
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A ENTRADA DO LEITOR NO TEXTO FICCIONAL: UMA LEITURA DE *ANGÉLICA* DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Marta Yumi Ando e Rosa Maria Graciotto Silva
(UEM)

RESUMO: O presente artigo focaliza a obra *Angélica* (1975) de Lygia Bojunga Nunes à luz da estética da recepção, e, sobretudo, da teoria do efeito, propugnada por Wolfgang Iser. Tendo isso em vista, mostramos os modos como a autora conduz o leitor, estimulando-o a produzir as conexões textuais deixadas em suspenso, através de recursos como as histórias encaixadas, o suspense e os jogos temporais.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Bojunga Nunes, leitor, espaços vazios.

Considerações iniciais

Nas últimas décadas, tanto a lingüística como a teoria literária têm se voltado para pesquisas sobre a leitura, como mostra a gama de estudos que tem sido produzida sob esse enfoque. Na esfera dos estudos literários, é notadamente com a fenomenologia, a semiótica da interpretação, a estética da recepção e a teoria do efeito, a partir de estudos realizados pelo filósofo polonês Roman Ingarden, pelo romancista e estudioso italiano Umberto Eco e pelos teóricos alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que 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.

A produção literária endereçada a crianças e jovens ajusta-se sobremaneira às referidas vertentes teóricas, uma vez que se define e se particulariza como gênero a partir do tipo especial de destinatário que possui. Se, em sua gênese histórica, a literatura infanto-juvenil comprometeu-se com a educação de crianças e jovens, no que concerne, principalmente, à educação moral e cívica, hoje, tem o papel de alargar os horizontes do leitor, através da apresentação de uma cosmovisão crítica e da inserção de personagens com as quais a criança se identifique.

No panorama da literatura infanto-juvenil brasileira, há, a partir das décadas de 1960 e, sobretudo, 1970, uma diversidade de obras que, por apresentarem características

marcadamente emancipatórias, contribuem eficazmente com a formação crítica do leitor, possibilitando a ampliação de seus horizontes, como é o caso, exemplar, das obras de Lygia Bojunga Nunes (1932-). Daí o nosso interesse em nos debruçarmos sobre uma de suas narrativas, tendo em vista os efeitos que exerce no receptor.

A entrada do leitor em *Angélica*

Publicada em 1975, *Angélica* consiste na segunda produção literária de Lygia Bojunga Nunes. Já tendo sido premiada anteriormente com sua obra de estréia, *Os Colegas* (1972), a autora conquistou, com *Angélica*, no mesmo ano da publicação, o prêmio “O melhor para a criança”, outorgado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), graças às qualidades do texto e do projeto gráfico. Além disso, a obra integra o conjunto das obras que recebeu, em 1982, a Medalha Hans Christian Andersen e, em 2004, o Prêmio em Memória de Astrid Lindgren. Em vista das premiações recebidas, tornam-se evidentes o alto teor artístico e a acentuada capacidade inventiva dessa autora que, desde sua obra de estréia, vem acumulando merecidas lãureas.

Tendo em vista as sucessivas reedições de *Angélica*, 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. Podemos, assim, dizer que o leitor implícito configurado em sua estrutura textual, embora preveja, predominantemente, o leitor-criança, abarca leitores de todas as idades. Na concepção de Iser (1996: 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”. 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 *Angélica*, estaremos atualizando uma determinada parcela do leitor implícito, uma vez que cada leitor preenche diferentemente os vazios de que se compõe a obra.

Como sabemos, todas as obras ficcionais de Bojunga são estruturalmente complexas; *Angélica* 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 a partir do próprio título. Ao deparar-se com o mesmo, o leitor pode, talvez, supor que se trate de uma história em que uma menina, uma jovem ou uma mulher chamada Angélica exerça papel central na narrativa. Se, entretanto, atentar para a capa do livro, o leitor terá um indício de que a história esteja relacionada não com um ser humano e sim com uma ave, uma vez que visualizamos um grande ovo branco cercado por pétalas rosadas. A partir daí, o leitor pode supor ou não que se trata da protagonista. De qualquer forma, porém, a capa é bastante sugestiva, uma vez que mostra o momento de nascimento de uma das personagens centrais: ainda dentro do ovo que começa a rachar, ela mostra apenas um grande olho azul que se volta diretamente para o leitor, como que o interpelando e sugerindo sua perspicácia e capacidade de enxergar além.

Tematizando a dicotomia ser x parecer, *Angélica* nos conta a história de uma jovem cegonha que, inconformada por viver em meio à mentira referente ao fato de que as cegonhas

seriam as responsáveis por trazer os bebês ao mundo, abandona sua terra natal e viaja rumo ao Brasil, país onde, segundo acreditava, não teria que viver mentindo a seu próprio respeito. Entretanto, na nova pátria, percebe que a mentira contada em sua terra também se contava no Brasil e “que não adiantava ir pra outro lugar porque era tudo a mesma coisa”. Em suas andanças, conhece Porto, um porco que vive disfarçado para ver se assim escapa de sua condição marginalizada, Canarinho, um elefante que sofre a discriminação da velhice, Napoleão Gonçalves, um sapo viúvo que cuida dos sete filhos que tivera com Mimi-das-Perucas, e um casal de crocodilos, Jota e Jandira, que vivia em constante atrito, devido ao machismo de Jota. Unido em virtude do desemprego, o grupo de animais, por meio do trabalho coletivo, da amizade e da liberação catártica propiciada pelo teatro, supera muitos de seus problemas individuais, advindo daí a satisfação pessoal e a descoberta de um sentido à vida.

