

Os lugares vazios no sofá: leituras e releituras da obra lygiana

Marta Yumi Ando

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. e-mail: andomayumi@hotmail.com

RESUMO. O estudo empreendido integra os resultados finais de uma pesquisa desenvolvida no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, Estado do Paraná. Tivemos como objetivo proceder a uma leitura da obra infanto-juvenil brasileira *O sofá estampado* (1980), de Lygia Bojunga Nunes, adotando, como perspectiva crítica, a estética da recepção e, mais particularmente, a teoria do efeito, propugnada pelo estudioso alemão Wolfgang Iser, a partir da segunda metade do século XX. Tendo isso em vista, mostramos os modos como o texto selecionado conduz o receptor a preencher os espaços vazios da narrativa, mediante o processo de leitura e releitura.

Palavras-chave: Lygia Bojunga Nunes, leitor, espaços vazios.

ABSTRACT. *The Gaps in the sofa: readings and re-readings of Lygia Bojunga Nunes's work.* This study integrates the final results of a research in the Master's Postgraduate Program in Literature developed at the Universidade Estadual de Maringá, Paraná State, Brazil. In compliance to Reader-response Criticism and, specifically, the Aesthetic Response Theory, widely spread since 1970s by the German critic Wolfgang Iser, the children and teenager novel *O sofá estampado* (1980), by Lygia Bojunga Nunes, was analyzed. From this point of view, the text leads the reader to complete the gaps in the reading and re-reading process.

Key words: Lygia Bojunga Nunes, reader, gaps.

Considerações iniciais

O bem de um livro está em ser lido. Um livro é feito de signos que falam de outros signos, os quais por sua vez falam das coisas. Sem um olho que o leia, um livro traz signos que não produzem conceitos, e, portanto, é mudo. (Frei Guilherme de Baskerville).¹

Se, tradicionalmente, os estudos literários costumavam centrar-se no autor ou no texto em si, a partir da segunda metade do século XX, com o advento da sociologia da leitura e da estética da recepção, a leitura e o leitor passam a ser concebidos como uma das dimensões constitutivas do texto e adquirem importância fulcral para a compreensão do fenômeno literário. Enquanto a sociologia da leitura procura descrever e analisar questões exteriores à leitura, centrando-se, portanto, nas instâncias sociais que propiciam a publicação e circulação do livro, a estética da recepção focaliza as relações internas entre texto e leitor, a partir do cruzamento dos horizontes de expectativas destes, embate que se renova a cada leitura.

A recepção da literatura infanto-juvenil ajusta-se sobremaneira à estética da recepção, uma vez que, como lembram estudos de Zilberman (1982) e Aguiar (2001), a literatura infanto-juvenil se define e se

particulariza como gênero a partir do tipo especial de destinatário que possui. Se, em sua gênese histórica, comprometeu-se com a educação de crianças e jovens, no que concerne, principalmente, à educação moral e cívica, hoje, a literatura infanto-juvenil tem o papel de ampliar o horizonte do leitor, através da apresentação de uma cosmovisão crítica e da inserção de personagens com as quais o jovem se identifique.

Tendo isso em vista, podemos afirmar que as narrativas de Lygia Bojunga Nunes cumprem com maestria esse papel. Daí o nosso interesse em nos debruçar sobre uma de suas narrativas, *O sofá estampado*, publicada em 1980². Escolhemos esta autora por seu nome consistir em um dos que mais se destacam na literatura infantil e juvenil pós-70, além do fato de sua obra ter suscitado vários estudos científicos que podem ser catalogados sob a forma de uma extensa lista de artigos, dissertações e teses. Considerando que há poucos estudos da obra lygiana relacionados aos espaços vazios, pretendemos dar nossa contribuição, com a identificação de aspectos que vão ao encontro dos postulados estabelecidos, sobretudo, por Wolfgang Iser, a partir da década de 1970.

¹In: Eco, U. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 448-449.

²Utilizamos, neste estudo, a edição de 1983, ilustrada por Elvira Vigna e publicada no Rio de Janeiro pela editora Civilização Brasileira. No decorrer do trabalho, mencionaremos, nas respectivas citações, somente o número das páginas.

A entrada do leitor no sofá

Além de escritora consagrada, com obras traduzidas para 19 idiomas, Lygia Bojunga Nunes (1932-) tem atuado como atriz, dramaturga e, mais recentemente, como editora, ao fundar a Casa Lygia Bojunga. Teve todas as suas obras laureadas, merecendo especiais destaques a prestigiada Medalha Hans Christian Andersen (1982), outorgada pelo IBBY (*International Board on Books for Young People*), considerada o Nobel da Literatura Infantil e Juvenil, bem como o Prêmio em Memória de Astrid Lindgren (ALMA – *Astrid Lindgren Memorial Award*), que a autora recebeu em 2004, do governo sueco e que, ao lado do prêmio Andersen, tem sido considerada uma das maiores premiações internacionais do gênero.

Tendo sido premiada diversas vezes com as obras precedentes, a autora conquistou com *O sofá estampado*, no mesmo ano da publicação, o “Grande Prêmio APCA de Críticos Autorais” e o prêmio “O Melhor para o Jovem”, outorgado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), seção brasileira da IBBY. Em 1982, o livro foi laureado com o “Prêmio Bienal Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil”, e, nesse mesmo ano, participou das obras integrantes do prêmio Andersen. A obra se insere, ainda, no conjunto das obras que recebeu, em 2004, o Prêmio em Memória de Astrid Lindgren. Em vista disso, tornam-se evidentes o alto teor artístico e a acentuada capacidade inventiva dessa autora que, desde sua obra de estréia, *Os colegas* (1972), vem acumulando merecidas láureas.

É interessante notar que o projeto inicial de *O sofá estampado* possuía outros contornos cujas tintas não agradaram à própria criadora. Segundo afirma, faltava-lhe um “sopro de vida” na personagem central, que, a princípio, nascera não como um tatu e sim como um menino. Como a personagem parecia-lhe “oca”, a história foi rasgada e, aparentemente, esquecida; mas, na verdade, essa personagem, que se chamava Vítor, apenas “tinha se mudado”, saindo do pensamento da autora para esconder-se em seu *sótão*, “lá, onde meus sonhos moram”. Conforme declara, em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (2001, p. 44)³:

Uma bela noite eu sonhei um sonho desse tamanho. Um sonho todo feito de floresta. Árvore grande; árvore pequena; cipó enrolando tronco; taquara enredando caminho. E não acontecia nada no sonho: era só aquela floresta se mostrando e pronto.

Eu não vi o Vítor no sonho, mas agora eu sei que ele

estava lá (me espiando atrás de uma árvore?) porque eu acordei pensando que pra ser um personagem não-oco o Vítor não podia ser um menino, ele tinha que ser um tatu. Aquela unha nervosa que ele tinha (e que ele vivia roendo quando era menino) ia ter muito mais vida cavando: sendo roída, ela minguava; cavando, ela aprofundava, abria túneis, descobria camadas subterrâneas; a unha do Vítor ia fazer o que eu vivia querendo fazer: inventar uma cavação pra descobrir os meus pedaços mais fundos...

Expondo como concebeu essa personagem, Lygia revela uma íntima relação entre escritora e escrita, na medida em que a busca interior de Vítor pelos meandros do inconsciente corresponde à própria necessidade da autora de descobrir seus “pedaços mais fundos”. Como se expressa Lisboa de Mello (2002, p. 153), “a escritora realiza, alquimicamente, a transmutação de suas vivências psíquicas em arte, resgatando, nesse processo, as experiências mais marcantes e as emoções mais decisivas que moldaram a sua sensibilidade. É com essa força de vida que ela toca os seus leitores”.

