

O espaço híbrido estampado no sofá
The hybrid space stamped in the sofa

Lilian Lima Maciel¹

Recebido em: 30/08/2017

Aprovado em: 02/05/2019

Publicado em: 30/07/2019

RESUMO: O estudo parte da análise dos espaços na narrativa *O sofá estampado*, da autora Lygia Bojunga. Nessa obra, uma das mais premiadas da autora, Bojunga nos apresenta, por meio de um enredo fantástico, a construção da identidade do personagem Vítor diante da complexidade da vida. Acreditamos que o processo de subjetivação de Vítor é melhor compreendido a partir da reflexão não só sobre os espaços físicos, mas também sobre os espaços sociais e psicológicos que se revelam a partir do espaço fantástico e por isso propomos esta investigação. O sofá estampado/buraco se coloca como um entre lugar, uma zona de devir entre o “real” e o irreal, espaço metaempírico onde Vítor terá experiências e descobertas que ajudarão na construção de identidade e em uma nova maneira de lidar com o mundo. Para a análise dos aspectos fantásticos será indispensável os pressupostos teóricos de Todorov, Bachelard, Filipe Furtado, Ceserani, Italo Calvino e outros. E para o estudo sobre os espaços tomaremos como base as noções de Michel Foucault; e também o estudo de Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: Espaço; Fantástico; Lygia Bojunga.

ABSTRACT: The study starts from the analyses of the spaces in the narrative “The chintz sofa”, by Lygia Bojunga. In this work, one of her most awarded ones, Bojunga shows us, through a fantastic plot, the construction of the identity of the character Vítor facing the complexity of life. We believe that the process of Vítor’s subjectification is better understood through the observation not only of the physical spaces, but also the social and psychological spaces that unfold from the fantastic space, therefore we proposed this investigation. The chintz sofa/hole is seen as a place in between, a zone of becoming between the “real” and the unreal, a metaempirical space where Vítor has experiences and breakthroughs that help him in the construction of his identity and a new way of dealing with the world. To analyze the fantastic aspects, the theoretical assumptions by Todorov, Bachelard, Felipe Furtado, Ceserani, Italo Calvino, among others were essential. For the study about the spaces we took as basis the notions by Michel Foucault, as well as the studies by Deleuze and Guattari.

KEYWORDS: Space; Fantastic; Lygia Bojunga.

1. Graduada em Letras - Licenciatura Plena em Português/Francês e suas respectivas literaturas pelo Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia. Mestrado em Teoria Literária. Professora de Literatura no ensino médio. ORCID: 0000-0002-3672-9392 E-mail: profililianmaciel@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

É a abertura de um novo espaço, um buraco no sofá estampado, que motivará a reflexão sobre a importância dos espaços ficcionais nas narrativas literárias. A investigação partirá do espaço, nesse caso do sofá estampado, para compreendermos em que medida ele corrobora para a construção de sentidos.

Um dos livros mais premiados da autora Lygia Bojunga, *O sofá estampado*, foi publicado no início da década de 1980, apresentando-nos intermediado por um enredo fantástico, a construção da identidade do personagem Vítor diante da complexidade da vida. Bojunga narra a trajetória de Vítor, um tatu tímido, inseguro, e que tem dificuldades de lidar com as situações com as quais depara em sua vida, uma delas é o fato de seu pai determinar que ele trabalhe na indústria de carapaças da família. Diante dessas situações, Vítor tosse muito, engasga-se e depois de algum tempo realiza o sonho de “sumir” para dentro dos buracos que escava com o objetivo de fugir das situações e também para que as pessoas não ficassem aflitas com a sua tosse; desse modo, percebemos que se trata de uma preocupação não consigo, mas com o outro.

O sofá estampado/buraco se coloca como um entre lugar, uma zona de devir entre o “real” e o irreal, espaço metaempírico onde Vitor terá experiências e descobertas que ajudaram na construção de sua identidade e em uma nova maneira de lidar com o mundo. Dessa forma, como nos assevera Foucault (1999) é importante problematizar os espaços, porque:

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90).

Sendo assim, acreditamos que o processo de subjetivação de Vitor é melhor compreendido a partir da reflexão não só sobre os espaços físicos, mas também sobre os espaços sociais e psicológicos que se revelam a partir do espaço fantástico e por isso propomos esta investigação.