Nessa obra, narrada em terceira pessoa, a múltipla focalização, observada nos diferentes pontos de vista apresentados, estimula o leitor para que realize a combinação dos diferentes segmentos textuais. Isso decorre do fato de que a estrutura básica do texto consiste, segundo Iser (1999c), em segmentos *determinados* interligados por conexões *indeterminadas*, de modo que o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está: “O não-expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado.” (Iser 1999c: 28). É nessa medida que se pode afirmar 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 *Angélica*, temos, assim, no que tange à focalização, as histórias do porco Porto, da cegonha Angélica, do elefante Canarinho, do casal de sapos Napoleão Gonçalves e Mimi-das-Perucas e do casal de crocodilos Jota e Jandira. Tais histórias, entretanto, apesar de, em determinados momentos, serem focalizadas em episódios separados, não são independentes, uma vez que se entrelaçam em uma rede, cujas relações cabe ao leitor deslindar no próprio fluxo temporal da leitura.

Dentre as várias focalizações, o ângulo predominante recai sobre Porto, pois o narrador se detém mais demoradamente nas alegrias e nos conflitos interiores do porquinho, filtrando seus pensamentos, dúvidas, sentimentos e inquietações. E se o narrador se detém mais em determinada personagem, outras figuras podem aparecer meio apagadas, posto que percebidas do exterior. Isso, no entanto, não é um defeito, pois, desse modo, cria-se uma grande lacuna em relação à interioridade das personagens secundárias, cabendo ao leitor preenchê-la, através da interpretação das ações e do estabelecimento de conexões entre as diversas perspectivas que o texto fornece. Isso porque, segundo Iser (1999a), o texto é um sistema de combinações e esse sistema abriga um lugar para o leitor, que deve realizar as combinações.

De acordo com Zilberman (1982), o *recurso aos comentários* ou a *afluência de lacunas* são os pólos entre os quais o narrador oscila, e a quantidade de um ou outro evidencia o tipo de domínio que exerce sobre o deciframento da história. Como observa a pesquisadora, essa circunstância revela o trânsito do âmbito ficcional ao social – da personagem ao leitor implícito que, embora uma projeção do texto, é um lugar que vem a ser assumido por um leitor real. É, pois, da manipulação do leitor implícito que se passa ao controle sobre um ser humano – uma criança. Deste fato decorre o nível ideológico do texto, revelando o caráter eventualmente dominador da literatura. Por exercer a atividade desencadeadora da narrativa, o narrador é a figura-chave desse processo; entretanto, o ato primário invoca o leitor, dando-se a comunicação somente quando avultam os dois sujeitos.

Em *Angélica*, o narrador evita o recurso aos comentários e a emissão de juízos de valor a respeito das personagens e dos eventos narrativos. É evidente que, se assim procedesse, estaria sendo autoritário, uma vez que estaria direcionando a interpretação, ao dar ênfase somente ao próprio ponto de vista. No entanto, o narrador da obra em estudo evita o dirigismo, ao adotar uma postura ideológica mais liberal, que confere voz e espaço às personagens. Desse modo, ampliam-se as possibilidades de deciframento do texto e, portanto, as possibilidades de sua atualização por parte do leitor.

Entre os recursos literários que condizem com a postura adotada pelo narrador, podem ser citados o predomínio do diálogo sobre a narração e o emprego abundante do discurso indireto livre. Nessa medida, são as próprias personagens que se apresentam aos olhos do leitor, através de suas falas, atitudes, pensamentos e emoções. E, uma vez que é abolida a tutela de um narrador que explica todos os fatos, o texto cria um universo de sugestões que delega ao leitor a função de interpretar os possíveis significados da história, mediante o subsídio de sua pré-compreensão do real e das convenções literárias. No que diz respeito à construção espacial, aparecem espaços abertos (como o mar, a praia e a floresta), fechados (como o navio, o ovo e a casa) e os de fronteira (como portas e janelas), e, entre estes, podemos constatar, de um lado, a presença de espaços urbanos, naturais e sociais; e, de outro, espaços simbólicos e fantásticos. Sendo assim, no terreno ficcional por onde transitam as personagens, tais espaços não exercem apenas a função de cenário, pois, freqüentemente, comportam leituras simbólicas e sociais, diretamente relacionadas às situações vivenciadas pelas personagens, à sua interioridade e ao contexto social em que se encontram inseridas.

Como não aparecem, detalhadamente, muitas indicações geográficas a respeito de tais espaços, é na consciência do leitor que serão formadas as representações imaginárias de que fala Iser (1996), que, por sua vez, irão gradativamente se enriquecendo à medida que a leitura avança. No processo de formação de representações, tais espaços encontram eco nas vivências do leitor, que poderá, assim, se identificar com os cenários representados e, em sua imaginação, recriá-los em qualquer lugar, real ou idealizado. É, pois, através desse processo que os espaços ficcionais acabam por criar um espaço para a atuação do leitor.

Entre os vários tipos de espaço mencionados, exercem destaque os espaços simbólicos, na medida em que mobilizam mais intensamente a imaginação e o intelecto do leitor, na busca dos sentidos possíveis. Dentre tais espaços, podemos citar o mar, o porto, o navio, o lago, a casa, a caixa e o buraco. O mar, que aparece junto com o porto e o navio, surge em um momento de descobertas e de plenitude, na vida do porquinho:

Um dia ele ia andando e de repente ouviu: “Uuuuuuuuuuuuu”. Era um apito. Pesado. Abafado. Ele já tinha ouvido uma porção de Us, mas nenhum tão bom quanto aquele. Seguiu atrás do apito, andou um tempão, acabou chegando ao mar, vendo o porto, vendo aquele navio tão branco, tão grande, cheio de bandeirinhas diferentes, fazendo um U tão forte.

[...]