Nas obras lygianas em geral, essa “força de vida” presentifica-se de forma latente, uma vez que nos deparamos, constantemente, com situações nas quais os conflitos vividos pelas personagens impulsionam o leitor também ao conflito. Os sentimentos e as emoções, prementes nas páginas fictícias, mostram-se tão pungentes que o leitor é retirado da passividade de sua vida cotidiana, desestrutura-se e, a partir da reflexão desencadeada pela narrativa, é levado a reestruturar-se. Em outras palavras, o seu horizonte de expectativa é rompido e, mediante o processo de reflexão, este horizonte é alargado e aprofundado, já que sua visão de mundo é ampliada pela obra.

Em *O sofá estampado*, as vivências das personagens surtem vivos efeitos no leitor, em virtude do processo de identificação que a obra suscita naquele que a lê. Esta identificação decorre do confronto do horizonte do leitor com o trazido pela obra, de modo que, a partir daí, engendra-se uma nova realidade, que não é nem a do leitor nem a da obra, mas algo híbrido, composto dessas duas realidades. No dizer de Bredella (1989), se é verdade que as obras literárias não se reduzem a uma simples *mimese* do real, por outro lado, não se desvinculam da realidade a que se referem, tendo por objetivo interpretá-la segundo uma determinada perspectiva que põe em relevo momentos não observados naquela, desafiando, assim, a compreensão que o receptor tem de si próprio e do mundo. Em decorrência disso, é possível aceitar que o leitor apreenda a visão de mundo fornecida pelo texto e, assim, iluminar seu cotidiano e enriquecer sua experiência.

Tendo em vista as sucessivas reedições e as diversas pesquisas acadêmicas que têm sido

³Esta obra foi publicada originalmente em 1988, com o título ligeiramente diferente – *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Posteriormente, o último sobrenome da autora foi retirado não apenas neste caso, mas também na assinatura das novas produções. Mais recentemente, ao ser lançado pela Casa Lygia Bojunga, o título sofreu nova modificação, passando a ser *Livro: um encontro*.

realizadas acerca de *O sofá estampado*, é possível afirmar que, se, de um lado, é uma obra que tem logrado sucesso perante o público infantil, constitui, ao mesmo tempo, fonte de prazer e conhecimento para leitores jovens e adultos, em função do alto nível de criação e de consciência crítica que a caracterizam. Portanto, o leitor implícito configurado em sua estrutura textual prevê um leitor atemporal, que abarca leitores de todas as idades. Na concepção de Iser (1996, p. 73), o leitor implícito, enquanto estrutura embutida nos textos, “materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis”. Nessa medida, não sendo pura construção nem apenas um substrato empírico, o leitor implícito funciona como uma ponte para o leitor real quando este assume o papel. À concepção do leitor implícito associam-se a estrutura do texto e a estrutura do ato: a primeira diz respeito à *intenção*, estabelecendo o ponto de vista para o leitor; a segunda corresponde ao *preenchimento*, a partir do qual o leitor, em face das perspectivas matizadas que o texto oferece, constitui o horizonte de sentido. Sob esse viés, ao lermos *O sofá estampado*, estaremos atualizando uma determinada parcela do leitor implícito, uma vez que cada leitor preenche diferentemente os vazios de que se compõe a obra.

Como se sabe, todas as obras ficcionais de Lygia são estruturalmente complexas; *O sofá estampado* não foge à regra, exigindo uma intensa participação do leitor para atualizá-la. A interação texto/leitor de que fala Iser (1996, 1999a, 1999b) e outros teóricos voltados para a recepção tem início já no próprio título. Ao deparar-se, pela primeira vez, com o mesmo, o leitor pode, talvez, supor que se trate de uma história em que um objeto, no caso um sofá, exerça papel central na narrativa. No entanto, embora o sofá exerça, sem dúvida, um papel relevante, quem protagoniza a história é Vítor, um tatu introvertido, que, em situações críticas, começa a cavar e, desse modo, mergulha em uma viagem que o leva ao encontro de si mesmo. Entremeadas às incursões por seu inconsciente, o texto apresenta as relações afetivas de Vítor com a gata Dalva e com a Vó, e, de outro lado, a exploração trabalhista impingida pela hipopótama Popô, para quem a perspectiva de lucro é a única que importa.

A múltipla focalização, observada nos diferentes pontos de vista, também estimula o leitor para que realize a combinação dos diferentes segmentos textuais. Isso decorre do fato de que a obra de arte não é algo dado, um produto pronto e acabado que cabe ao leitor apenas consumir; mas, ao contrário, é algo *produzido* em um trabalho de parceria entre texto e leitor. Em *O sofá estampado*, temos, no que tange à focalização, as histórias do tatu Vítor, da gata Dalva, da Vó do Vítor, do Inventor e da hipopótama

Pôzinha (que, ao engrenar na ordem capitalista, significativamente se torna a Dona Popô). Tais histórias, entretanto, apesar de em determinados momentos serem focalizadas em capítulos próprios, não são independentes, uma vez que se entrelaçam em uma rede, cujas relações cabe ao leitor estabelecer no próprio fluxo temporal da leitura.

No que diz respeito ao espaço, na obra lygiana em geral verificam-se, no dizer de Silva (2001), espaços abertos (como o mar, o porto, a praia, a rua, a floresta), espaços fechados (como o túnel, a bolsa, a mala, o navio, o barco, o ovo, a casa, a escola) e espaços de fronteira entre os espaços abertos e os fechados (como as portas e as janelas). Na obra em estudo, há espaços que aparecem efetivamente na narrativa e aqueles aos quais o narrador apenas alude. Tais espaços abarcam espaços abertos, fechados e os de fronteira, e, entre estes, podemos constatar, de um lado, a presença de espaços urbanos, naturais e sociais; e, de outro, espaços simbólicos, fantásticos e virtuais. Sendo assim, no terreno ficcional por onde transitam as personagens, tais espaços não exercem apenas a função de cenário, pois, freqüentemente, comportam leituras simbólicas, diretamente relacionadas às situações vivenciadas pelas personagens e à sua interioridade.

No que tange aos espaços urbanos, aparece, ainda que de forma vaga, a cidade do Rio de Janeiro, que ocupa um espaço privilegiado nas obras e na vida da ficcionista. Como não aparecem, detalhadamente, muitas indicações geográficas a respeito, é na consciência do leitor que serão formadas as representações imaginárias, que, por sua vez, irão gradativamente se enriquecendo, à medida que a leitura avança. A cidade do Rio de Janeiro, por seu turno, se subdivide em espaços sociais, quais sejam, a casa da Dona-da-Casa, a agência Z, o espaço virtual da TV, o zoológico, a casa e as várias fábricas de Ipo. Têm-se, portanto, espaços que encontram eco nas vivências do leitor, que poderá, assim, criar em sua imaginação as cenas representadas em qualquer cidade, real ou idealizada.