Em *O sofá estampado* um objeto-espaço faz a mediação entre o “real” e o imaginário. O sofá era uma “graça”, possuía apenas dois lugares, ocupados boa parte do tempo pela Dalva, gata angorá que ganhou o prêmio de “Telespectadora mais assídua” e por Vítor, o tatu namorado de Dalva. Apesar de pequeno o sofá era a peça mais importante da sala, todos os outros móveis estavam ali para combinar com ele, que não

era um sofá qualquer, mas um sofá estampado:

E é. O sofá estampado é uma graça. Gorducho. Braço redondo. Fazenda bem esticada. Mais pra baixo que pra alto. Mas o melhor de tudo — longe, nem se discute — é o estampado que ele tem: amarelo bem clarinho, todo salpicado; ora é violeta, ora é margarida, e lá uma vez que outra também tem um monsenhor (BOJUNGA, 2006, p. 8-9)

No sofá estampado percebemos a mistura de mais de uma cor, o amarelo e o violeta, e também mais de um desenho, o que caracteriza uma estampa, de acordo com a definição de Celso Pedro Luft (s.d., p. 296): “desenho impresso ou gravado; imagem; figura; impressão”, e de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, p. 577): “ilustração fora do texto, em folha de papel especial, a arte de imprimir”, ou seja, o estampado se caracteriza pela junção de mais de uma cor e/ou de desenhos diferentes. A simbologia do amarelo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 40-41) está, igualmente, relacionada à fertilidade, à morte e à decepção; durante a narrativa percebemos que essa simbologia da cor amarela vai se entrelaçar com as experiências de Vítor: no sofá o tatu vai viver as decepções amorosas do seu relacionamento com a gata Dalva; é também na sua escavação no sofá que ele encontrará a morte, que traz não o fim da vida, mas um renascimento (espiritual) para uma nova existência.

Foi no estampado do sofá que se abriram para Vítor novas possibilidades a partir do buraco que ele cava, o qual o conduz a um novo espaço. Dessa forma, o estampado vai se configurar igualmente na mistura de mais de um espaço, nesse caso, o espaço “real” e o espaço irreal. Temos por meio do buraco cavado por Vítor acesso ao “mundo reverso (invertido)” em contraposição ao mundo anverso (cotidiano) (SARTRE, 2005, p. 138). Essa confluência de espaços é o que caracteriza a construção das espacialidades na literatura fantástica e que Furtado (1980, p. 120) relacionou à ideia de hibridismo: “os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenários cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente”.

Vítor visitava Dalva e logo ocupou seu lugar no sofá estampado ao lado dela, ficava horas olhando para a gata e ela olhando para a televisão, não conversavam e não interagiam:

“— [e]scuta, Dalva, mês passado você disse que semana passada a gente ia combinar o casamento; semana passada você disse que esta semana; quando começou essa a semana você deixou pra resolver ontem; ontem você deixou pra resolver hoje; hoje você diz pra esperar o fim da novela (BOJUNGA, 2006, p. 26).

Essa situação deixava Vitor nervoso, pois apaixonado por Dalva escrevia cartas, pensava em casamento e ela apenas assistia televisão. Cavar o buraco e “fugir” para outro espaço foi a solução encontrada por ele para tentar elaborar suas angústias e sofrimentos: “O Vítor ficou nervoso que só vendo. Até quando ele ia ter que pedir, implorar: Dalva olha pra mim?! Empurrou o almofadão, foi se enfiando pelo buraco adentro, a unha o olho a pata procurando um chão pra cavar (BOJUNGA, 2006, p. 27).

O buraco cavado por Vítor, que é a realização de um sonho: “sumir” em situações complicadas, é colocado como um túnel e se torna uma fronteira entre o mundo “real” e o irreal; ele fica “dentro de duas dimensões diversas” (CESERANI, 2006, p. 73), a do mundo cotidiano e a outra do mundo invertido, localizado no subterrâneo, espaço fechado e escuro, não ao acaso, pois, como explica Ceserani, essa ambientação é mais recorrente em narrativas fantásticas, principalmente pelo fato de estar mais relacionada à linguagem do inconsciente.

O túnel cavado pelo tatu pode ser relacionado ao labirinto, pois antes de pensar as formas geométricas dos labirintos é importante colocar uma “imaginação dinâmica especial e mesmo uma imaginação material” (BACHELARD, 1990, p. 162):

Todo labirinto tem uma dimensão inconsciente que devemos caracterizar. Todo embaraço tem uma dimensão angustiada, uma profundidade. É essa dimensão angustiada que nos devem revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e dos labirintos (BACHELARD, 1990, p. 162).