Estava adorando a vida; ria de tudo; pelo jeito não tinha ninguém mais feliz do que ele. (p. 10-11)

Além disso, é sobrevoando o mar e pegando carona em um navio que Angélica chega ao Brasil:

- Aí eu abotoei muito bem abotoada a idéia de vir pra cá e vim.
- Você voou aquele mar todo?
- Mas no meio do caminho cansei. Se não é um navio ir passando e eu pegar uma carona, não chegava: as asas tinham pifado. E eu ainda viajei uma porção de dias até chegar no porto. (p. 29)

O mar e as águas que este comporta delineiam um símbolo polivalente, podendo conotar, dependendo do contexto, vida, morte, renascimento, transformação ou batismo. Na obra em estudo, o sentido associado ao renascimento e à transformação prevalece, pois é inspirando-se na beleza do porto e do mar, que Porco muda de nome para Porto, fugindo, assim, da discriminação. E é atravessando o mar que Angélica chega ao Brasil, onde constrói, ao lado de Porto, uma vida nova, mais independente e enriquecedora. Nesse sentido, o mar, que constitui com o porto e o navio aquilo que Cirlot (1984) denomina sintaxe simbólica, configura-se como um espaço catalizador de sonhos, uma vez que leva Porto a realizar o desejo de ser aceito socialmente, ainda que isso lhe custe anular a própria identidade, e impulsiona Angélica para outros espaços, que acabam por se revelar espaços iniciáticos, de conhecimento e aprendizado. Sob essa perspectiva, a viagem empreendida por Angélica em busca de uma vida nova, no plano externo, representa, no plano interno, uma viagem de busca de afirmação da identidade e de um sentido para a vida. Nessa medida, a sua viagem “exprime um *désir profond de changement intérieur, un besoin d’expériences nouvelles, plus encore que de déplacement local. [...] il témoigne d’une insatisfaction, que pousse à la recherche et à la découverte de nouveaux horizons.*” (Chevalier; Gheerbrandt 1974: 409).

Em relação ao lago, é nele que Porto se vê refletido; mas a imagem que contempla não é sempre a mesma. Se, na primeira vez, o porco se vê entusiasmado, seguro e autoconfiante e, como Narciso, abraça o próprio reflexo, na segunda, ele se vê com o mesmo olhar preconceituoso com que os outros alunos, na escola, o vêem:

Naquele dia quando passou pelo lago e se olhou, não se achou mais legal, não brincou de fazer careta, nem pensou em se abraçar. Ficou olhando a cara dele na água do jeito que a gente olha uma coisa que não gosta; ficou olhando o nó cego que tinha no rabo e achando que nunca – nunca mais – ia poder desmanchar. [...] foi embora, compreendendo pelo caminho afora que o maior azar da vida dele tinha sido nascer porco. Olhou a vida. Já não achava mais nada bom nem bonito. (p. 14).

Nessa medida, o leitor poderá visualizar, na imagem do lago, um elemento que simboliza o reflexo da identidade de Porto, antes e depois do contato com a escola. Essa leitura, aliás, é sugerida pelo próprio narrador, ao descrever o lago: “Era de manhã muito cedo, todo o mundo estava dormindo, o lago também. Um sono quieto, que não deixava o lago mexer nenhum pedacinho dele. A água então ficava valendo de *espelho*.” (p. 10, grifo nosso). É nesse espelho que Porto, ao mirar-se, perfaz um movimento de auto-afirmação seguido de perda da identidade, apenas recuperada ao final da narrativa. É interessante lembrar que o termo

espelho deriva do latim *speculum*, que, por sua vez, originou o substantivo especulação, que condiz, portanto, com o sentido de especulação interior realizada pela personagem. Essa significação, apreendida através da leitura, pode ser novamente associada ao mito de Narciso, uma vez que, segundo os filósofos Lavelle e Bachelard, bem como o poeta Paul Valéry, “l'eau sert de miroir, mais un miroir ouvert sur les profondeurs du moi.” (Chevalier; Gheerbrandt 1974: 255).

No que tange a casa, o leitor poderá perceber que, quando Porto se sentia entusiasmado com a vida e seguro de si, não tinha casa: “quando estava quente dormia na beira do lago; quando esfriava se embrulhava num saco de estopa [...]” (p. 12). No entanto, a partir do momento em que, pela primeira vez, sente medo, o porquinho sente também a necessidade de ter um canto só para ele: “nessa tarde ele estava tão assustado que pela primeira vez achou que precisava ter um canto. Só dele. Pra poder fechar a porta bem fechada. Pra ninguém dizer pra ele: porco!” (p. 12). Simbolicamente associada à sensação de aconchego e segurança, a casa consiste em um espaço acolhedor, propiciadora que é de abrigo e refúgio. É no tronco oco de uma árvore que Porto, fugindo das situações disfóricas, encontra um espaço só seu, onde se sente protegido das agressões mundanas.

Em relação à caixa e ao buraco, espaços nos quais a idéia de escrever a peça é encerrada e guardada, o leitor poderá supor que tais espaços, justamente por comportarem uma idéia, podem estar simbolizando o inconsciente. Pelo atributo que possuem de guardar uma idéia, conservam parentesco com a bolsa de Raquel (*A bolsa amarela*, 1976) e a mala da Vó de Vítor (*O sofá estampado*, 1980), que guardam, respectivamente, as vontades da menina e objetos que simbolizam os ideais da Vó. Em *Angélica*, as personagens cavam um buraco e enterram a caixa. Ao cavarem, atingem outros níveis, penetram camadas subterrâneas, assim como o tatu Vítor que, ao cavar, abria túneis, por meio dos quais empreendia uma viagem de descoberta da própria identidade. Por consistir em um invólucro que oculta o que se encontra em seu interior, a caixa reveste-se de acentuado mistério, como é o caso da caixa de Pandora, responsável por aguçar a curiosidade feminina. Segundo Cirlot (1984), esse mito, indo ao encontro de nossa leitura, pode, de fato, simbolizar o inconsciente, apesar de particularizado em suas possibilidades inesperadas e destruidoras. Além da caixa de Pandora, convém mencionar a caixa de Dioniso, que, de acordo com Biedermann (1993), era justamente um recipiente que continha objetos simbólicos. No caso da obra em análise, em que a caixa é usada para guardar a idéia, é a história de Angélica que, por ficar em suspenso, permanece um mistério aos olhos curiosos do leitor.

Como, todavia, em se tratando de imagens simbólicas, pode haver uma multiplicidade de leituras, lembramos que a presente interpretação do mar, do lago, da casa, da caixa e do buraco são apenas leituras possíveis, já que outros leitores, em outros contextos e lugares, podem atualizar o vazio aí configurado de outras formas.