Em relação aos espaços naturais, têm-se a floresta, morada primeira de Vítor; a selva amazônica onde a Vó do Vítor lutava em defesa da natureza; a selva onde habitava Pôzinha antes de tornar-se a Dona Popô; e o mar, que aparece no espaço virtual da tela do cinema. Dentre esses espaços, a floresta, embora seja um espaço natural, comporta espaços sociais, como a casa, a escola e o cinema, os quais, por sua vez, também encontram correspondência nas experiências do leitor, que poderá, assim, se identificar com os lugares representados. No entanto, se a casa e a escola configuram-se como espaços de coerção, o cinema, responsável por despertar em Vítor o desejo de ver o mar, configura-se como um espaço catalizador de sonhos, capaz de impulsioná-lo

para outros espaços que, se a princípio não se mostram emancipadores, acabam por se revelar espaços iniciáticos, de conhecimento e aprendizado.

Além dos espaços urbanos e naturais, aparecem, ainda, o espaço onírico e o fantástico: o primeiro consiste no sonho cinzento de Vítor, que o coloca em contato com uma de suas angústias mais prementes; o segundo, consiste na rua deserta e silenciosa, de céu igualmente cinzento, sobre a qual falaremos posteriormente. Ambos os espaços podem representar, simbolicamente, o espaço interior de Vítor, comportando em seu bojo os seus medos, frustrações e angústias; daí a tristeza da cor cinzenta, presente nos dois espaços. Todavia, conforme veremos, a dor e a solidão são típicas das provas iniciáticas, que “assinalam a passagem do ignorar ao conhecer e alteram radicalmente a situação existencial do iniciado” (Lisboa de Mello, 2002, p. 152-153). Neste sentido, Vítor, mesmo sem ter clareza sobre sua busca, é levado pelo mesmo impulso que move os heróis dos contos de fadas a partirem de mãos vazias em busca de algo que mal sabem o que é.

Dentre os espaços reais e fantásticos, deparamos com uma série de espaços simbólicos, tais como: o sofá, a rua, a mala e o túnel, que serão comentados depois, ao analisarmos o sistema de perspectividade de que se compõe a obra literária. Isso significa, por exemplo, que a perspectiva do espaço não existe isoladamente, mas em uma intrincada correlação com outras perspectivas que o texto ficcional oferece como componentes de sua estrutura. Como não é possível apreender todas as perspectivas simultaneamente, é no processo da leitura que estas serão combinadas, pois, como explica Iser (1999a, p. 147), “as perspectivas enquanto sistema perspectivístico indicam diferentes relações com o objeto intencionado; daí segue que nenhuma delas é capaz de representar integralmente o objeto estético do texto”, que “só se constitui graças às relações que se estabelecem entre elas”.

Como dissemos, não se apresenta uma descrição detalhada dos espaços por onde transitam as personagens, mas isso, longe de ser um defeito, configura-se como uma qualidade da obra de arte, que desse modo, impulsiona a imaginação do leitor, possibilitando sua participação. Em outros termos, podemos afirmar que, ao não se descrever todo o espaço transplantado para o universo ficcional, trabalho improdutivo e esgotante, cabe ao leitor imaginar os detalhes que a história não fornece. É justamente em função dessa necessidade de o leitor imaginar aquilo que só tem existência no mundo da fantasia que a formação de representações na leitura do texto literário se torna muito mais intensa, se contrastada com a versão cinematográfica de uma obra, por exemplo. Afirma Iser (1999a) que, na tela

do cinema, neutraliza-se a atividade de composição própria da leitura, pois tudo se materializa e o espectador não precisa atualizar o que acontece. Para o teórico alemão, a imagem representada literariamente, ao contrário da imagem previamente dada, nos enriquece e nos mobiliza a criar representações únicas, em virtude de sua inexatidão.

Em relação ao tempo, não há uma linearidade na narrativa; esta é construída mediante jogos temporais, com idas e vindas do presente para o passado, do passado para o presente, de um passado recente para um passado remoto e de um passado remoto para um passado recente. Esse trânsito não cobre, evidentemente, todo o percurso temporal existente entre o tempo do enunciado e o da enunciação, bem como entre os vários *flash-backs*. O que aconteceu nesse entretempo? A representação dos eventos que aí tiveram lugar é da alçada do leitor, que com sua imaginação, preenche o que ficou em branco. Como observa Eco (1986), não raro as narrativas suprimem seqüências inteiras e dão saltos no tempo, tomando como subentendido que o leitor, embasado em seus passeios inferenciais, “escreva” por conta própria como “capítulo fantasma”, o que poderia ter ocorrido nesse entretempo. No entender do teórico italiano, o texto é um mecanismo preguiçoso que para funcionar, delega ao leitor a consecução de grande parte do trabalho de construção de sentidos; assim, para que as suas engrenagens entrem em movimento, é preciso que o leitor realize o que chama de *cooperação interpretativa*.

A estrutura narrativa segue estrutura similar à da maioria dos outros livros da autora, com capítulos curtos que se sucedem sem preocupação com a ordem cronológica. Nesses capítulos, apresenta-se a narrativa principal (situada no tempo da enunciação), cujo fluxo é interrompido por narrativas intercaladas (situadas no tempo do enunciado), que acrescentam novos dados à narrativa principal, complementando-a. Cada uma dessas histórias é contada parcialmente, interrompida, deixada em suspenso para a intervenção de outras histórias e retomada posteriormente. No intervalo entre o momento em que a narrativa principal é interrompida e o momento de sua retomada, ocorre o encaixe de uma série de *flash-backs*.

A narrativa, portanto, é estruturada em dois planos: o horizontal, em que ocorrem os fatos seqüenciais no tempo da enunciação, e o vertical, em que ocorrem os cortes transversais na narrativa para dar espaço aos *flash-backs*. Como há várias suspensões na narrativa principal através de recuos temporais, temos a chamada “história-dentro-da-história”. De acordo com Iser (1999a), um dos recursos mediante os quais o leitor forma representações mais intensamente consiste justamente em introduzir novos fatos e novas personagens por

meio de suspensões na narrativa e dando início a novas tramas. Por conseguinte, cabe ao leitor estabelecer relações entre a trama até então conhecida e as histórias que vão sendo encaixadas, resultando em uma complexa rede de possíveis relações que estimulam o leitor para que produza, por si próprio, as conexões textuais ainda não totalmente formuladas.

Na narrativa em estudo, a omissão temporária de dados faz com que se amplie o poder sugestivo da obra, o que mobiliza, na consciência leitora, a imaginação de hipóteses para o preenchimento dos espaços vazios. Desde as primeiras linhas, o leitor é convidado a preencher os pontos de indeterminação: “É pequeno, tem só dois lugares. E fica perto da janela.” (p. 10). Até aqui, sabe-se do que se trata, já que o próprio capítulo é intitulado como “O sofá estampado”, de modo que o leitor imagina uma namoradeira, visto que o sofá possui dois lugares. Nas linhas seguintes, contudo, começam a aparecer as personagens: “Pro sol não desbotar o estampado, a Dona-da-casa fez uma cortina branca, fininha e toda franzida” (p. 10). E logo adiante: “O resto da sala foi arrumado pra combinar com o sofá: poltrona verde-musgo, tapete marrom, [...] e mais isso e mais aquilo, e mais a Dalva também.” (p. 10). Na página seguinte: “Lá pelas tantas chega o namorado da Dalva, o Vítor.” (p. 11).

