que foram surgindo naquela época. Nessa mesma década, a produção de obras para crianças, com base no contexto social, político e econômico, representa o desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Essa produção literária, cujo desafio é a modernização da produção cultural, tem como base a literatura de Lobato. Com isso, a literatura infantil brasileira começa a se manifestar com temas sociais, dando ênfase aos acontecimentos e às crises do Brasil.

Nesse sentido, a literatura infantil contemporânea critica a sociedade brasileira por meio de temas como a miséria e o sofrimento infantil, tornando-se progressivamente um dos focos que representa a realidade social, como exemplifica a obra *A Casa da Madrinha* (1978) de Lygia Bojunga Nunes. Temos, assim, “[...] uma literatura infantil comprometida com a representação realista e às vezes violenta da vida social brasileira. O resultado é um esforço programado de abordar temas até então considerados tabus e impróprios para menores.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 126).

Em relação à crise de identidade infantil nessa representação realista da sociedade,

A literatura infantil revela-se adequada para a transmissão dessa temática em decorrência de outro fator: a trajetória dos heróis se confunde com um rito de passagem, durante o qual meninos ou jovens se habilitam à idade adulta e a uma posição responsável na sociedade. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 106).



Como mencionamos, até os anos 1950, o Brasil era marcado com o tema rural na literatura infantil; porém, no início da década de 1960, a narrativa infantil incorporou o tema da vida urbana, relatando a realidade social e suas mazelas, como a pobreza, a miséria, a injustiça e a marginalidade, temas que tomaram lugar de destaque na contemporaneidade.

Além disso, a literatura infantil contemporânea, influenciada pela cultura de massa, fez com que crescesse uma literatura para o mercado jovem, com a produção de livros em série e a repetição exaustiva de temas, personagens e cenários, principalmente em histórias de enredo policial e de ficção científica, como exemplificam, respectivamente, obras de autores como Marcos Rey e Lúcia Machado de Almeida.

A partir da década de 1960 na poesia e dos anos 1970 na prosa, os livros infantis incorporaram o uso da oralidade na tentativa de buscar uma linguagem mais informal, com o objetivo de aproximar a criança das novas realidades sociais e, ao mesmo tempo, refletir as tendências modernistas. Em relação à representação mais crua da realidade, tendência denominada verismo, Lajolo e Zilberman (1984, p. 153) afirmam que “essa oralização do discurso nos textos para crianças torna-se bastante coerente com o projeto de trazer para as histórias infantis o heterogêneo universo de crianças marginalizadas, de pobres, de índios”.

A autora Lygia Bojunga, que iniciou sua carreira literária nesse contexto com a publicação de *Os colegas* (1972), consegue representar, com seu singular estilo literário, situações sociais nas quais as personagens passam por situações difíceis e, muitas vezes, são personagens representadas por animais para que haja uma maior aproximação com o universo infantil, ampliando, assim, o entendimento do leitor criança.

As personagens dessa autora vivem, no limite, crises de identidade: divididas entre a imagem que os outros têm delas e a auto-imagem que irrompe de seu interior, manifestando-se através de desejos, sonhos e viagens, os livros de Lygia registram o percurso dos protagonistas em direção à posse plena de sua individualidade [...]. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 158).

O estilo de Lygia, muitas vezes, faz com que a literatura atinja um momento de tensão no leitor criança, pois ele vai se envolvendo com a história, se imaginando nela ou se



comparando às personagens infantis, pois sua narrativa, além de trazer uma linguagem que dialoga com o universo da criança, traduz a percepção infantil, o que, muitas vezes, ocorre por meio do fluxo de pensamentos:

Sua narrativa flui num ritmo vagaroso, atento à minúcia de comportamento e de ambiente que às vezes se aproxima do fluxo de consciência. O resultado é uma narrativa original que, além de romper com a linearidade, parece ter a intenção de colar-se ao modo infantil de perceber e dar significado ao mundo. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 158).