Em relação ao tempo, não há indicações na narrativa quanto à época ou período histórico em que a trama se situa. De forma similar ao que ocorre com a caracterização espacial, o tempo é marcado pela imprecisão. Essa indeterminação, além de mobilizar a imaginação do leitor, é um dos fatores responsáveis por assegurar a permanência da obra, na medida em que, se o tempo e o espaço não são apresentados de forma detalhada, permite-se a contínua atualização do leitor, em diferentes épocas e lugares.

No que concerne à organização temporal, a estrutura narrativa segue estrutura similar a 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, cujo fluxo é interrompido por narrativas intercaladas, que acrescentam novos dados à narrativa principal, complementando-a. Assim, em *Angélica*, temos a história de Porto, de Canarinho, de Angélica, do casal de crocodilos, de Napoleão Gonçalves e Mimi-das-Perucas, sendo que cada uma delas 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 tramas paralelas que, combinadas, configuram o efeito global que a obra suscita.

A narrativa, portanto, é estruturada em dois planos: “o horizontal, em que se desenvolvem os fatos seqüenciais [...], e o vertical, no qual a narrativa volta-se para os problemas interiores de cada um” (Sandroni 1987: 74). 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, ou seja, cria imagens daquilo que não tem existência empírica, 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 o estimulam para que produza, por si próprio, as conexões textuais ainda não totalmente formuladas.

Se certos dados são temporariamente retidos, aumenta-se o poder sugestivo da obra, o que mobiliza a imaginação de possíveis soluções. Nessa perspectiva, o ato de leitura ocorre de forma dinâmica, pois, enquanto lê, o leitor encontra-se envolvido por toda uma complexa teia de associações mentais, criando hipóteses para solucionar dúvidas em relação ao texto lido. Dessa maneira, os lugares vazios, que implicam a assimetria texto/ leitor, caracterizada pela falta do compartilhamento de referências,

obrigam o leitor a dar vida própria à história narrada; ele começa a conviver com os personagens e a participar dos acontecimentos que os afetam. Pois a falta de informações sobre a continuação da história relaciona o leitor aos personagens, sendo que o futuro destes lhe parece ainda incerto, o que fundamenta um horizonte vazio ‘em comum’ e assim a possibilidade de inter-relação. (Iser 1999a: 140)

Em *Angélica*, essa mobilização da imaginação leitora já ocorre desde as primeiras linhas: “Tinham dito:/ – Coisa boa que é a vida! Ele ainda era bem pequeno, não sabia direito como é que se vivia, andava louco pra saber melhor [...]” (p. 9). Em vista dessa passagem, o leitor, convidado a preencher os pontos de indeterminação, é levado a perguntar: Quem é o sujeito de “tinham dito”? A quem se refere “ele”? O leitor poderá, por exemplo, formular a hipótese de que “ele” se refere a um garoto. E só algumas linhas depois é que o narrador revela que “ele”, na verdade, faz referência a um porco: “Porque vida de porco é assim mesmo: eles ficam logo sozinhos [...]” (p. 10).

No capítulo inicial, o narrador diz que o porco “teve uma idéia”, para que sua vida deixasse de ser “uma porcaria”. Diante dessa passagem, a curiosidade do leitor é acionada e ele é incitado a questionar que idéia seria essa. Para colocar a idéia em prática, o porco, no capítulo seguinte, esperou uma noite “sem lua, sem estrela, só com um monte de nuvem escura tapando o céu; uma noite faltando luz e pegando todo o mundo desprevenido sem

fósforo e sem lanterna. [...] Pra ninguém poder ver nem um pedacinho do que ele ia fazer” (p. 15). A espera da personagem por uma noite tão escura implica, no plano do leitor, uma espera igualmente ansiosa para desvendar o porquê de o porco desejar a chegada de uma noite assim. Nessa perspectiva, essa passagem leva o leitor a tecer outras perguntas: Por que a noite deveria ser tão escura? Por que ela deveria pegar todo o mundo desprevenido? Por que ninguém poderia ver o que o porco iria fazer? Que ato de subversão seria esse, para não poder ser visto? Sendo assim, toda a cena é construída de modo a gerar um efeito de suspense no leitor, em função do ritmo que a narrativa adquire e da inquietação que se apodera do porco.

Quando essa noite “tão cheia de falta de coisas” finalmente chegou, “ela sabia muito bem que o porco queria segredo e mistério, apareceu na maior moita, sem fazer barulho nenhum” (p. 15). Nesse ponto, a narrativa novamente aciona a consciência do leitor, levando-o a formular perguntas e hipóteses: Por que a necessidade de tanto segredo, de tanto mistério? Que segredo seria esse?

No entanto, a indeterminação prossegue com o prosseguimento da narrativa, quando o porco se dirige à noite e pede para que ela não clareie:

– Escuta, não clareia, não – ele cochichou pra noite. – Só me arranja um vaga-lume pra eu poder ver o quê que eu quero achar, e fica assim tapando tudo até eu acabar de fazer o que eu tô querendo fazer, tá?

A noite topou. Ele então saiu na ponta do pé. (p. 15).

Dá-se continuidade à indeterminação, pois o leitor não fica sabendo por ora por que a noite não deveria clarear, por que o porco falou em tom de cochicho, o que ele queria achar, o que ele estava querendo fazer e por que ele saiu andando tão cautelosamente na ponta do pé. Por conseguinte, o gradativo mistério na instância da narrativa gera, simetricamente, uma gradação na expectativa do leitor. Nesse sentido, o mistério se apresenta não apenas como um recurso catalizador da aventura, mas também como um elemento de sedução para o leitor.

Na conversa do porco com o próprio coração, que havia desatado a “bater que nem louco”, o suspense se amplia ainda mais:

– Vão descobrir, vão descobrir, vão descobrir... – e perguntava: – E se descobrem que você vai enganar todo o mundo?

– Ninguém vai descobrir coisa nenhuma.

– Mas se alguém te vê?

– Ninguém vai me ver, te garanto: a noite vai me ajudar.

– Duvido: no meio do caminho ela vai clarear.

– Quer parar de falar?

– E se você não achar o que vai procurar?