Diante dessas passagens, o leitor é condicionado a efetuar uma série de questionamentos: quem é a Dona-da-Casa? Por que ela não tem nome próprio? Quem é Dalva? Quem é esse Vítor com quem ela namora? Como são tais personagens? Embora a característica de a Dalva combinar com o sofá pudesse causar certa estranheza, poder-se-ia supor que a Dalva e o Vítor fossem humanos: seriam dois adolescentes? Dois adultos? E, estrategicamente, só depois de descrever o sofá estampado, a sala e as ações das personagens é que se revela que o Vítor é um tatu e a Dalva, uma gata angorá. Mas como pode um tatu e uma gata formar um casal? Para aceitar uma situação como essa, que encontramos desde os contos de fadas mais remotos, o leitor deve efetivar um pacto de leitura a que Iser (1996) chama de “suspensão espontânea da descrença”. Contudo, para o leitor, cuja pré-compreensão se constitui de experiências de leitura de outras obras lygianas, não é de estranhar as aproximações inusitadas que a autora geralmente promove entre as personagens, de modo a combater os preconceitos existentes nas relações amorosas: em *Os colegas* (1972), o Urso Voz de Cristal forma par com a Girafa; em *Angélica* (1975), a cegonha Angélica namora o porco Porto; em *A bolsa amarela* (1976), a Guarda-Chuva torna-se a companheira do galo Afonso; em *A casa da madrinha* (1978), o Pavão apaixona-se pela Gata da Capa.

Quanto à Dona-da-Casa, esta, assim como outras

personagens humanas que costumam aparecer nas obras iniciais de Lygia, exerce papel secundário na narrativa, como o leitor poderá constatar no decorrer do enredo. Sua caracterização restringe-se à “mania do *combina*”: tudo na sala deveria combinar com o sofá estampado, até mesmo a gata, que em vez de consistir em um animal de estimação, alvo de afeições de sua dona, é apenas um objeto ornamental, facilmente descartável e passível de substituição. É interessante notar que o centro das atenções da Dona-da-Casa converge para o sofá estampado, ou seja, um objeto inanimado conquista primazia, sendo mais valorizado que os seres animados que o circundam. Trata-se, portanto, de uma personagem extremamente superficial, cuja preocupação única se centra na aparência.

Para resgatar a infância de Vítor, o narrador realiza um recuo temporal, utilizando o sofá estampado como espaço mediador, uma vez que é por meio dele que Vítor – desenterrando, literalmente, seu passado – transita do tempo da enunciação para o do enunciado, de modo a retroceder ao “tempo que era tatu-criança”. Nesse tempo, o narrador diz que “lá foi ele pensando, sem nem poder imaginar o quê que ia acontecer na aula de português” (p. 27). O modo estratégico como esta sentença é construída induz o leitor a imaginar que *algo inesperado* iria acontecer, gerando-lhe, assim, certa expectativa com relação ao evento subsequente: afinal de contas, o que acontecerá nessa aula? – haverá de perguntar o leitor, que só obterá a resposta 7 páginas depois. Esse intervalo constitui uma estratégia de prolongamento da expectativa do leitor para, dessa forma, manter sua curiosidade acesa.

Nessa aula, Vítor é obrigado a declamar um poema e devido ao seu feitio extremamente tímido e introvertido, começa a tossir e a engasgar, como ocorria sempre quando lhe “batia um nervoso”. Para o leitor lygiano, poderá haver, mediante a ativação de sua pré-compreensão acerca de outras obras da autora, a associação de Vítor com a Mulher-do-Jota (*Angélica*, 1975), já que em ambos, a aflição interna, que vem à tona em situações difíceis, se manifesta, no plano externo, somaticamente: se o primeiro desata a engasgar e a tossir, a segunda desata a espirrar. Igualmente, esses sintomas desaparecem quando tais personagens resgatam, a partir de uma motivação interna, a própria identidade e, por extensão, seus valores mais autênticos.

Como os engasgos e a tosse de Vítor deixavam todos aflitos, ele reflete: “se ninguém vê o meu engasgo, ninguém fica aflito” (p. 35). É assim que “resolve” seu problema cavando, pela primeira vez, um túnel que o leva a uma escada de onde vinha luz e, do alto, via-se “um pedaço de céu cinzento”. A referida escada dava acesso a uma rua silenciosa e deserta:

Era uma rua meio estreita que vinha descendo de longe; de vez em quando uma árvore. Não tinha carro; não tinha ninguém na janela; só muito de vez em quando passava uma folha que o vento ia arrancando.

Não tinha edifício alto; não tinha barulho nas casas. Mas a hera subia em tudo que é muro; o limo de muita chuva tinha ficado nos telhados; e às vezes, juntinho da porta, alguém tinha plantado um jasmim.

Não tinha porta nem janela aberta. Mas tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim – de repente – alguém ia aparecer (p. 39).

Como veremos, essa “cavação” será um motivo recorrente na narrativa e estará sempre associada a momentos de crise na vida da personagem. Pela descrição que Lygia aí elabora, o leitor, a partir da ativação de seu pré-entendimento acerca da realidade, poderá associar a rua à paisagem, igualmente silenciosa e deserta, de um cemitério. Para Vítor, essa paisagem, ao mesmo tempo em que lhe dá medo, é motivo de fascinação. A voz do colega o retira do seu mundo interior e Vítor não consegue mais encontrar a rua, cuja busca persiste por um mês. Desta forma, o leitor é incitado a perguntar se Vítor tornaria a encontrar essa rua e, no caso de encontrá-la, se o seu pressentimento “de que lá no fim – de repente – alguém ia aparecer” se concretizaria ou não. Em função da interrupção no fluxo da narrativa, as expectativas do leitor são ampliadas, levando-o a imaginar aquilo que por ora ainda não foi explicitado.

Como estratégia geradora de expectativas, esse evento é propositadamente protelado mediante a ruptura do seu curso e a intercalação de outros eventos (a formatura de Vítor, a história da Vó do Vítor, o relacionamento afetivo entre Vítor e a Vó e a morte da Vó) e, só então, essa história, pendurada na manga da ficcionista, é reatada ao fio narrativo e acrescida de novos dados. Isso se explica porque “cortar ou adiar o suspense é condição elementar da interrupção. O efeito causado pela tensão nos faz imaginar a informação por ora não dada sobre a continuação da trama. Ao levantar perguntas como ‘o que acontecerá?’, intensificamos nossa participação nos acontecimentos” (Iser, 1999a, p. 140).

Estrategicamente, apenas 23 páginas depois do primeiro acesso à rua, quando, ao voltar da escola, Vítor se depara com a vizinha Dona Rosa, que lhe comunica friamente a morte de sua Vó, é que ele, após um novo ataque de tosse que o leva a cavar, reencontra a rua perdida: “Tomou o maior susto: na frente dele tinha a escada. O buraco em cima. A luz estranha, o céu cinzento. Mas era mesmo? era a rua que ele tinha perdido? era?” (p. 63-64). Da mesma forma que Vítor se faz essas perguntas, o leitor, surpreso, também há de imaginar que se trata da mesma rua, o que faz com que sua curiosidade,

suscitada páginas atrás, retorne aguçada: será que, lá no fim da rua, apareceria mesmo alguém? Desta vez, aparece. Primeiro um lenço e, depois, a dona deste:

Aí apareceu uma coisa de cor voando no fim da rua. Voou. Parou. Voou de novo feito coisa que estava se mostrando, voou pra trás, sumiu, apareceu logo outra vez na mão da Mulher. Era um lenço. De seda tão fina que mesmo quando o vento parava ele ficava brincando no ar. Amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor; ora era violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor (p. 64).