Por meio da sua narrativa, em que se destaca a linguagem coloquial e a discussão crítica de problemas da realidade cotidiana, Lygia consegue compreender a mente da criança e do jovem, abordando o real nas suas obras e, ao mesmo tempo, avançando no reino da fantasia, por meio da exploração do maravilhoso, de metáforas e alegorias. Desse modo, trata-se de uma obra que, alcançando vários níveis de leitura, agrada tanto a crianças, como a jovens e adultos.

2. A imagem da criança em *A Bolsa Amarela*

Publicada em 1976, *A Bolsa Amarela* é a terceira obra literária de Lygia Bojunga Nunes, uma dentre muitas que recebeu o selo de ouro da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e, inclusive, um dos mais importantes prêmios de literatura infanto-juvenil: o Prêmio Hans Christian Andersen (1982), pelo conjunto de sua obra. Grande sucesso de público, é uma das obras mais conhecidas da autora, tendo sido sucessivamente reeditada, apresentando, em 2008, pela Casa Lygia Bojunga, a 34ª edição, cuja capa apresentamos a seguir.

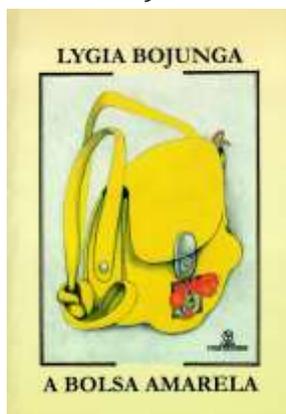


Figura 1 – Capa de *A Bolsa Amarela*. Ilustração de Marie Louise Nery.
Fonte: BOJUNGA (2008)

Classificada por Coelho (2000) como realismo mágico, em função da diluição de fronteiras entre o real e o imaginário, *A Bolsa Amarela* narra a história de uma menina cheia de vontades chamada Raquel, que era a caçula de quatro irmãos.

No início da história, deparamos com a personagem narradora, uma menina esperta e com muita imaginação. Ela já inicia a história, preocupada em encontrar um lugar para guardar suas “vontades”. Vontades essas que vão desencadear os acontecimentos na vida da personagem.

Raquel diz ter muitas vontades e elenca três delas: a de ser menino, escritora e gente grande. Para ela, ser menino é mais legal, pois as brincadeiras mais legais são as de menino e ela também tem vontade de brincar; de ser escritora, pois pode escrever tudo o que quiser, principalmente as suas vontades e aventuras; e por fim, a de ser gente grande, pois parece que ser gente grande também é mais legal.

Raquel ganha uma bolsa amarela, e a partir de então, começa a guardar as suas vontades dentro da bolsa. Tinha dias que a bolsa estava gorda e pesada de tantas vontades, pois suas vontades moravam na bolsa. Havia também os seus companheiros imaginários sobre os quais teve vontade de escrever e que tomaram vida na narrativa. Assim, Raquel vai contando a história de cada personagem, que faz parte dessa história.

Em relação à imagem da criança, a protagonista é um exemplo de como a criança, muitas vezes, é vista pelo adulto. Na narrativa, os adultos, que são compostos pelos pais, pelos irmãos mais velhos e pela tia Brunilda, veem Raquel como uma criança que só



inventa mentiras: “Aí meu irmão fechou a cara e disse que não adiantava conversar comigo porque eu nunca dizia a verdade. Fiquei pra morrer...” (BOJUNGA, 2002, p. 13). Consequentemente, vimos também a frustração da personagem por não acreditarem no que diz: “– Puxa vida, quando é que vocês vão acreditar em mim, hem? Se eu tô dizendo que eu quero ser escritora é porque eu quero mesmo” (BOJUNGA, 2002, p. 13).

A personagem Raquel é criança, porém já tem conhecimento e opinião sobre muitas coisas que, muitas vezes, os adultos não sabem. Em relação aos preconceitos que tradicionalmente separam o homem da mulher e suas funções específicas, a personagem, já no início da narrativa, quando cita uma de suas vontades – a vontade de ser garoto, expressa sua opinião, dizendo que ser menino é mais legal, pois pode fazer mais coisas, o homem sempre está à frente das situações e sempre decide tudo:

[...] Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele sempre é um garoto. Que nem chefe de família: é sempre o homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo do jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo o mundo tá sempre dizendo que vocês é que têm que meter as caras no estudo, que vocês é que vão ser chefe de família, que vocês é que vão ter responsabilidade, que – puxa vida! – vocês é que vão ter tudo [...] Eu acho fogo ter nascido menina. (BOJUNGA, 2002, p. 12).

