

## **TCHAU: UM LIVRO DE CONTOS?**

Michelle Rubiane da Rocha Laranja (CAPES / Ibilce / Unesp)

mirubiane@yahoo.com.br

**Resumo:** Acreditamos que nenhuma teoria sobre gênero textual pode ser utilizada sem problematizações, uma vez que dificilmente consegue abranger todos os textos objetivamente. A liberdade que a Literatura proporciona aos artistas dificulta o trabalho dos teóricos e críticos que buscam maneiras de classificação formal dos textos, pois parece que sempre escapam algumas exceções. A teoria da narrativa contística enfrenta o mesmo problema: existem teóricos que buscam definições precisas para dizer “o que é um conto” e trazem exemplos que se encaixam em suas propostas; entretanto, a maioria considera a impossibilidade de criar critérios “fechados” e prefere traçar algumas características gerais do gênero, não excluindo o que possa ser diferente. Nossa proposta é discutir como os textos do livro *Tchau*, de Lygia Bojunga, dialogam com algumas concepções sobre o conto literário. *Tchau* foi publicado em 1984, é o sétimo livro da autora e o único de contos. Possui quatro histórias: “Tchau”, “O bife e a pipoca”, “A troca e a tarefa” e “Lá no mar”. Neste trabalho, pretendemos também relacionar os aspectos formais constitutivos dos contos do livro a questões sociais e culturais que abordam, pois podemos certamente afirmar que a escritora em questão não apenas escreve **para** crianças, mas principalmente escreve **sobre** crianças, as quais se destacam como personagens que questionam valores estabelecidos pela sociedade, geralmente em momentos de busca da própria identidade.

**Palavras-chave:** conto literário, *Tchau*, Lygia Bojunga, criança, identidade

### **I. Apresentação**

Nossa proposta, neste trabalho, é realizar uma análise geral do livro *Tchau*, de Lygia Bojunga, problematizando características formais geralmente associadas ao conto. Além disso, ao observar a maneira com que a autora trabalha a construção das quatro narrativas presentes na obra, pretendemos associar as características formais a questões temáticas suscitadas pela leitura dos enredos, por meio dos conflitos presentes, responsáveis pela formação e transformação da identidade dos personagens apresentados. Antes da análise, contudo, faremos uma pequena apresentação da autora estudada e da obra em questão.

Bojunga nasceu em Pelotas (RS), em 1932, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1940. Em 1982, casou-se com um inglês e, desde então, reside períodos na Europa e períodos no Brasil. Antes de dedicar-se exclusivamente à literatura, foi atriz, tradutora e autora em rádio e televisão. Em 2002 fundou a editora “Casa Lygia Bojunga”, que hoje

engloba a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga, mantida pelos lucros da editora e que assiste crianças carentes, oferecendo várias atividades culturais. Possui vinte e duas obras publicadas, pelas quais recebeu mais de trinta prêmios. Seus textos foram traduzidos para cerca de dezenove idiomas e alguns foram encenados no Brasil e no exterior.

O valor artístico de suas obras é reconhecido pela crítica, no mundo todo, entretanto, ao receberem a classificação de *Literatura para crianças e jovens* ou *Literatura infanto-juvenil*, muitos acreditam que o público a que se destinam limita-se a determinada faixa etária. Acreditamos que a principal característica de sua escrita não é escrever **para** crianças, mas escrever **sobre** crianças, as quais aparecem como personagem na maioria dos textos, geralmente questionando valores estabelecidos pela sociedade. Concordamos que a autora “não submete sua escrita a uma convenção ou a um público, mas utiliza sua escritura com liberdade para problematizar sua relação e posição crítica dentro de um contexto histórico e social” (PALHANO, 2009, p.115).