A descrição do lenço da Mulher não parecerá estranha ao leitor: através do movimento de releitura, constatará que se trata exatamente da mesma descrição da estampa do sofá, feita no primeiro capítulo. No entanto, deslocado de seu contexto original, a descrição da estampa, no lenço esvoaçante da Mulher, adquire conotações mais sombrias. Se não notara anteriormente, quando do episódio do sofá, o leitor, talvez, note agora que o ritmo estranhamente suave que permeia essa descrição e, sobretudo, a rima flor/monsenhor, com suas vogais fechadas, corroboram para acentuar uma possível carga negativa associada ao lenço e, por extensão, à dona deste.

É tarefa do leitor preencher os intervalos da composição de que fala Barbosa (1996, p. 74), pois, neles, “o leitor interage vivamente com o texto na medida em que não apenas lê decifrando, mas desconstrói o cifrado pelo movimento de releitura”. É pela releitura, portanto, que as pistas cifradas são percebidas como tais, o que não significa que o leitor deva ler novamente toda a obra; significa, antes, que, a partir das combinações realizadas entre as diferentes perspectivas oferecidas pelo texto, o leitor tem condições de construir os sentidos potenciais. Nessa passagem em particular, o leitor é induzido a estabelecer, por meio da duplicação da imagem da estampa, o elo entre duas situações dolorosas vivenciadas por Vítor: a sua problemática relação afetiva com Dalva e a morte da Vó, ambas responsáveis por deixá-lo em um estado de luto interior.

A Mulher, assim como a rua deserta, tem o poder de provocar um misto de medo e fascinação em Vítor:

A Mulher veio vindo. A saia que ela vestia arrastava no chão, e a blusa tinha manga comprida e tinha gola bem alta que ia dobrando no fim. A ponta do sapato aparecia quando Ela andava. Fechado. E Ela andava bonito, muito firme, muito calma, o cabelo bem penteado meio enrolado pra trás. O Vítor olhava – fascinado (e morto de medo) – a Mulher descer a rua (Ela e o lenço amarelo).

Ela vinha de mão escondida no bolso, e volta e meia chutava de leve a ponta da saia feito coisa que estava

abrindo caminho. A mão que não se escondia usava uma luva branca pra segurar o lenço de seda.

O Vítor não se mexia (o coração, sim: adoidado), olhando a Mulher chegar. Às vezes Ela parava. E o Vítor, de coração quase parando também, pensava se Ela ia mudar de caminho. Mas não mudava. E a cabeça, o corpo, Ela toda, virava assim mais pro Vítor, parecendo achar esquisito encontrar ele ali. Mas logo depois chutava a saia de novo, e vinha vindo outra vez (p. 65).

Nesse momento (e ainda um pouco antes quando surge o lenço), o ritmo da narrativa – em função da abundância de detalhes, da lentidão das ações e dos verbos no gerúndio – decresce, de modo a instaurar o efeito de suspense e o conseqüente aumento da tensão em Vítor e no leitor. Em razão disso, a gradação do medo na personagem gera uma gradação equivalente na expectativa do leitor: quem será, afinal de contas, essa Mulher? A descrição prossegue e prossegue a indeterminação; paralelamente, a estratégia de suspense conduz o leitor a um estado de nervos semelhante ao do protagonista:

O medo do Vítor virou desespero quando a Mulher veio chegando; ele nem agüentou olhar ela passando: baixou a cara. Ela passou. A ponta do lenço voou pra trás. E aí o Vítor juntou um resto de coragem, se agarrou no lenço (ai! que frio que ele era) e emparelhou com a Mulher. Ela pareceu que não tinha visto, e os dois foram descendo a rua juntos, de pata e mão dada no lenço (p. 65).

Mas, então – poderá perguntar o leitor – o Vítor vai embora com a Mulher? Mas para onde? O que vai acontecer? Acontece, porém, que o interesse de Vítor em seguir a Mulher não obtém reciprocidade por parte desta, o que é marcado na narrativa, pela adversativa “mas”, ao que se segue a atitude de rejeição da Mulher:

Mas perto da esquina Ela parou. Baixou a cabeça pro Vítor; andou pra trás. Ele foi junto. Ela sacudiu a cabeça com força; puxou o lenço. O Vítor não quis largar. Ela então tirou a mão do bolso e empurrou o Vítor de um jeito que ele teve que largar o lenço, e largou também a vontade de seguir com a Mulher. Ela saiu apressada, dobrou a esquina, sumiu (p. 65).

Diante do sumiço da Mulher, o leitor, intrigado, poderá se perguntar quanto aos motivos que a levaram a rejeitar Vítor. Como, no entanto, o texto não deixa isso explícito, cabe ao leitor imaginar os motivos possíveis, a partir da conexão das perspectivas textuais. O narrador diz, a seguir, que Vítor ainda quis chamar e correr, “mas parecia que o empurrão ainda estava empurrando ele” (p. 66). Imobilizado, ficou apenas se lembrando do lenço, da mão da Mulher o empurrando e imaginando o seu rosto, pois “a Mulher que não quis levar o Vítor com ela tinha descido a rua sem rosto nenhum” (p. 66).

No tocante à caracterização da Mulher, o leitor, ao atualizar a obra, poderá inferir, através da ativação de seu conhecimento prévio, que se trata da própria alegoria da Morte. A rua é descrita como um lugar solitário e sem vida, em que prevalecem o silêncio, o cheiro de jasmim e o céu cinzento, e é nesse espaço que surge a figura, silenciosa e amedrontadora, da Mulher, cuja imagem está associada à frieza e à intimidação. A partir dessa inferência, o leitor poderá desvendar o motivo pelo qual ela rejeitou a companhia de Vítor: embora desiludido no amor e arruinado com a morte da Vó, ainda não havia chegado a sua hora de morrer.

Com base ainda em sua pré-compreensão, o leitor lygiano poderá se recordar de outra mulher, igualmente misteriosa, que apareceria 15 anos depois da publicação de *O sofá estampado*, materializada nas páginas de *O Abraço*. A Mulher Mascarada que aí aparece se assemelha à Mulher de *O sofá estampado*, em virtude do mistério que a reveste, da postura intimidadora, da ausência de rosto, sendo, igualmente, uma figura fantástica, não-humana, envolta em uma aura de estranheza. Contudo, ambas se diferenciam quanto à atitude em relação à personagem central: se a Mulher Mascarada, personificando todas as Clarices vitimadas por estupradores, surge como um anjo vingador para punir Cristina por esta ter perdoado um crime sem perdão, a Mulher que aparece na obra em análise não tem a intenção de levar Vítor consigo; pelo contrário, é este que invade o seu espaço e tenta segui-la.

Mais adiante, no *flash-back* em que se coloca em cena o momento em que Vítor se apaixona pela Dalva e vai à sua casa para lhe entregar a medalha de “Telespectadora mais assídua” que ela perdera, Vítor se depara, pela primeira vez, com o sofá, cuja estampa não lhe era estranha: “Onde é que ele tinha visto aquele estampado, onde? o amarelo assim igualzinho, e o roxo da violeta também tão igual? Fez força pra lembrar. Mas em vez da lembrança entrar na cabeça feito um desenho, entrou no coração feito um medo, e o Vítor sentiu uma dor” (p. 87).