De acordo com Gaston Bachelard, “[e]m nossos sonhos, somos às vezes uma matéria labiríntica, uma matéria que vive estirando-se, perdendo-se em seus próprios desfiladeiros” (1990, p. 162). Isso porque emoções profundas e primárias podem implicar experiências labirínticas como as vividas por Vítor. Borges (1999) também nos mostra como os labirintos estão em nós e no nosso mundo, mesmo sem percebermos:

O fio que a mão de Ariadne deixou na mão de Teseu (na outra estava a espada) para que este se aventurasse no labirinto e descobrisse o centro, o homem com cabeça de touro ou, como pretende Dante, o touro com cabeça de homem, e o matasse e pudesse, já executada a proeza, decifrar as redes de pedra e voltar para ele, para o seu amor.

As coisas aconteceram assim. Teseu não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto, o do tempo, e que num lugar já fixado estava Medeia.

O fio perdeu-se, o labirinto perdeu-se também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos ou um caos

ocasional. O nosso mais belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos e o percamos num acto de fé, num ritmo, no sono, nas palavras que se chamam filosofia ou na mera e simples felicidade (BORGES, 1999, p.40).

Em outro poema de Borges (1971, p. 15), *Labirinto*, temos forte a ideia de que o labirinto não aponta para uma saída e por isso ele tem uma forma infundável. A saída pode estar dentro do sujeito; Vítor vai cavar profundo para encontrar essa saída:

Labirinto

Não haverá nunca uma porta.
Estás dentro E o alcácer abarca o
universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem externo muro nem secreto
centro. Não esperes que o rigor de
teu caminho Que teimosamente se
bifurca em outro, Que
obstinadamente se bifurca em outro,
Tenha fim. É de ferro teu destino
Como teu juiz. Não aguardes a
investida Do touro que é um homem e
cuja estranha Forma plural dá horror à
maranha
De interminável pedra entretecida.
Não existe. Nada esperes. Nem
sequer No negro crepúsculo a fera.

Desse modo, podemos compreender que por meio das experiências labirínticas, propiciadas pela ambientação fantástica a descoberta de si ganha inúmeras possibilidades e por isso ela é mais intensa do que no mundo cotidiano. Nas narrativas do gênero fantástico, como observamos n' *O sofá estampado* e em várias outras obras de Lygia Bojunga, por meio do sobrenatural, ocorre um desdobramento do espaço e das dimensões do real, colocando o fantástico como lugar das possibilidades, desse modo, no túnel é possível uma nova organização, uma outra lógica para o real.

Acreditamos também que seja possível pensar que o estampado nessa narrativa se configura não somente pela mistura de cores e desenhos, e espaços (“reais” e irreais), mas também um estampado que se configura pela união de uma gata angorá e de um tatu, que já em um primeiro momento causa um estranhamento: “Teve gente que achou esquisitíssimo uma gata angorá namorar um tatu, e os dois ficarem assim tanto tempo num sofá estampado, ainda mais com a tevê ligada” (BOJUNGA, 2006, p. 12).

Vítor havia viajado para o Rio de Janeiro com a intenção de conhecer o mar — seu grande sonho desde que assistiu no cinema a um filme que mostrava a beleza das ondas

no mar — mas antes de chegar à praia ele viu Dalva, a gata angorá por quem ele se apaixonou e fez com que ele se esquecesse do mar e de tudo mais. Quando ele a viu pela primeira vez ela estava recebendo o prêmio de “Telespectadora mais assídua” por ficar mais de 12 horas assistindo televisão, ele ficou encantando: “[o] Vítor não tirava o olho da Dalva. Nossa! que coisa mais linda; como é que um bicho podia ser tão bonito?” (BOJUNGA, 2006, p. 107).