Os textos de Bojunga possuem linguagem simples, mas riquíssima, apresentando, na maioria das vezes, jogos de palavras, sonoridade expressiva, pontuação não convencional. São repletos de humor, de fantasia e, ao mesmo tempo, de realidade e da possibilidade de reflexão. Bojunga é transgressora e inovadora, considerando alguns aspectos formais e principalmente a ideologia que veicula. Podemos dizer que sua postura questionadora é *contra a corrente*. “Contra os elos de ferro que formam cadeias e servem para impedir o movimento livre. E contra a correnteza que na água tenta nos levar para onde não queremos ir” (MACHADO, 1999, p.7).

*Tchau* foi publicado em 1984, é o sétimo livro da autora e o único de contos. Possui quatro histórias: “Tchau”, “O bife e a pipoca”, “A troca e a tarefa” e “Lá no mar”, além de um texto intitulado “Pra você que me lê”, no qual a autora estabelece um contato direto com o leitor. Esse “papo com o leitor” é uma característica das edições publicadas na editora Casa Lygia Bojunga, ora no início, ora no meio, ora no final. A conversa, dessa vez, aparece antes dos contos e comenta sobre o relacionamento com os livros, os quais, segundo a autora, são ótimos amigos, companheiros e capazes de afastar a solidão. Ela explica a relação entre a imagem presente na capa – “A sonhadora”, de Edward Munch – e a solidão vivida por alguns personagens, os quais vivem momentos de conflito nos contos.

Os contos desta obra permitem-nos observar a postura crítica de Bojunga. Por trás de enredos simples, o leitor depara-se com personagens (na maioria dos casos, crianças)

que vivenciam situações as quais as fazem sentir emoções como angústia, saudade, solidão, e ciúmes, bem como esperança e força para lutar diante de separações, desilusões, desigualdade social e morte.

Iniciaremos nossa análise dos contos, primeiramente problematizando a classificação do gênero textual; em seguida, investigando a relação entre a forma do texto – destacando a análise dos personagens, dos narradores e dos espaços – e o contexto do enredo. Ao demonstrar os momentos de conflito vividos pelos protagonistas, trabalharemos a questão existencial e a formação da identidade.

## II. Diálogo com as teorias sobre o conto

Acreditamos que nenhuma teoria sobre gênero textual pode ser utilizada sem problematizações, uma vez que dificilmente consegue abarcar todos os textos. A liberdade que a Literatura proporciona aos artistas dificulta o trabalho dos teóricos e críticos que buscam maneiras de classificação formal dos textos, pois parece que sempre escapam algumas exceções. A teoria da narrativa que estuda os contos enfrenta o mesmo problema: existem teóricos que buscam definições precisas para dizer “o que é um conto” e trazem exemplos que se encaixam em suas propostas; entretanto, a maioria considera a impossibilidade de se criar critérios “fechados” e prefere traçar algumas características gerais do gênero, não excluindo o que possa ser diferente. Veremos, então, como os textos de *Tchau* dialogam com algumas concepções sobre o conto literário.

Partiremos do conceito geral da palavra conto. No Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (FERREIRA, 1999), há oito definições diferentes, dentre as quais destacamos: “4. Narração falada ou escrita. 5. Narrativa pouco extensa, concisa, e que contém unidade dramática, concentrando-se a ação num único ponto de interesse” (p.541). Podemos observar, a partir dessas duas definições, três aspectos destacados – o caráter narrativo, ficcional e conciso do conto. Tais aspectos estão presentes na maior parte das teorias que discutem as características do conto literário.

Em *Tchau* temos de fato narrativas ficcionais, mas cuja concisão pode ser questionada. Os contos possuem, respectivamente, 20, 41, 23 e 14 páginas. Os contos contemporâneos costumam ser mais curtos, contudo, a extensão dos textos em análise pode ser considerada concisa se levarmos em conta um critério frequentemente utilizado, inclusive por Poe (1999), de acordo com o qual podemos considerar curto o

texto que é lido em “uma sentada”, todo de uma vez. Os contos de Bojunga, independentemente da quantidade de páginas, podem ser lidos integralmente de uma vez, não quebrando a unidade. Sua extensão deve-se especialmente ao tipo de letra e formatação utilizadas.