Nesse momento, o leitor, através da releitura, é estimulado a estabelecer conexões entre outros segmentos do texto em que a descrição da mesma estampa havia aparecido. Conforme vimos, tal caracterização teve lugar, inicialmente, no primeiro capítulo, quando se descreve o sofá estampado e apresentam-se as personagens centrais. Depois, a estampa reaparece no momento em que se descreve o lenço da Mulher. Em sua aparição inicial, certamente a descrição não apresenta conotação alguma para o leitor: trata-se apenas de uma descrição. No entanto, como dissemos, no momento em que a estampa é associada à Mulher, as conotações sombrias que esta incorpora fazem com que o leitor releia a descrição da estampa, olhando-a sob outro ponto de vista. Por

consequente, no momento em que a descrição reaparece, o leitor é condicionado a ver a estampa não de forma neutra como da primeira vez, mas associando-a aos signos disfóricos, presentes tanto na relação de Vítor com Dalva, ambientada no sofá, e, sobretudo, no lenço da Mulher que metaforiza a morte.

Ainda no que concerne ao sofá, além de sua estampa, cuja descrição converge com a do lenço, são apresentadas duas dimensões desse objeto: a sua superfície, que aparece como uma extensão do corpo de Dalva (“será que a Dalva e o sofá eram um só?”, p. 88), e o seu interior, alcançado pelo buraco que Vítor, aflito com a ausência de comunicação em sua relação com a gata, aí cava, a fim de descarregar sua tensão. É na superfície do sofá que se desenrola o namoro de Vítor e Dalva – uma relação igualmente superficial, como superficial é a gata, que, viciada em TV, não se desgruda do sofá. Por sua vez, a interioridade do sofá pode estar representando a própria interioridade de Vítor, já que é nele que o tatu desenterra seu passado e é nele que a gata armazena, quase sempre sem ler, as suas cartas de amor. Para chegarmos a essa leitura, faz-se necessário combinar as diferentes perspectivas aí presentes – personagens, narrador, ação, enredo – pois é apenas na convergência dos segmentos textuais situados em diferentes perspectivas, que o leitor produzirá um sentido, que, por seu turno, nunca será *o sentido*, mas apenas um dos sentidos potenciais que o texto suscita.

Outro episódio em que o leitor é estimulado a realizar combinações entre as perspectivas textuais por meio da releitura é aquele em que o narrador conta a história de Dona Popô. Ao defrontar-se com essa história, o leitor é instigado a se lembrar de que uma hipopótoma já havia sido ligeiramente mencionada na narrativa, muitas páginas atrás. É, portanto, pelo processo de releitura que o leitor será instigado a relacionar o fato em mira com um dos episódios já lidos. Como afirma Iser (1996), as perspectivas textuais não se separam nem se atualizam paralelamente, mas, ao contrário, se entrelaçam no texto e oferecem visões diferenciadas através dos pontos de vista nele contidos.

Nesse capítulo, no qual o leitor, através do ponto de vista do narrador, toma contato com a história de Popô, fica sabendo que esta, em sua terra natal, havia sido presa e levada para a América do Sul, no porão de um navio. Diante desse fato, o leitor é estimulado a realizar combinações entre o episódio em pauta com aquele em que a hipopótoma aparece, pela primeira vez, na linha do enredo. Mais de 40 páginas separam esses episódios, de modo que o fato de a personagem ter sido inserida muitas páginas antes de o narrador deter-se nela consiste em uma estratégia de antecipação, fornecendo pistas ao leitor atento ao tecido narrativo. Na primeira vez em que Popô é

mencionada, a perspectiva da Vó de Vítor é que fornece uma pista quanto ao seu perfil:

na viagem de volta eu conheci uma hipopótama, sabe? Estava prisioneira no porão: tinham pegado ela na selva pra trazer pro Jardim Zoológico. Fui pra perto dela trocar idéia, trocar livro pra ler, trocar uma palavrinha qualquer. Só que ela não estava habituada a trocar nada, ficou de boca fechada. Mas ela tinha uma coisa engraçada: quando ficava contente essa orelha dela dava uma tremidinha assim. – Riu. Ficou pensativa. Acabou de contar: – Mas ela só ficava contente quando a comida chegava (p. 55).

A fala da Vó de Vítor funciona, estruturalmente, como uma instrução textual, uma vez que fornece informações importantes acerca do perfil psicológico de uma personagem que seria depois destacada pelo narrador. Como se vê, a personalidade da hipopótama é caracterizada pelo individualismo (“não estava habituada a trocar nada”), sendo que a única coisa capaz de alegrá-la se limitava a situações que resultassem em vantagem para si mesma (“só ficava contente quando a comida chegava”). Se, nesse momento, verifica-se a ausência de solidariedade e a preocupação única com o próprio umbigo, mais adiante, verificar-se-ão os motivos que a levaram a agir desse modo: na selva, a educação recebida a condicionara a preocupar-se apenas com comida e a convivência posterior com Ipo a tornara extremamente ambiciosa, de modo que a preocupação anterior, centrada na comida, acaba por se converter em uma busca incessante por dinheiro, poder e status.

Conforme mencionamos, as histórias contadas paralelamente à narrativa principal não são independentes desta, mas, antes, os vários episódios se entrelaçam em uma rede que cabe ao leitor destrinchar. Ao inter-relacioná-los, o leitor percebe que após o destino de Vítor ter se cruzado com os destinos de Dalva e de Popô, é em decorrência das peripécias todas que aí tiveram lugar que ele decide, finalmente, deixar a cidade e voltar para casa:

quem sabe voltando pra casa ele esquecia da Dalva? quem sabe voltando pra floresta dele [...] o engasgo passava, e a tristeza também. A unha riscou o chão pensativa. É... quem sabe tinha chegado a hora de voltar?

E sem saber muito bem se tinha ou não tinha, o Vítor foi indo embora, atravessando a rua, dobrando esquina, deixando a cidade pra trás (p. 138).

Nesse retorno, ele “sonha cinzento” e, ao acordar, sente o impulso de rever, pela terceira vez, a rua misteriosa: “A vontade de encontrar de novo a rua foi tão forte que ele saiu correndo. [...] E cavou.” (p. 141). Na rua, o mesmo céu cinzento, o mesmo silêncio, o mesmo cheiro de jasmim e a mesma impressão de que alguém ia aparecer na esquina. Dessa vez, porém, Vítor sabia que esse alguém era “a

Mulher que não tinha rosto, e dessa vez Ela ia levar ele junto, ah! isso ia” (p. 143). Mas, contrariando as expectativas de Vítor e as do leitor, quem aparece primeiro é o Inventor, um sujeito que Vítor vira, pela primeira vez, na agência de Dona Popô e para a surpresa de Vítor e a do leitor, trazia a mala que pertencera à Vó. Os dois começam a conversar sobre a mala, mas, no momento em que questionado por Vítor, o Inventor começa a explicar o funcionamento de sua banheira, o ritmo da narrativa decresce e, nesse momento, o vento se intensifica, anunciando a chegada da Mulher⁴:

[Vítor] tinha sentido o vento aumentando e um amarelo aparecendo no fim da rua. [...] Viu o lenço feito cumprimentando, feito anunciando que alguém ia chegar. O lenço sumiu. Apareceu logo de novo na mão da Mulher. Os dois vieram vindo, e a Mulher era igualzinha como o Vítor lembrava dela: sem rosto; manga, luva, gola, sapato – tudo fechando ela tanto! e o jeito dela andar também o mesmo: calma, firme, às vezes chutando a ponta da saia. Mas dessa vez o lenço de seda estava mais agitado, subia, descia, voava na frente, tapando a Mulher (p. 146).