Com sua esperteza, Raquel também critica a forma como os adultos falam com ela: “Será que eles acham que falando comigo do mesmo jeito que eles falam um com o outro eu não vou entender? Por que será que eles botam *inho* em tudo e falam com esta voz meio bobalhona, voz de criancinha, que nem eles dizem?” (BOJUNGA, 2002, p. 52). O adulto conclui que infância é sinônimo de infantilidade e, assim, acaba diminuindo e/ou reprimindo a criança.

Se o pessoal vê as minhas três vontades engordando desse jeito e crescendo que nem balão, eles vão rir, aposto. Eles não entendem essas coisas, acham que é infantil, não levam a sério. Eu tenho que achar depressa um lugar pra esconder as três: se tem coisa que eu não quero mais é ver gente grande rindo de mim. (BOJUNGA, 2002, p. 17).



Desse modo, a narrativa, ao focalizar as vontades de Raquel, exprime a interioridade infantil, os conflitos e as tensões vividas no confronto com o mundo adulto. Como observa Zilberman (2005, p. 78), “narrativas como *A bolsa amarela* [...] preferem focar o mundo interior da criança, para dar vazão às fantasias, compostas de vontades irrealizadas, reprimidas recebidas de fora e ânsia de liberação”.

Em relação ao foco narrativo, *A Bolsa Amarela* é inteiramente narrada em primeira pessoa pela narradora-personagem Raquel, uma menina, conforme mencionamos, muito esperta, cheia de vontades e opiniões, retratando a imagem da criança contemporânea, que geralmente é cheia de agilidade, criatividade e esperteza em pensar em coisas que estão além da sua idade. A imagem de Raquel, então, resulta na identificação que o leitor infantil terá ao ler a narrativa, pois mostra os pensamentos de uma criança, em sua tentativa de compreender as coisas ao seu redor.

A estrutura da narrativa é composta por dez capítulos e cada capítulo traz um assunto diferente, porém apresentando ligação com o restante da história. Os primeiros remetem à narradora-personagem Raquel, suas limitações por ser criança e suas angústias por não poder ser e/ou fazer aquilo que tem vontade. Os últimos relatam a existência de outros personagens criados pelo imaginário de Raquel, que acabam criando vida e participando da narrativa, junto à narradora-personagem. Assim, a estrutura da narrativa apresenta

[...] pequenos capítulos que se sucedem sem compromisso com a ordem cronológica e nos quais os personagens principais apresentam sua história interrompida frequentemente pelo aparecimento de outros personagens, secundários, que acrescentam novos dados à narrativa principal, além de trazerem motivos de interesse próprio. (SANDRONI, 1980, p. 17).

No que diz respeito ao espaço da narrativa, a obra apresenta dois tipos: o Real – casa da Raquel e casa da Tia Brunilda, e o Imaginário – Praia das Pedras, A Loja das Linhas e a Casa dos Concertos. Começamos pela casa da Raquel, mais especificamente seu quarto, onde a menina passa parte da narrativa e escreve suas vontades: “Era domingo quando eu acabei a história. Me chamaram pro cinema. Saí às carreiras, larguei o romance no quarto”. (BOJUNGA, 2002, p. 16).



A casa da Tia Brunilda é onde acontece um almoço em família e Raquel acaba expressando sua opinião a respeito do fato de todos “bajularem” a tia Brunilda por ela ser rica:

- Por que vocês tão sempre ligando, né?
- Não precisa dizer mais nada, Raquel.
- Vou espiar essa bolsa...
- Porque vocês tão sempre paparicando ela, é?
- Raquel, eu disse chega.
- ... pra ver o que é que ela tem.
- Porque ela é rica, é?
- Eu disse che-ga! (BOJUNGA, 2002, p. 56).