A definição 5 do dicionário apresenta a palavra **unidade**, a qual nos remete às propostas de M. Moisés (1989). De acordo com o autor, um texto é caracterizado como conto se apresentar em sua constituição: unidade dramática, unidade de espaço e unidade de tempo, além de um número reduzido de personagens e do predomínio do diálogo em detrimento da descrição, da narração e da dissertação, as quais tendem a ser anuladas. Ao lermos as narrativas de *Tchau*, pouco provavelmente o leitor se questionará se elas são de fato contos, apesar de que os textos apresentam várias características diferentes dessa proposta de Moisés.

Apenas um critério é observado – a pouca quantidade de personagens. Os contos em questão apresentam um ou dois protagonistas e poucos personagens secundários que são mencionados, mas praticamente não participam das ações. Há a presença de diálogos, mas o que predomina é a narração, em primeira ou em terceira pessoa. Temos também a presença de trechos em que os personagens comentam suas impressões por meio de cartas ou diários pessoais, intercalados à narração, característica que marca o hibridismo da obra no que concerne ao gênero textual.

As quatro histórias são subdivididas, como se apresentassem capítulos – 6, 10, 21 e 3 partes, respectivamente – sendo que nas duas primeiras há inclusive subtítulos. A presença de divisões destaca o fato de que não há um único ponto de interesse, não havendo, portanto, unidade dramática. Cortázar (1974) compara o conto com um retrato, que capta um momento específico, em detrimento do romance que funcionaria como um filme, que relata vários momentos importantes. Apesar de apresentarem várias ações para compor a história, os contos em questão não possuem a complexidade de um romance, é como se fossem alguns retratos, focalizados por câmeras diferentes, que permitem ao leitor entrar em contato com a perspectiva dos protagonistas e entender a maneira como cada um deles percebe o momento vivido.

Também não há unidade de espaço ou de tempo. Parece que o espaço acompanha a quantidade de protagonistas, utilizado para representar o ambiente que envolve cada um e suas realidades distintas. A duração das histórias não é bem definida, em alguns casos, parecem decorrer algumas semanas, em outros, vários anos, tempo no qual acontece mais de um conflito, interligados entre si, que conduzem o leitor a um clímax, que seria

o acontecimento principal, e a um desfecho parcialmente “aberto” (ECO, 2005), uma vez que o leitor pode projetar uma sequência às ações narradas a partir do que compreendeu. Tal final aberto representa possibilidades de projeção do leitor sobre acontecimentos futuros ao desfecho, exceto em “A troca e a tarefa”, em que a morte da protagonista encerra os acontecimentos de forma definitiva.

Diante do que pode parecer um impasse teórico, talvez o mais relevante seja considerar a afirmação de Mário de Andrade, para quem “será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. Portanto, assumindo essa postura, podemos realizar a classificação dos textos de *Tchau* conforme o que é apresentado na própria contracapa: “Único livro de contos da autora, TCHAU reúne quatro narrativas densas, onde – no estilo habitual que já se tornou sua marca – Lygia transita com inteira liberdade entre o realismo e o fantástico. Aqui, ela nos fala de amizade, de ciúme e da necessidade de criar”.

### **III. Aspectos formais na demonstração da (trans)formação de identidades**

Em “Filosofia da composição”, Poe (1999) destaca o epílogo do conto como a parte mais importante e a primeira que deve ser pensada pelo autor. De acordo com o efeito que espera produzir no final, deve combinar os incidentes e o tom da narrativa. No caso dos contos analisados temos incidentes habituais, mas com tom especial, posto que o leitor é colocado diante do olhar de personagens, que interpretam a realidade de maneira diferente do que é comum. Acreditamos que a leveza no discurso do narrador é superficial, uma vez que esconde, por trás de uma ironia latente, questões que possibilitam o leitor refletir sobre a existência de diferenças, de papéis estabelecidos socialmente, de sentimentos contraditórios e até de distinções entre os seres humanos. O tom de crítica encontra-se numa espécie de discurso velado, podendo ser associado com a teoria de Piglia (2004), quando afirma que “um conto sempre conta duas histórias” (p.89).