Em decorrência da aparição da Mulher e da mudança do ritmo narrativo, gera-se uma forte tensão no leitor, cujas expectativas crescentes acionam sua consciência imaginativa, levando-o a tecer novas perguntas: E agora, o que vai acontecer? Será que a Mulher levará o Vítor desta vez? E quanto ao Inventor? O que ele estaria fazendo aí junto com Vítor? A partir do autoquestionamento, o leitor é instigado a formular uma série de hipóteses, que poderão depois ser confirmadas ou não.

Atraídos pelo lenço, Vítor e o Inventor brincam com ele e tentam agarrá-lo, mas, no momento em que o Inventor finalmente alcança a ponta do lenço, este, subitamente, como que adquirindo vida própria, o enlaça e o leva:

O Inventor conseguiu pegar uma ponta do lenço, aí! como era frio, quis soltar. Mas o lenço não deixou: enrolou firme na mão dele; segurou.

O Vítor parou espantado. O lenço puxou o Inventor. O Inventor quis voltar; o lenço apertou, foi puxando. O Inventor se virou. O Vítor viu medo na cara dele: correu pra ajudar. Mas a Mulher já ia dobrando a esquina – Ela, o lenço, o Inventor (p. 147).

A Mulher leva o Inventor para os espaços incógnitos que sobrevivem à morte: “depois da esquina não tinha mais nada pra olhar” (p. 147); no entanto, se o leitor focalizar sua atenção nas pistas que o texto fornece através das perspectivas do narrador, do

enredo e da ação, perceberá que, na verdade, a morte do Inventor já estava prenunciada páginas atrás. No embate físico que ocorre entre o Inventor e Dona Popô quatro capítulos antes, o Inventor sente uma dor funda no coração: “Juntou toda a vontade que tinha pra escapar da Dona Popô (ô mas que pata tão forte!); o esforço fez o coração doer esquisito feito coisa que estava rasgando.” (p. 128, grifos nossos). Isso é reforçado pelo fato de que, momentos antes, no capítulo em que se expõe a história do Inventor e de sua banheira, diz-se que ele era “magrinho, já meio velho” (p. 117, grifo nosso). Além disso, na véspera da morte do Inventor, o narrador revela que este desceu a rua “com um jeito cansado”, parecendo “nem se espantar de ninguém viver mais ali” (p. 143, grifos nossos).

Em vista disso, o leitor poderá inferir que além do fato de o Inventor estar velho, cansado e sofrer do coração, indícios que funcionariam como prenúncio de sua morte, enquanto Vítor se espanta com a ausência de vida naquela rua e até mesmo a própria Mulher estranha a presença do jovem tatu naquele espaço (o que indica que realmente ainda não havia chegado a hora do Vítor morrer), para o Inventor, ao contrário, a rua deserta não causa a menor estranheza (possivelmente porque sua morte era algo certo e do qual não havia fuga possível). Além disso, é possível observar que o lenço da Mulher, nessa aparição, “estava mais agitado, subia, descia, voava na frente, tapando a Mulher” (p. 146), informação que é antecedida pela adversativa “mas”, de modo a indicar que em quase tudo a Mulher era a mesma, com exceção do comportamento do lenço, o qual ansiava por enlaçar o Inventor em seu tecido frio. Convém, por fim, observar que é sintomático o fato de o Inventor morrer do coração: sendo este tão generoso e tão cheio de ideais, é atingido justamente no momento em que a invenção de seu dono – a banheira que transformava mágoas individuais em benefícios coletivos – é indevidamente utilizada por Popô, que, em vez de almejar converter suas mágoas em algo que beneficiaria a todos, pensa apenas em ampliar o próprio capital.

O Inventor parte, mas a mala da Vó fica. Vítor, aproximando-se dela, “apalpou, alisou, abriu. E aí o olho riu contente da fazenda franzidinha” e “foi vendo de novo o diário de viagem, a lente, o álbum de fotos da Vó” (p. 147-148) e foi sentindo vontade de deixar a rua, que, naquele momento, pareceu-lhe horrível: “Atravessou o túnel correndo. Pra poder sair logo lá fora” (p. 148). Ao sair, viu a floresta, a terra, o cheiro de folha, o sol, “se espantando de ter esquecido que lá fora era tão bom. E quando olhou pra unha viu que ela estava quieta, feito coisa que agora ia dormir muito tempo” (p. 148). Desse modo, o leitor poderá inferir que o resgate da mala da Vó traz Vítor de volta à vida e à vontade de viver. E,

⁴De acordo com Silva (2001, p. 105), o vento, enquanto símbolo, “é ambivalente, podendo tanto infundir a vida como anunciar a morte”. Como na descrição anterior em que aparece a Mulher, aqui, a presença do vento é reiterada, de modo a privilegiar o aspecto negativo, relacionado à morte.

assim como a Mulher-do-Jota, em *Angélica* (1975), pára de espirrar ao se emancipar, tornando-se Jandira, é sintomático que aqui a unha se aquiete, no momento em que Vítor descobre, enfim, um sentido para a vida: “Aos poucos, devagarinho, foi dando vontade de começar onde a Vó tinha parado” (p. 148). Por outro lado, ao nível da recepção leitora, o fato de Vítor, após todas as adversidades por que passara, retomar o caminho da Vó é, de certa forma, indiciado no decorrer da narrativa, dada a sua paixão pela natureza que, desde menino, tivera o prazer de compartilhar com a Vó. Além do mais, a convivência com a Vó, a par da leitura de seus estudos e descobertas, são razões mais que suficientes para influenciar o espírito de Vítor, que passa a lutar em prol das mesmas causas: a proteção da natureza, dos animais e dos índios.

Convém observar a duplicidade que a imagem do túnel, enquanto rito de passagem e de transmutação, assume nessa obra: se, antes, representava um percurso marcado pela dor e pelo sofrimento, bem como um meio de fuga das situações problemáticas, agora passa a representar um caminho que conduz à luz (não mais a luz fosca proveniente de um céu cinzento, mas uma luz renovada, cujo brilho ilumina o caminho de Vítor). O túnel, antes expressão do medo e das dificuldades, torna-se, assim, uma passagem para uma nova etapa da existência, mais livre e enriquecedora.

Também a mala é uma imagem recorrente não apenas em *O sofá estampado*, como também em outras obras da autora, como *A casa da madrinha* (1978) e o conto “Tchau” (1984), podendo sofrer variações como a bolsa e o bolso que aparecem, respectivamente, em *A bolsa amarela* (1976) e *Os colegas* (1972). De acordo com Silva (2001), a mala, tanto em *O sofá estampado* como em *A casa da madrinha*, apresenta a característica comum de pertencer a mulheres importantes na vida dos protagonistas e a perda da mala influencia o estado interior dos mesmos. Por outro lado, “a esperança não está perdida, a mala haverá de reaparecer – como de fato reaparece, marcando uma etapa de maturidade do protagonista” (p. 97). Ademais, em ambas as narrativas, ocorre uma estreita identificação entre a mala e sua dona. No caso da mala da Vó, a identificação é tão profunda, a ponto de rugas e arranhões conservarem estreita correspondência:

Vítor ficou olhando uma marca nova que tinha aparecido na mala, bem perto da alça. Era um arranhão curto. Mas bem fundo. E quanto mais ele olhava, mais ele ia achando o arranhão parecido com a tal ruga da Vó. [...]

E depois, nas outras vezes que a Vó voltou, o Vítor não cansava de procurar no couro da mala as rugas que ele via na cara da Vó; pra ele as duas foram virando uma só (p. 56).