Um novo encontro entre os dois foi possível, pois Dalva havia perdido a medalha que ganhara e Vítor logo descobriu seu endereço para devolvê-la. Vítor passou dias rodeando a casa dela até ter coragem para chamar, foi recebido pela Dona-da-casa, que ficou feliz em reaver a medalha; Dalva agradeceu, mas sem olhar muito para o tatu, pois estava concentrada na televisão. Em meio à timidez de Vítor, que gostava mesmo era de ficar “escondido”, longe do olhar do outro, com a gata era diferente: ele queria o “olhar” dela como retribuição ao carinho que ele dispensava, mas o olhar da Dalva era unidirecional, percebendo apenas a superficialidade. Embora a gata tenha em poucos momentos direcionado o olhar para Vítor, ela não conseguiu perceber a profundidade dos sentimentos, e o Vítor, ao contrário, buscava a profundidade. Vítor foi embora sem se declarar, mas depois tentou de todas as maneiras se aproximar dela: escreveu poema, enviou bilhete, cartas, telefonou e como ela não correspondeu ele teve outra ideia:

Até que numa noite, depois que a janela da Dalva apagou, o Vítor somou tudo que é hora que a Dalva passava no sofá estampado, com mais hora de comer, e mais hora de dormir, e mais hora de tomar banho, e chegou ao seguinte resultado: ela só vai olhar pra mim se eu apareço na tevê (BOJUNGA, 2006, p. 121).

Vítor sabia que o jeito de conquistar a Dalva era aparecer na televisão, pois era a única direção que o olhar dela procurava; isso o motivou a procurar a agência “Z” da Dona Popô para fazer propaganda de sabão em pó, mas como ele teve outra crise de tosse Dona Popô viu que poderia usá-lo na propaganda de xarope. Com o sucesso ela foi colocando o Vítor para fazer anúncio de vários produtos. Vítor conseguiu finalmente a atenção da Dalva que aceitou seu pedido de namoro:

Aí o Vítor não agüentou mais: se agarrou no telefone e desabafou:
— Dalva, eu quero te namorar!
— Tá.
O Vítor nem acreditou:
— Tá??
— Tá, ué.
— Então eu vou aí te visitar! — e saiu voando. Puxa, até que enfim ele ia poder se declarar, pedir a Dalva em casamento (BOJUNGA, 2006, p. 178).

Depois do anúncio de xarope, Vítor fez anúncio de cigarro, Queijo, Vodka, Cerveja e tudo mais que a Dona Popô mandava. Vítor se tornou um mero objeto usado pela Dona Popô para ganhar mais dinheiro:

E depois usou o Vítor pra anunciar pasta de dente, aparelho de barba, desodorante, toalha, sabão, sabonete.
Alugou o Vítor pra anunciar em Porto Alegre e Belo Horizonte. Vendeu o Vítor 15 dias pra Curitiba.
Fechou contrato com o Vítor pra Portugal. Emprestou o Vítor pro governo anunciar que o agricultor brasileiro devia cavar e plantar mais
(BOJUNGA, 2006, p. 183).

Para Dalva também só importavam os bens materiais, tudo o que ela assistia na televisão era algo que se tornava importante e fazia parte da sua necessidade:

— Olha aí, não te disse que a gente tem que morar no endereço certo?
— Tem que morar onde?
— Mas olha, Vítor, olha!
— Pra onde?
— Pra televisão!
— Tô olhando, que que tem?
— Agora já passou, ah! Eles estavam mostrando o endereço certo. Pra ter *status* a gente tem que morar onde eles mostram (BOJUNGA, 2006, p. 26).

Percebemos tanto em Dona Popô quanto em Dalva os ideais do capitalismo, especialmente pelo consumismo da Dalva. A gata não consegue perceber Vítor, a Dona-da-casa, os outros móveis da sala e mais nada ao seu redor a não ser a televisão e o sofá estampado que se tornou uma extensão dela. Além disso, há uma crítica à massificação causada pelo uso da televisão como única fonte de informações e ideias, crítica essa que foi feita no início da década de 1980, mas que poderia perfeitamente ser atualizada em nossos dias.

A gata angorá, que foi comprada para combinar com o sofá e enfeitar com sua beleza a sala, passa, então, por um processo de homogeneização no qual a cultura e ideais capitalistas são colocados como padrão a serem seguidos. Conseqüentemente, tudo que está fora desse padrão, como por exemplo, o Vítor, é excluído. Vítor resiste à homogeneização, já a gata Dalva absorve essa condição social de padronizar o comportamento, a moda, as ideias e as relações. Na citação abaixo fica evidenciada tamanha alienação de Dalva que não se interessava por leitura e nem por aprender. A Dona-da-casa sempre ensinou as suas gatas a ler e escrever, mas:

a Dalva não adiantava dar livro nenhum porque o que Dalva curtia mesmo era ver televisão.

O Vítor, que no princípio não sabia dessa história da Dalva não agüentar leitura, logo que começou o namoro desatou a escrever carta de amor pra ela (BOJUNGA, 2006, p. 20).