– É claro que eu vou achar.

– Tô duvidando.

– Quer parar! (p. 16)

No momento em que o porco se depara com o “livro que guardava o nome de todo o mundo que entrava na vida” (p. 16), só então, o coração se aquieta: “queria ver o que é que iria acontecer” (p. 16). O coração se aquieta, mas não o leitor, que continua em crescente

expectativa. Nas linhas subseqüentes, porém, é, enfim, desvendado o mistério: a troca do nome de *Porco* para *Porto*, um nome cheio de “barulho de navio apitando, de água batendo, cheiro de mar” (p. 16). Na instância do leitor, o movimento de releitura é aí realizado, pois ele é levado a se lembrar do fato de que esse livro já havia sido mencionado na primeira página da obra, quando o porco havia entrado pela porta da vida: “Caminhou decidido até a porta. Bateu. Abriram. Espiou a cara da vida e gostou. Botou o nome dele dentro de um livro enorme que guardava o nome de todo o mundo que passava por ali, e entrou.” (p. 9). No decorrer de nossa análise, tomamos a palavra “releitura” no sentido que João Alexandre Barbosa empresta ao termo em *A biblioteca imaginária* (1996). Nesse livro, Barbosa explica que a releitura diz respeito aos momentos em que as pistas disseminadas pelo narrador são percebidas como tais, podendo, além disso, indicar um movimento de revisão que o leitor realiza entre a experiência trazida pela obra e a sua própria experiência, de maneira que lê o que está na obra e relê o que está situado no intervalo entre aquela obra e toda a sua experiência de leitura anterior.

É remexendo nesse livro que o porco, trocando um *c* por um *t*, passa a se chamar Porto. Para tornar-se irreconhecível, se disfarça com “uma roupa complicada”, toda enfeitada de conchinhas, flores, desenhos, música e foto do porto. Em um movimento de releitura, o leitor é estimulado a estabelecer relações com um dos pensamentos que o porquinho revela no início da trama: “quando eu crescer eu não vou precisar mais fingir” (p. 10). Desse modo, o leitor é levado a perceber que esse discurso, não obstante tenha sido dito com convicção na infância, não se concretiza, pois o porco continua fingindo na vida adulta, para escapar à discriminação perpetrada pela sociedade.

A mudança no nome e, por extensão, na vida do porco ocorre em uma noite bem escura. De acordo com Cirlot (1984), a escuridão simboliza o espaço materno, germinal, das origens e do caos primeiro e, no dizer de Chevalier e Gheerbrandt (1974), o termo comporta os sentidos de renascimento e morte iniciática. Nesse trecho da obra, a escuridão parece realmente condizer com o sentido de renascimento, pois é em meio à escuridão que a personagem anula sua identidade original, ao sobrepor uma nova identidade. Em outro momento da narrativa, entretanto, a escuridão, representada por sombras, adquire outra simbologia. Trata-se da cena subseqüente ao jantar, em que Porto havia disparado “pra dentro da noite”, atrás dos macacos:

Era uma noite de lua cheia. Uma lua tão clara, que de tudo ela ia tirando uma sombra [...].

Cada barulhinho que Porto ouvia já achava que era a voz de um macaco [...]. E então se virava depressa. A sombra dele se virava também. Ele pensava que era a sombra de um macaco e dava um safanão nela, passava uma rasteira também. E de tanto querer que a sombra caísse, quem acabava caindo era ele. [...].

E lá se foi Porto, entrando cada vez mais dentro da noite, brigando cada vez mais forte com as sombras todas que apareciam em volta dele. (p. 36)

Se, anteriormente, a escuridão assinalava uma transmutação na essência da personagem, agora o leitor poderá associar as sombras com o medo e, sobretudo, com o embate de Porto consigo mesmo. Como a imagem refletida no lago, a sombra é algo que não se desprende do sujeito, uma vez que é uma projeção do próprio sujeito. A presente comparação pode ser

relacionada com o fato de que, segundo Cirlot (1984), para alguns povos primitivos, nossa sombra ou imagem na água ou num espelho é considerada a alma ou uma parte vital de nós mesmos, podendo, assim, representar, de acordo com Biedermann (1993) as camadas inconscientes da personalidade. Essa associação da sombra com a alma é reiterada por Chevalier e Gheerbrandt (1974), conforme os quais, para algumas línguas, a mesma palavra designa sombra, alma e imagem.

Sob esse ponto de vista, o leitor, ao atualizar a obra, poderá inferir que lutar com a própria sombra implica, no plano simbólico, lutar com o próprio eu. Neste caso, trata-se, porém, não de um embate com o alter ego, como se refere Cirlot (1984), mas com o eu construído pelas normas sociais, o superego, já que Porto imagina estar enfrentando os macacos, que, na obra, representam o poder castrador exercido pela sociedade.

No capítulo III, o leitor se depara com a figura do elefante Canarinho, cujo cinto de crocodilo funciona como uma pista em relação a Jota, que só seria apresentado pelo narrador muitas páginas depois, no capítulo IX. No momento em que o narrador, ao falar sobre Jota, no capítulo IX, revela que “quando as coisas ficavam muito apertadas [...] o crocodilo [...] vendia um pedaço do rabo. [...] até que um dia o rabo acabou.” (p. 70-71), o leitor, através da releitura, é levado a se recordar da passagem, narrada 40 páginas antes, em que Canarinho aparece usando o cinto: “– Puxa, mas que cinto bacana! É de crocodilo? [...] – É sim: de um crocodilo que me devia um dinheiro e um dia me pagou com um pedaço do rabo.” (p. 20).

Desse modo, a passagem inicial traz, literalmente, uma metonímia da personagem que seria contextualizada depois. Se temos 40 páginas separando esses episódios, então o fato de a personagem ter sido brevemente mencionada muitas páginas antes de o narrador deter-se nela consiste em uma estratégia de antecipação, fornecendo pistas ao leitor atento ao tecido narrativo. Nesse sentido, a fala de Canarinho funciona, estruturalmente, como uma instrução textual, uma vez que fornece informações acerca de uma personagem que só depois seria destacada pelo narrador.