A Praia das Pedras é o local onde o personagem Terrível foi para brigar com o seu rival Crista de Ferro, também galo de briga. É um dos primeiros lugares descritos pela narradora-personagem com mais detalhes, pois quando o espaço é real, não há uma descrição pormenorizada. Assim, o leitor é levado a imaginar os detalhes que a história não fornece e, conseqüentemente, exercer uma participação mais ativa no ato da leitura. Conforme a descrição trazida pela narrativa,

A Praia das Pedras tá sempre meio vazia: é contramão, o mar é ruim, e tem muita pedra na areia. De noite então fica um deserto. Foi por isso que o pessoal fez a briga lá. Era um pessoal muito barra-pesada: eles sabiam que briga de galo é proibido, mas eles sabiam também que fazendo a briga de noite lá na Praia das Pedras ninguém ia ver. (BOJUNGA, 2002, p. 64-65).

A Loja das Linhas é o local onde ocorre uma história paralela encaixada na narrativa, para explicar como foi que colocaram na cabeça do Terrível que ele tinha que brigar e ganhar sempre todas as brigas. Nessa história narrada por Raquel, tem-se a presença de dois personagens secundários: a Linha Forte e a Linha de Pesca, havendo diálogo entre elas.

A Loja das Linhas era uma loja que só tinha linha. De tudo quanto é jeito e cor. Na prateleira do fundo moravam dois carretéis, que há muito tempo estavam ali, um do lado do outro, esperando pra ser comprados. Um era



carretel de linha de pesca; outro, de linha forte. As duas linhas batiam papo até não poder mais [...]. (BOJUNGA, 2002, p. 70).

Assim como a Loja das Linhas, a Casa dos Concertos também é o lugar onde se conta uma história paralela introduzida na narrativa pela narradora-personagem. É uma história que teve consequência pelo fato de a personagem Guarda-Chuva estar quebrada e não conseguir crescer, permanecendo pequena. Dentro dessa narrativa, há também a introdução de mais quatro personagens secundários: “Entrei. A Casa dos Consertos se dividia em quatro partes. Na primeira tinha uma menina assim da minha idade; na outra tinha um homem; na outra, uma mulher, e na outra, um velho.” (BOJUNGA, 2002, p. 80).

Além disso, o ambiente é descrito, aparecendo os supostos objetos para conserto e, surpreendentemente, até um cachorro, provocando o espanto de Raquel e do leitor: “Tinha milhões de coisas penduradas na parede: cadeira, roupa, caneta, rádio, bicicleta, tinha até um cachorro de verdade com a boca amarrada. Fiquei boba: será que ele também tava ali pra consertar?” (BOJUNGA, 2002, p. 81).

E no final da obra, é retomada a Praia das Pedras, onde os personagens encontram seu caminho, e Raquel, que, a princípio, era uma menina cheia de vontades, já não sentia mais necessidade de inventar tanto assim para extravasar suas angústias. E consequentemente, percebemos certo amadurecimento de ideias e compreensão das vontades da narradora-personagem:

Minha vida foi melhorando. Eu já não inventava muita coisa, meu pessoal não ficava tão contra mim. Comecei então a achar que ser menina podia mesmo ser tão legal quanto ser garoto. E foi aí que as minhas vontades deram pra emagrecer. Emagreceram, emagreceram, até que um dia pensei: daqui a pouco elas vão sumir. (BOJUNGA, 2002, p. 94).

O cenário da praia – “Fomos pra Praia das Pedras. A Guarda-chuva desatou a falar. Tão depressa que até se engasgou. E aí foi falando engasgado até chegar na praia” (BOJUNGA, 2002, p. 95) – remete ao final da história, porém é o recomeço da história de cada personagem presente no momento. Agora, com as vontades de crescer e de ser menino indo embora, a bolsa amarela já não estava mais tão gorda assim: “Abri a bolsa amarela e tirei minha vontade de ser garoto e minha vontade de ser grande. Elas tinham emagrecido



tanto que pareciam até de papel” (BOJUNGA, 2002, p. 98). Desse modo, ao deixar tais vontades irem embora, Raquel se dá conta de que é bom ser criança e ser menina, ou seja, as aventuras vivenciadas culminam na autoconfiança da personagem, agora amadurecida. A única vontade que permanece é a de ser escritora, por meio da qual a heroína, sempre que quiser, pode dar vazão à sua criatividade e fantasia, exteriorizando seus pensamentos e emoções.