Para tratar da questão identitária, analisaremos algumas situações difíceis enfrentadas pelos protagonistas, as quais os levam a enfrentar uma espécie de crise existencial, questionando o até então inquestionável. Mercer (*apud* Hall, 2002) afirma que “a identidade somente se torna uma questão quando se está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (p.09). Bauman (2001), por sua vez, nos mostra que nossa sociedade “tornou

incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais” (p.12), sendo que o sujeito sempre se sente deslocado, pois é exposto a várias espécies de comunidades simultaneamente.

De uma maneira geral, o que constitui uma “crise de identidade” para o sujeito é a sua descentralização, seja do seu lugar no mundo social e cultural, seja de si mesmo. Por muito tempo pensou-se na identidade como um centro, único e coerente, do “eu”, até que, com a complexidade do mundo moderno, as interações sociais de um indivíduo, responsáveis pela formação e transformação da identidade, começaram a ser notadas, acreditando-se na existência de um centro unificador. No primeiro caso, temos o sujeito do iluminismo, caracterizado por Hall (2002) como “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (p. 10); enquanto o outro tipo seria o sujeito sociológico, não autônomo e auto-suficiente, mas em “diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (p. 11).

Nossa análise considera o sujeito fragmentado, posto que, embora se acredite que a identidade seja formada ao longo de toda a existência do sujeito, ela não é vista como única; ou seja, como não se trata de um “eu” de centro coerente e essencial, não se trata de uma identidade, mas de várias, que nem sempre são naturais, mas performatizadas, reivindicadas nos momentos de interação, por meio de ações do corpo e da linguagem, como nos indica Butler (1997, 2003). Notamos ainda que, ao tratar de personagens complexos, representantes do sujeito fragmentado, existem sempre tensões em jogo e isso torna inconcebível uma leitura simplificadora, pois suas identidades são, às vezes, ambíguas e contraditórias.

Em nossa leitura dos textos do livro *Tchau* destacamos três aspectos estruturais importantes na interpretação dos enredos: a posição do narrador (que foca a visão do personagem), a multiplicidade do espaço (o qual, por não ser único, associa-se a realidade de diferentes personagens) e o percurso dos personagens (que vivem crises existenciais, por meio das quais buscam compreender o mundo em que vivem e, ao se conhecerem melhor, assumem certa identidade, adequada à situação e aos sentimentos). O primeiro conto é “Tchau”, texto que apresenta a garota Rebeca diante da separação dos pais. Em cada capítulo temos parte do conflito vivido e as reações da menina: “O buquê” surge no início da narrativa, instaurando o conflito, metaforiza a entrada de outro homem na vida da mãe. “Na beira do mar” é onde mãe e filha conversam sobre o amor e suas diferentes formas, momento em que a mãe tenta justificar seu desejo por

um grego, Nikos. “No sofá da sala” é onde a mãe se encontra chorando ao discutir com o pai sobre a separação e o destino das crianças. “Na mesa do botequim” é onde Rebeca vê o pai embriagado, lamentando a futura partida da esposa e onde a filha promete não deixar a mãe dizer tchau à família. Em “a mala” vemos a garota agarrar-se ao objeto para impedir a partida da mãe, que vai embora deixando mala, marido e dois filhos para trás. O último capítulo possui como título “o pai volta tarde e encontra um bilhete no travesseiro”, tal bilhete traz um pedido de desculpas da Rebeca por não ter conseguido segurar a mãe com a mala, mas também uma ingênua esperança da garota em pensar que “assim, sem mala, sem roupa para trocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a Mãe ficar muito tempo sem voltar” (p.41).