É apenas no final desse terceiro capítulo que aparece, pela primeira vez, a figura da cegonha. A revelação da personagem-título é, portanto, protelada na linha do enredo, e o modo como o narrador a introduz é responsável por gerar novas expectativas na consciência do leitor. É interessante observar que a personagem não aparece repentinamente no tecido narrativo; aliás, a princípio, ela nem aparece, pois é o som de sua flauta que aparece primeiro: “Anda daqui, anda dali, Porto foi chegando perto de um lugar onde uma porção de plantas e de árvores tinham se juntado pra fazer um mato. E de dentro daquele mato saía o som de uma flauta tocando. Era uma musiquinha tão boa que o coração de Porto quis logo sair atrás.” (p. 24-25).

Seguindo o som da flauta, Porto se depara com um bicho que, por lhe ser desconhecido, o deixa intrigado e, em conseqüência, incita a curiosidade do leitor:

Devagarinho, com todo o cuidado, Porto começou a seguir o rastro da flauta. Se enfiou pelo capim, rodeou uma árvore, pulou uma pedra, de repente achou! E ficou logo intrigado: nunca tinha visto aquele bicho que estava ali tocando flauta. Era fêmea: isso ele sabia; e ela tocava de pé, equilibrando numa perna só. (p. 25)

Note-se que o narrador não diz simplesmente que Porto viu esse bicho. Todos os preâmbulos que antecedem a visão – os advérbios de modo utilizados e toda a seqüência de ações indicada pelos verbos, além do ponto de exclamação – funcionam estrategicamente

como um preparo ao nível da expectativa do leitor. Em seguida, todo o diálogo de Porto com seu coração, os aplausos, o cumprimento da tocadora de flauta e as primeiras palavras trocadas funcionam, novamente, como um meio de o narrador adiar a revelação da nova personagem, de modo a manter o leitor enredado na teia narrativa. É somente no final da página que o leitor descobre, enfim, que se tratava da personagem-título da obra:

- Escuta aqui uma coisa, que bicho que você é, hem?
- Cegonha.
- E cegonha tem nome?
- Não sei se todas têm. Mas eu tenho. Me chamo Angélica. (p. 25)

Apesar de Angélica não ter sido referida anteriormente, o leitor, através do movimento de releitura, poderá se recordar das linhas iniciais da obra, em que a palavra cegonha é mencionada em um diálogo. Nesse diálogo, que funciona como uma instrução textual, já se aponta implicitamente para a desmistificação que Angélica e sua turma iria posteriormente empreender, através do teatro:

- Como é que a gente entra na vida, hem? Tem porta pra bater? E batendo... eles abrem?
- Responderam rindo:
- A vida não tem porta, não. A gente nasce no céu e depois as cegonhas trazem a gente pra terra.
- Ele nunca tinha visto uma cegonha, mas mesmo assim achou a história mal contada e acabou dizendo que não acreditava. (p. 9)

No capítulo seguinte, uma série de lacunas sobre a história de Angélica, sobretudo com relação à mentira sustentada por sua família, mobiliza intensamente a consciência do leitor. Os pontos de indeterminação presentificam-se na fala da cegonha em sua conversa com Porto, na medida em que, a todo o momento, ela interrompe o próprio discurso, de modo a incitar a curiosidade do porco e a do leitor, que, por seu turno, é levado a formular hipóteses.

- Você tem família?
 - Enorme: pai, mãe, avô e oito irmãos. [...] Era uma família formidável. Só tinha uma coisa ruim que... – Mas parou de falar, e ficou quieta pensando.
 - Coisa ruim?
 - Hmm-hmm.
 - O que é que era?
- Mas Angélica fingiu que não tinha escutado a pergunta e contou outra coisa. (p. 28)

Assim como Porto, o leitor pára e se questiona: o que seria a tal “coisa ruim” na vida de Angélica? No entanto, quanto mais o diálogo prossegue, mais lacunas aparecem:

- [...] Minha família era um bocado respeitada, a gente levava um vidão! Mas quando eu cresci e descobri a mentira que o pessoal todo mentia, minha vida ficou ruim que só vendo.
- Que mentira?
- Daí pra frente eu tinha que viver fingindo.

- Por quê?
- E se tem coisa que eu não topo é fingir. [...]
- Minha vida foi ficando tão ruim, tão ruim...
- Mas por quê?
- ... tão ruim que eu só pensava em deixar meu país e ir pra bem longe. (p. 28-29)

Da mesma forma que o porco, o leitor não é informado sobre que mentira “o pessoal todo mentia”, o porquê da vida da cegonha ter ficado ruim, o porquê de ela ter tido que “viver fingindo” e o porquê de ter alimentado o desejo de abandonar seu país. O diálogo continua e continua a indeterminação:

- Mas foi só desembarcar pra ver que aqui também mentiam a mentira que mentiam lá. E depois me disseram que não adiantava ir pra outro lugar porque era tudo a mesma coisa.
- Tudo o quê?
- Mas foi aí que ela gritou:
- Esqueci da hora! Tenho que tocar numa festa de casamento a música que eu estava ensaiando. Tchau!
- Porto ficou na maior aflição: então ela ia embora, ia sumir assim de repente sem explicar direito tudo que ele tinha perguntado, os dois não iam mais se ver? Segurou Angélica pela asa:
- Espera! Eu não entendi a história da mentira, do fingimento, da coisa ruim, eu quero saber uma porção de coisas, eu quero saber se...
- Agora não posso contar mais nada, estou atrasada, tchau! (p. 29-30)

Diante de tantas indagações sem respostas, o leitor fica tão aflito quanto Porto, sem saber “a história da mentira, do fingimento, da coisa ruim”. Em decorrência disso, o suspense provocado pela falta de informações acerca da personagem força o leitor a imaginar além do que seria o caso de o narrador deixar explícita a história de Angélica.