Quanto ao conjunto dos personagens, há primeiramente momentos de diálogos através de cartas com amigos imaginários – André e Lorelai – que a narradora-personagem cria para exteriorizar a vontade de ser escritora, e com os outros personagens, como os pais e os irmãos, o Alfinete de fralda, o galo, que Raquel nomeia de Rei e, mais tarde, na narrativa troca para Afonso, o outro galo de briga que Raquel nomeia de Terrível, a Guarda-Chuva, a Linha de Pesca e a Linha Forte. Há também um monólogo de Raquel com o Fecho da Bolsa, com quem ela conversa mentalmente, porém esse personagem idealizado não fala, apenas faz o que Raquel pede.

– Escuta aqui, fecho, eu quero guardar umas coisas bem guardadas aqui dentro dessa bolsa. Mas você sabe como é que é, não é? Às vezes vão abrindo a bolsa da gente assim sem mais nem menos; se isso acontecer você precisa enguiçar, viu? Você enguiça quando eu pensar “enguiça!”, enguiça?

O fecho ficou olhando pra minha cara. Não disse que sim nem que não. Eu vi que ele tava querendo uma coisa em troca. (BOJUNGA, 2002, p. 22).

Em relação ao Alfinete de fralda, no começo, era apenas um alfinete que Raquel achou na rua, porém, no decorrer da narrativa, a narradora-personagem introduz a história do Alfinete, explicando como esse personagem entrou na história e passou a morar na bolsa amarela.

Como ninguém conhece o Alfinete de Fralda muito bem, eu acho melhor contar a história dele antes de continuar contando a minha:

Um dia eu ia passando e vi o Alfinete caído na rua. Peguei, limpei, desenferrujei, experimentei a pontinha dele no meu dedo, vi que ela era afiada toda a vida [...] (BOJUNGA, 2002, p. 32).



Um personagem que, a partir do terceiro capítulo, acompanhou Raquel até o fim foi o galo chamado Rei, que aparece de repente na narrativa, dentro da bolsa amarela, dando um susto em Raquel: “Abri a bolsa correndo. O galo saiu lá de dentro [...] Eu estava de boca aberta: nunca tinha visto um galo usando máscara. E ele usava. Preta. Tapando a cara todinha. Só dois furos pros olhos. Ele andou de um lado pro outro na beirada de janela.” (BOJUNGA, 2002, p. 25).

No decorrer da narrativa, Raquel resolve trocar o nome do galo Rei para Afonso, pois acha que falar Rei dá a impressão de estar dizendo “que errou”, ou seja, explora-se, de modo bem-humorado, o jogo de palavras produzido pela semelhança sonora entre Rei e “errei”. Além disso, como afirma o galo, “– Posso não ter cara, mas tenho certeza que o meu coração é um coração de Afonso”. (BOJUNGA, 2002, p. 31). Afonso era também o “galo-tomador-de-conta-de-galinha”, porém ele já não queria mais essa vida que escolheram para ele. Ele queria que todos, democraticamente, cooperassem no galinheiro, e não que fizessem o que ele mandava. Assim, percebemos, nas entrelinhas, que a autora faz uma crítica à ideologia patriarcal presente em nossa sociedade, segundo a qual cabe ao homem o papel de “chefe da casa”. E, relacionando com o contexto histórico, é possível ainda constatar uma crítica velada à ditadura militar vigente na época em que a obra foi escrita, uma vez que tal regime político se opunha ao ideal democrático salientado na narrativa. Desse modo, conforme estudos de Silva (1996), se o galinheiro representa um sistema ditatorial com a imposição de um galo mandando em todos, o contraponto é a Casa dos Consertos, onde todos colaboram, dividindo as tarefas entre si.