Em sua atividade de relacionar as perspectivas textuais, o leitor poderá, talvez, imaginar que a morte da Vó já estava, de certa forma, prenunciada: se havia uma íntima relação entre a Vó e a sua mala, a ponto de as duas se identificarem em seus traços, marcas e rugas, então o fato de pouco antes de a Vó morrer a fazenda da mala rasgar e o fecho enguiçar (“A fazenda franzidinha rasgou. [...] O fecho não fechou mais”, p. 56) poderia, talvez, representar, no plano simbólico, um indício de sua morte.

Com o resgate da mala, Vítor absorve a bagagem de valores da Vó; daí a convicção manifesta (inclusive diante do pai autoritário) de que iria retomar o caminho trilhado por ela: “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...” (p. 149).

A imagem do mar também se mostra um motivo recorrente nas obras lygianas. É interessante notar, contudo, que em *O sofá estampado*, o mar não aparece explicitamente, mas, ao mesmo tempo, constitui o motivo pelo qual Vítor se sente impulsionado a viajar. No entender de Silva (2001), o mar é, ao mesmo tempo, ascensão e queda, como nota Vítor no movimento da onda que se eleva, para em seguida tombar:

Um dia o Vítor foi ao cinema. O filme mostrava uma praia vazia lá na Bahia; só gaivota passando e, de vez em quando, gritando. O olho do Vítor foi indo atrás da gaivota até ela mergulhar no mar; e aí só ficou olhando a água subindo sozinha e passando de azul pra branca antes de cair na areia.

Mas será que era mesmo?

E a água subiu de novo e foi ficando branca de novo, e caiu na areia outra vez. O Vítor nem via mais nada que o filme mostrava, só olhando pra ver como é que a onda fazia, “puxa, como é que pode?!” (p. 43).

Assim como as ondas do mar, a trajetória de Vítor também é marcada por altos e baixos, por momentos de ternura e desilusão, de amor e amargura. Em vista disso, o leitor poderá imaginar que essa passagem da narrativa constitui um indício em relação aos eventos subseqüentes. Mas, se é verdade que o texto fornece pistas para o leitor desenvolver seu papel, não fornece respostas prontas; daí a necessidade de o leitor realizar seu trabalho de leitura e releitura, uma vez que é nesse movimento, que as pistas disseminadas na narrativa se afiguram como tais.

Podemos supor que a própria carapaça de Vítor – ao lado de outros elementos como o interior do sofá, o buraco e o túnel – pode estar exercendo uma função simbólica na narrativa, no sentido de representar, de um lado, a introversão e o feitio ensimesmado,

inerentes à personalidade do tatu; de outro, o meio de fuga às circunstâncias disfóricas:

Foi só o Vítor ficar escondido e sozinho lá dentro do túnel que a tosse foi melhorando; depois de um tempo passou. E aí o Vítor se encolheu pra dentro da carapaça até ficar feito uma bola. Foi assim, todo metido dentro dele, que ele ficou sofrendo fundo de terem matado a Vó (p. 63).

Como, todavia, em se tratando de imagens simbólicas pode haver uma multiplicidade de leituras, lembramos que a presente interpretação se trata apenas de uma leitura possível, já que, evidentemente, outros leitores, em outros contextos e lugares, poderiam atualizar o vazio aí configurado de outras formas. De fato, muitas outras leituras poderiam ser realizadas a partir dessas imagens (de que esta e outras obras lygianas são riquíssimas), mas isso já nos daria assunto para um outro artigo. Por ora, convém observar que a viagem empreendida por Vítor em busca do mar, no plano externo, pode estar representando, no plano interno, uma viagem de busca da identidade e de sentido para a vida. Os obstáculos que surgem no caminho – seja na esfera do amor, da família ou do trabalho – mostram ao leitor que as vicissitudes constituem parte da própria experiência humana, mas que, de alguma forma, podem ser superadas. Porque se o túnel pode afigurar-se escuro e amedrontador, no final, há uma luz capaz de revigorar as energias perdidas na empreitada.

Considerações finais

Tendo em vista a discussão empreendida, podemos afirmar que a leitura de *O sofá estampado* permite que o leitor organize seu caos interior, a partir da leitura do caos organizado em palavras que é, segundo Candido (1989), a obra de arte literária. As circunstâncias do real são confrontadas com o horizonte trazido pela obra e, dessa forma, o sentido do texto é constituído e o leitor é levado a formular algo em si mesmo. Isso nos remete a Jauss (1994), quando diz que a literatura, muito mais do que uma representação, deve ser entendida na dimensão de sua experiência histórica, atingindo a plenitude de sua função social quando influi sobre o horizonte de expectativa da vida cotidiana do leitor.

No que tange ao efeito estético, podemos asseverar que ao mesmo tempo em que essa obra proporciona prazer, desperta o senso crítico, em função da expressiva denúncia a uma sociedade massificada e dominada pelo individualismo, pela ganância e pela alienação. Devido à disseminação dos vazios que induzem o receptor a combinar os segmentos textuais, a relação dialógica texto/leitor é assegurada mediante uma participação ativa deste na constituição do sentido daquele; isto porque, quanto

mais se mobiliza a consciência imaginativa na busca do não-dito, mais se aumenta a vivacidade das representações e, conseqüentemente, mais se faz sentir o efeito estético sobre o receptor.

Entre os efeitos mais significativos suscitados, podemos mencionar o estranhamento provocado, sobretudo, pela misteriosa Mulher da rua deserta, cujo enigma, embora sugerido alegoricamente, não é explicitado na superfície textual, de modo que sua decifração apenas se torna possível na consciência imaginativa do leitor. Nessa medida, o leitor, após o contato com *O sofá estampado*, jamais sairá incólume: seu horizonte de expectativa, ao ser fundido ao horizonte trazido pela obra, resultará em um novo conhecimento, de maneira que seu horizonte inicial será enriquecido e alargado.

Por tudo isso, a presente obra é, sem dúvida, geradora de transformação, posto que oferece um mundo aberto à decifração do leitor.

Referências

- AGUIAR, V.T. Leitura literária e escola. In: EVANGELISTA, A. et al. (Org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 235-255.
- BARBOSA, J.A. Leitura, ensino e crítica da literatura. In: BARBOSA, J.A. (Ed.). *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. p. 59-73.
- BREDELLA, L. *Introdução à Didática da Literatura*. Trad. Maria A.P. Correia, Hannelore Araújo, Irmaud May e Aires Graça. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- CANDIDO, A. Direitos Humanos e Literatura. In: FESTER, A.C.R. (Org.). *Direitos humanos e...* São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 107-126.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999a, v. 2.
- ISER, W. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre. v. 3, n. 2, p. 1-47, março 1999b.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LISBOA DE MELLO, A.M. O “sopro de vida” em *O sofá estampado*. In: TURCHI, M.Z.; SILVA, V.M.T. (Org.). *Literatura infante-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: Ed. da UFG, 2002. p. 145-154.
- NUNES, L.B. *O sofá estampado*. Il. Elvira Vigna. 4. ed.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

NUNES, L.B. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*. Fotos Maria Clotilde Santoro e Cláudia Santana. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

SILVA, V.M.T. O mar na ficção de Lygia. In: SILVA, V.M.T. (Ed.). *Literatura infanto-juvenil: seis autores, seis estudos*. 1.^a reimpressão. Goiânia: Editora da UFG, 2001. p. 85-109.

ZILBERMAN, R. A literatura infantil e o leitor. In: ZILBERMAN, R.; CADEMARTORI, L. (Ed.). *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982, p. 79-134.

Received on July 06, 2005.

Accepted on November 09, 2005.