No capítulo V, “Angélica contou a história dela pra Porto – e dessa vez contou direito: tintim por tintim” (p. 32). Porém, quem fica sabendo dessa história “tintim por tintim” é o porco e não o leitor, que continua, portanto, a formar representações, isto é, a imaginar aquilo que, no texto, está ausente. Somente no capítulo VIII o leitor, finalmente, fica sabendo – por intermédio de Lutero, um dos irmãos de Angélica – a respeito da mentira e do fingimento que conferiam um *status* imerecido às cegonhas: “Essa história de dizer que os bebês estão guardados no céu e que são as cegonhas que trazem eles pro mundo é uma mentira, Angélica” (p. 55). Esse intervalo que se estende do capítulo IV ao VIII constitui uma estratégia de prolongamento da expectativa do leitor para, dessa forma, manter sua curiosidade acesa.

Em vista disso, textos ficcionais dessa natureza criam tensões que requerem soluções ou incitam o leitor a buscar um desenlace do que acaba de ler. Essas tensões, por sua vez, produzem uma interrupção no fluxo da narrativa, e, em função dessa interrupção, as expectativas do leitor são ampliadas, levando-o a imaginar aquilo que por ora ainda não foi explicitado. Como estratégia geradora de expectativas, este evento é propositalmente protelado, mediante a ruptura do seu curso e a intercalação de outros eventos e, só então, essa história, até então pendurada na manga da ficcionista, é reatada ao fio narrativo e acrescida de novos dados.

No capítulo VIII, no final do segundo ato da peça dramatizada no corpo da narrativa, quando se descreve o momento em que Angélica se revolta contra a mentira propalada por sua família, cria-se novamente uma forte expectativa a respeito da continuação da trama:

ANGÉLICA: [...] Não topo! Não topo! Não mesmo! Puxa vida, tô com tanta raiva que até me engasguei. Não to-po!

LUA: Chi, ela foi embora tão engasgada que é capaz de nunca mais ela desengasgar.

LUX: Será?

LUVA: E se a Angélica continuar não topando, como é que a gente fica?

LUX: Já pensou?

LUÍS: Será que ela vai arranjar um jeito de viver sem enganar ninguém?

LUX: Mas que jeito que pode ser? (p. 56-57)

A interrupção na narrativa faz com que o leitor se faça as mesmas perguntas feitas pelos irmãos de Angélica. Inclusive, a figura do explicador (duplo do narrador), presente na peça, põe em evidência o suspense a ser criado no leitor da obra *Angélica*, bem como no espectador da peça “Angélica”, inserida na primeira:

EXPLICADOR: Tá na hora de fechar o pano. Com licença. Mas ninguém precisa ficar afobado porque tudo isso que os irmãos da Angélica tão querendo saber e a gente também, todo o mundo vai ficar sabendo no segundo ato dessa maravilhosa peça. (p. 57)

Aqui o conceito de “história-dentro-da-história” é explicitada de modo exemplar, já que se trata de um texto teatral inserido em outro texto maior em prosa. É interessante notar que Angélica e Porto, além de constituírem personagens do livro *Angélica*, passam a ser também autores da peça homônima e personagens dessa peça.

Ainda no que concerne à peça teatral criada por Angélica e Porto, verificamos que uma peça é escrita, ensaiada e encenada, sem que isto interrompa o fluxo da narrativa; a peça, ao contrário, integra-se e ela. Como observa Sandroni (1987: 78), “o texto teatral é a explicação dos conflitos entre Angélica e sua família, ao mesmo tempo que sua representação é decisiva para a solução dos problemas psicológicos de muitos dos seus atores”. Para que o leitor perceba essa integração da história da peça à história da narrativa principal, é preciso que estabeleça conexões entre os segmentos textuais para que o objeto imaginário se forme, pois os lugares vazios “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (Iser 1999a: 128).

Explica Marchi (2000) que, em *Angélica*, a autora articula a narrativa em dois planos: a trama, facilmente apreendida em uma primeira leitura, e o significado profundo, que exige uma leitura mais cuidadosa, sendo distribuídas pistas que conduzirão o leitor à descoberta da interioridade das personagens. Evidentemente, é o significado profundo que exige uma participação mais ativa do receptor no deciframento das entrelinhas. Na obra em análise, a concretização das metáforas parece constituir uma das estratégias textuais que demanda uma intensa interação texto/ leitor, em que este constrói o sentido daquele ao constituí-lo. Segundo Sandroni (1987), a concretização das metáforas refere-se aos

casos em que a autora, em vez de tomar uma metáfora em seu sentido abstrato e usual, a materializa. Dessa maneira, “em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra” (Iser 1996: 51).

O botão na cabeça de Angélica, bem como o nó do rabo de Porto, são exemplos de metáforas concretizadas. Para que o leitor vá além de uma leitura literal e decifre a significação profunda dessas metáforas, faz-se necessário que inter-relacione os diversos segmentos e combine a constelação das diferentes perspectivas textuais, entrelaçando-as. Por esta via, é possível perceber que tais metáforas remetem à interioridade das personagens: o botão metaforiza a consciência da cegonha (abotoar as idéias significa seguir as metas ditadas pela consciência) e o nó no rabo metaforiza o complexo de inferioridade de Porto (esse nó, constituindo um nó na vida do porco, tê-lo-ia impedido de assumir sua verdadeira identidade). Nesse sentido, é sintomático que Porto tenha conseguido desfazer o nó ao final da narrativa, quando se emancipa dos condicionamentos geradores de seus conflitos:

Porto suspirou satisfeito: o disfarce que ele tinha inventado quando era pequeno estava todo jogado fora. Ele sabia muito bem que vida de porco era um bocado difícil, mas de repente tinha dado um estalo de coragem dentro dele e ele tinha resolvido fazer que nem Angélica: parar de fingir uma coisa que ele não era. (p. 82).