Há também o personagem Terrível, que é um galo de briga. Colocaram na cabeça dele que ele só tinha que brigar. Terrível é primo de Afonso, que, com o passar do tempo, quase não podia reconhecê-lo: “– Que que há, Terrível? Você não se lembra de mim? Sou teu primo, o Rei. Só que agora não me chamo mais Rei, me chamo Afonso”. (BOJUNGA, 2002, p. 42). Escravizado pela ideologia dominante, Terrível se torna o que os outros esperam dele: um galo cujo único pensamento é brigar. Nesse sentido, trata-se de uma verdadeira “lavagem cerebral” praticada pela sociedade para que cada um exerça passivamente o papel que lhe foi imposto, sem questionar, a ponto de os sujeitos agirem como robôs programados, sem capacidade de agir ou raciocinar por conta própria.



Em uma leitura simbólica, é possível dizer ainda que alguns desses personagens adquirem um significado mais profundo na trama narrativa, podendo ser relacionados à interioridade de Raquel. Assim, o Alfinete de fralda, por sua pequenez e delicadeza, parece simbolizar a própria Raquel-criança. Da mesma forma, podemos dizer que a Guarda-chuva simboliza a Raquel-menina, tanto que, subvertendo a norma gramatical, não se trata de um guarda-chuva e sim, de uma guarda-chuva. Por sua vez, os galos criados pela imaginação da heroína, por sua simbologia tradicionalmente associada à virilidade, metaforizam a vontade de Raquel de ser menino. Não por acaso tudo isso é guardado em uma bolsa, que, assim como outros objetos destinados para guardar algo, pode ser associada à simbologia do inconsciente, refletindo, portanto, a interioridade da personagem.

Considerações finais

Diante das concepções tiradas ao ler a obra e realizar a análise, podemos dizer que a narrativa *A Bolsa Amarela* se enquadra a leitores infantis, por se tratar de uma história que apresenta aspectos aqui analisados, como a fantasia e o maravilhoso, que fazem com que o leitor infantil se identifique com a imaginação da narradora-personagem, Raquel, e também com suas vontades. Isto porque toda criança tem vontade de ser ou fazer algo quando crescer.

O leitor infantil, ao ler *A Bolsa Amarela*, se encantará com a personagem e com suas histórias imaginárias, pois o mundo infantil é baseado na imaginação, e vindo da voz de outra criança, essa mediação com o leitor fica equilibrada e faz com que a autora alcance o seu objetivo: chegar até o leitor, o que inclui não só o leitor criança, mas também o leitor jovem e adulto, pois se trata de uma obra que possibilita vários níveis de leitura.

Em vista da análise, podemos destacar que a obra exerce a função humanizadora de que fala Candido (2002). Como afirma Candido (2002, p.85), “a literatura não corrompe nem edifica [...] mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”, ou seja, ao lermos uma obra literária, seja ela direcionada a adultos ou crianças, acaba humanizando o leitor e o educando para a sociedade, porém educar não no sentido pedagógico e sim formativo; além disso, a obra literária proporciona conhecimento de mundo para que o indivíduo se torne



cada vez mais um leitor crítico que possa contribuir para a sociedade. Com isso, a obra propicia ao leitor uma reflexão crítica, ampliando seus horizontes.

Em relação à obra analisada, o leitor se dá conta de que criança pode ter vez e voz, e que há momentos na vida dominados por vontades de ter ou ser, os quais fazem parte da vida infantil; algumas dessas vontades, no futuro, podem ser levadas a sério e definir o caráter e o modo de ser na sociedade.

Referências

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

BOJUNGA, L. *A Bolsa Amarela*. II. Glenda Rubinstein. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *A Bolsa Amarela*. 34. ed. II. Marie Louise Nery. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 77-91.

COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

SANDRONI, L. C. A estrutura do poder em Lygia Bojunga Nunes. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 63, p. 11-25, out./dez. 1980.

SILVA, R. M. G. *Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes*. São José do Rio Preto: UNESP, 1996. 248f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1996.

ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, R; CADEMARTORI, L. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982. p. 3-24.