O segundo conto, “O bife e a pipoca”, apresenta como protagonistas Rodrigo e Tuca, este pobre, morador da favela, de família imensa, com a necessidade de trabalhar, esforçado, mas com dificuldades na escola; aquele rico, morador de um edifício nobre, filho único, cheio de regalias e comodidades, inteligente e estudioso. São muito diferentes e apenas compreendem a própria realidade quando conhecem o espaço em que o outro vive. O espanto aparece em ambos os casos, seja quando Tuca conhece as coisas boas que não possui, seja quando Rodrigo repara a falta de coisas que considera essenciais na vida de outras crianças como ele. Metaforicamente, o bife representa Rodrigo – o luxo, enquanto a pipoca representa Tuca – o lixo. Na concepção de Tuca, Rodrigo não compreenderia sua situação apenas olhando, era necessário sentir na pele, literalmente. Por isso, joga o amigo na lama, pois o “cheiro de talco” não combinava com o que ele vivia. A consequência dessa atitude, apesar de violenta, não foi negativa. Ao penetrar no lixo, parece que as diferenças somem e aparece o que há em comum entre os garotos: o desejo de estabelecer uma amizade, de encontrar afinidades. Na sequência do enredo, os garotos ficam certo tempo sem se falar, depois tudo parece voltar ao normal. Tuca convida Rodrigo para pescar e é nesse espaço – a praia – que eles anulam as diferenças e podem ser amigos. Ambos os protagonistas sofreram com a violenta desigualdade social, contudo, a partir dessa experiência, compreenderam o outro, o diferente, e assim compreenderam melhor a si próprios e se aceitaram.

O terceiro conto “A troca e a tarefa” é narrado como um diário. São reflexões de uma mulher que conta seu maior conflito em família: a descoberta do ciúme. Sentir-se inferior à irmã provoca-lhe muita tristeza até o dia em que, num sonho, vê na praia duas janelas nomeadas de “a troca” e “a tarefa”. Entrando na primeira, descobre a possibilidade de se livrar de toda angústia ao traduzi-la no papel, inicia-se o prazer da

escrita. Tempos depois, já exercendo a profissão de escritora, a segunda janela aponta-lhe a própria morte, após o vigésimo sétimo livro escrito. Nesse conto, a mudança de espaço indica uma tentativa de mudança da própria protagonista. São duas fugas: para o colégio interno, a fim de separa-se do ciúme que a acompanhava no lar; e para a praia, aonde vai depois que descobre que o homem amado pretende casar-se com a irmã mais velha. Como a protagonista narra em primeira pessoa, podemos acompanhar seus momentos de crise e conciliação consigo mesma, suas dúvidas e descobertas. O único trecho em terceira pessoa é uma nota de rodapé indicando aos leitores que “a escritora morreu sem acabar a frase. Deram com ela debruçada na mesa, a ponta do lápis fincada na paixão” (p.112).

O último conto “Lá no mar” traz como primeiro protagonista um barco. O narrador realiza uma antropomorfização desse personagem, atribuindo-lhe pensamentos e sentimentos. O momento de maior tensão é quando o barco perde seu único companheiro, o pescador, em meio a uma enorme tempestade. Sem mãos para segurar o amigo, o barco assiste a sua partida e resolve não mais sair do alto mar. Entretanto, passa por ele um outro barco, o Bem-te-vi, trazendo consigo um garotinho que se encanta pelo barco solitário. Depois de muita luta com o pai do menino, o barco se deixa levar para a praia, onde o garoto se diverte contando-lhe muitas histórias. Os dois espaços destacados representam a realidade dos dois personagens: o alto mar e uma parte calma da praia, além de associar-se aos dois momentos diferentes vividos pelo barco – a tensão, a dor, a perda e o encontro, a calma, a esperança. Há forte lirismo nessa narrativa, caracterizada especialmente pela possibilidade de continuar a vida após a morte de um grande amigo.