Por meio das rugas de Canarinho, o receptor, mediante a associação desse dado com o contexto da obra, bem como com o contexto social que a obra reflete, pode constatar que tais rugas metonimizam a velhice, que, por sua vez, funciona como um empecilho para a obtenção de emprego nessa sociedade que exclui o idoso do mercado de trabalho. Daí a tentativa de disfarçar as rugas por parte do elefante, colando-as com esparadrapo, o que só deixa de fazê-lo quando participa da peça teatral, por meio da qual se emancipa das condições que geraram sua exclusão: “Canarinho estava gostando tanto daquele trabalho que já tinha até esquecido a história de grudar rugas: começou a se sentir tão moço!...” (p. 82). Diante dessa passagem, o leitor conhecedor de um acervo de obras infanto-juvenis brasileiras, poderá perceber um acentuado contraste entre a emancipação de Canarinho e o processo doutrinário por que passa, por exemplo, uma outra personagem-elefante que se tornara bastante conhecida no final dos anos 30: o elefante Basílio, que protagoniza uma das histórias infantis de Érico Veríssimo (1978). Se Canarinho, através de um processo de transformação interior, equaciona seus conflitos por meio do teatro e do trabalho em grupo, Basílio, ao ser adotado pelo pai de Gilberto, passa a ter seu *modus vivendi* regulado pelo adulto, concebido, por sua vez, como o veículo, por excelência, de valores morais e normas de boa conduta.

No decorrer da leitura, o leitor, guiado pelas mãos do narrador, é levado a perceber que a narrativa apresenta uma visão bastante crítica com relação a determinados comportamentos, tais como: o preconceito, a discriminação contra a velhice no mercado de trabalho, a exploração, a exclusão social, o machismo, o consumismo e a desmistificação. Contudo, para que o leitor depreenda tais temas, faz-se necessário que atente para os indícios fornecidos. Nesse caminho trilhado pelo leitor, o enredo, as metáforas, a postura

do narrador e a ação das personagens são algumas das pistas que, confrontadas, levam a uma análise interpretativa coerente. Nesse sentido, o leitor precisa combinar as diferentes perspectivas presentes, pois é apenas na convergência dos segmentos textuais, que se situam 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.

Considerações finais

Em vista do exposto, podemos assinalar que *Angélica*, ao mesclar realidade e fantasia, mundo exterior e interior, encontra eco em leitores de todas as idades, devido ao uso eficaz do elemento maravilhoso, sem tornar-se alienante, já que presenciamos um acentuado teor crítico na discussão da realidade circundante. Sendo assim, a fantasia não surge como meio de evasão, mas como uma forma de iluminar o real, de modo a gerar, na instância do leitor, uma ampliação do seu conhecimento do mundo e do ser. Desse modo, certamente haverá garantida fruição estética e, como postula Candido (1972), humanização, já que se trata de uma literatura que ensina, mas não em termos pedagógicos, e sim como a própria vida.

Lida com prazer, surpresa e encanto por crianças, jovens e adultos, *Angélica* consiste em uma obra de indiscutível qualidade estética, originalidade ímpar e altíssimo nível de criação. Engendrada por meio de uma linguagem rica, metafórica, prenhe de simbologias que demanda, portanto, uma intensa produção de sentidos por parte do leitor, a obra faz com que este seja elevado à condição de co-participante do ato de criação, na medida em que é conduzido a uma atitude reflexiva para preencher os vazios deixados nas entrelinhas.

Devido à disseminação dos vazios, a relação dialógica texto/ leitor é assegurada, uma vez que se exige uma participação mais ativa deste na constituição do sentido daquele. Isto porque, conforme vimos, 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. Um dos efeitos mais significativos consiste na identificação texto/ leitor, o qual, ao perceber, na obra, a representação dos próprios conflitos, tem a possibilidade de equacionar as respostas para se emancipar das condições que geraram suas inquietações. Neste sentido, a presente obra, é, sem dúvida, geradora de transformação, na medida em que oferece um mundo aberto à decifração do leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDO, Marta Yumi; SILVA, Rosa Maria Graciotto. Dez. 2004. “Entre a opressão e a rebeldia: a imagem feminina em *Angélica*, de Lygia Bojunga Nunes”. *Perspectiva*, v. 28, n. 104. [107-22].
- BARBOSA, João Alexandre. 1996. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- BIEDERMANN, Hans. 1993. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos.
- CANDIDO, Antonio. 1972. “A literatura e a formação do homem”. *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, [803-9].
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. 1974. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. 1984. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens E. F. Frias. São Paulo: Moraes.

- ISER, Wolfgang. 1996. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v. 1.
- ISER, Wolfgang. 1999a. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v. 2.
- ISER, Wolfgang. Mar. 1999b. “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, [1-47].
- ISER, Wolfgang. 1999c. “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica”. ROCHA, João Cezar de Castro. (org). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. [19-33].
- MARCHI, Diana Maria. 2000. *A literatura infantil gaúcha: uma história possível*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS.
- NUNES, Lygia Bojunga. 1983. *O sofá estampado*. Il. Elvira Vigna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NUNES, Lygia Bojunga. 1985. *Angélica*. Il. Vilma Pasqualini. 9. ed. Rio de Janeiro: Agir.
- NUNES, Lygia Bojunga. 1990. *A bolsa amarela*. Il. Marie Louise Nery. 17. ed. Rio de Janeiro: Agir.
- SANDRONI, Laura Constância. 1987. *De Lobato à Bojunga: as renaixenças renovadas*. Rio de Janeiro: Agir.
- VERÍSSIMO, Érico. 1978. *A vida do elefante Basílio*. In: _____. *Histórias infantis de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo.
- ZILBERMAN, Regina. 1982. A literatura infantil e o leitor. In: ZILBERMAN, Regina; CADEMARTORI, Lígia *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática. [61-134].

READER’S APPROACH TO FICCIONAL TEXT:
A READING OF LYGIA BOJUNGA NUNES’ *ANGÉLICA*

ABSTRACT: This article analyses Lygia Bojunga Nunes’ *Angélica* (1975). In compliance to the reader-response criticism and, specifically, the aesthetic response theory, widely spread by Wolfgang Iser, we verified how the authoress carries the reader, motivating him/ her to produce the textual connections in suspense, by using stories within story, suspense and temporal games.

KEYWORDS: Lygia Bojunga Nunes, reader, gaps.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.