Podemos notar que nas quatro histórias a intenção do narrador é aproximar o leitor do personagem, para que seja possível acompanhar sua evolução, sua formação e suas transformações. É como se o narrador assumisse a posição do(os) protagonista(as) para revelar o ponto de vista do mesmo, ora emprestando-lhe a voz – por meio das cartas ou diários – ora demonstrando os pensamentos e sentimentos por meio do discurso indireto livre, muito recorrente nos contos.

#### **IV. Considerações Finais**

Acreditamos, portanto, ser possível realizar uma leitura interpretativa dos contos de Lygia Bojunga integrando a análise do contexto do enredo ao exame de aspectos

formais, especialmente as particularidades referentes ao narrador, personagens e espaço, uma vez que é possível notar que essas categorias narrativas podem ser associadas aos contrastes entre diferentes momentos vividos pelos personagens no enredo.

O livro de contos analisado mostra as implicações que alguns acontecimentos traumáticos ocasionam na formação da identidade dos protagonistas, uma vez que representam a oportunidade de questionamento de valores e pré-conceitos, de autoanálise e de formação de sujeitos mais críticos. Não podemos deixar de mencionar o fato de Bojunga trabalhar questões ideológicas de maneira artística, sendo apenas uma leitura possível, não a única. O narrador apresenta o enredo e os personagens deixando indícios de crítica, ora de maneira explícita, ora velada.

Acreditamos que o saber proporcionado pela arte deve ser sutil, para que a obra não obedeça a razões externas à sua configuração estética. Carvalho (1998, p.4) cita Bojunga como uma escritora que consegue compor textos úteis, posto que colaboram para a formação do leitor (especialmente, mas não somente, jovem) sem apelar para o utilitarismo de textos pedagógicos ou moralizantes (ainda muito comuns nas escolas):

nas narrativas psicológicas de Lygia Bojunga Nunes, encontramos situações vividas pelas personagens infante-juvenis, em que a mensagem está implícita, dizendo ao leitor que é preciso lutar contra a opressão e as adversidades da vida e do mundo. [...] os conflitos das personagens são verossímeis e, transpostos para o plano ficcional, resultam em situações imaginárias, possibilitando ao leitor, pela identificação, vivenciar os próprios problemas e, como as personagens, encontrar uma saída para eles. São úteis mas não utilitárias, pois permitem várias leituras, apresentam equilíbrio entre a realidade e a fantasia e emancipam o leitor (p.5 – grifo nosso).

Ou seja, Bojunga não cria textos para transmitir uma mensagem, mas, de alguma maneira, acaba transmitindo várias, desde que a leitura não seja direcionada, servindo de pretexto para outros fins. É interessante notar que praticamente todos os textos de Bojunga apresentam crianças como protagonistas, independentemente do tema abordado. Acreditamos que esse é um recurso que permite ao leitor de qualquer idade vivenciar experiências e sensações não comuns do seu dia-a-dia. Em vez de partir de pré-conceitos, a criança parte do concreto para avaliar o mundo que a cerca. Dessa maneira, é possível comparar a criança com o poeta, descrito por Cortázar (1974) como aquele que se aproxima do homem primitivo porque “está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas” (p. 88). Assim, da mesma forma que o poeta é associado ao homem

primitivo, podemos associá-los à criança, uma vez que apresenta um olhar desautomatizado diante da vida.

## V. Referências Bibliográficas

BAUMAN, Z. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOJUNGA, L. *Tchau*. 19. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.

BUTLER, J. *Excitable speech: a politics of the performative*. London and New York: Routledge, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, N. C. *Literatura infanto-juvenil: útil, mas não utilitária*. In: Proleitura. Outubro, 1998.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ECO, U. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. 9. ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tadeu da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MACHADO, A. M. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1989.

PALHANO, T. C. *Leitura e desleitura na obra de Lygia Bojunga*. 2009. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.