Vítor já gostava de escrever cartas, mas com a Dalva as cartas eram também uma tentativa de ter a atenção dela, pois pessoalmente ele não conseguia fazê-la tirar os olhos da televisão. O tatu ficava cada dia mais angustiado com a insensibilidade de Dalva e o namoro não era bem um namoro e sim uma tentativa de Vítor conquistá-la. O buraco feito no sofá estampado era o refúgio de Vítor para tentar lidar com a indiferença de Dalva: “a Dalva estava era enrolando ele, era isso! e se tinha coisa que ele não agüentava era ser enrolado assim desse jeito” (BOJUNGA, 2006, p. 28), mas em uma das “descidas” para o buraco Vítor descobriu todas as cartas que ele enviou para Dalva, apenas algumas estavam abertas e o restante ela não se deu nem o trabalho de abrir, o tatu ficou muito triste e cavou além do sofá estampado:

Parecia que assim, de mágoa dentro, a unha ficava mais dura, muito melhor pra cavar, e ele foi cavando e cavando e cavou. E depois que acabou o cimento e veio a terra ele continuou do mesmo jeito, se enfiando cada vez mais fundo no túnel que ele ia fazendo, sem nem parar pra pensar onde é que o túnel ia dar. Cavou até gastar toda a força e muita mágoa, nem sabia quanto tempo. Cavou tão fundo, que foi dar no tempo que ele era tatu-criança (BOJUNGA, 2006, p. 30).

Vítor cavou tanto que conseguiu voltar ao passado em uma manhã de terça-feira, ele estava na segunda série quando conseguiu pela primeira vez “sumir” no momento de engasgo — seus pais já o haviam levado em vários médicos, mas não conseguiram resolver seu problema de tosse. A professora havia solicitado a Vítor a leitura do “Último andar” da Cecília Meireles, poema que não ao acaso Vítor sabia de cor:

No último andar é mais
bonito: do último andar se vê
o mar.
É lá que eu quero morar.

O último andar é mais
longe: custa muito a lá
chegar.
Mas é lá que eu quero morar

Todo o céu fica a noite
inteira sobre o último andar.
É lá que eu quero morar.

Quando faz lua, no
terraço fica tudo luar.

É lá que eu quero morar.

Os passarinhos lá se
escondem, para ninguém os
maltratar,
no último andar.

De lá se avista o Mundo
inteiro, tudo parece perto, no
ar.
É lá que eu quero morar:
no último andar (MEIRELES, 1964, p. 30).

Ao poema podemos relacionar o lugar onde Vítor gostaria de estar: no último andar; a princípio pelo simples fato de estar o mais longe possível do olhar das outras pessoas. Vítor ao chegar à escola foi colocado no primeiro lugar, mas a cada dia foi mudando até chegar ao último lugar: “E daí pra frente foi se mudando cada vez mais baixo e cada vez mais pra trás. Acabou chegando numa árvore que marcava o fim da classe” (BOJUNGA, 2006, p. 33-34). Também do último andar era possível ver o mar, que era um dos grandes sonhos de Vítor, ademais esse lugar pode ser visto por meio do olhar de Vítor como uma tentativa linear e homogênea de alterar o seu mundo “real”, ou seja, nos termos de Foucault (2001) um espaço utópico.

O pedido da professora foi uma remoção de Vítor do seu “esconderijo”, uma exposição ao olhar do outro a que ele não estava preparado:

- “O último andar é...” — Mas, em vez de ir em frente, o “andar é” deu pra trás, bateu no “muito longe” que já ia saindo; o resto que vinha vindo foi tudo batendo também, deu um engarrafamento medonho na garganta do Vítor, ele se engasgou todo e desatou a tossir. Uma tosse que vinha lá do fundão dele e sacudia o corpo, o focinho, botava a cara vermelha, o olho meio fechado, pingando lágrima no chão (ô! mas que vontade de sumir) (BOJUNGA, 2006, p. 37-38).

Vítor tão engasgado e tentando não deixar a professora e os colegas mais aflitos começou a cavar, foi cavando até conseguir ficar longe do olhar de todos. Dentro do buraco a tosse parou e Vítor viu uma escada, subindo essa escada ele encontrou uma rua vazia, sem carros e movimento de outras pessoas, mas a impressão era que a qualquer momento alguém ia aparecer. Depois de algum tempo e tendo constatado que não havia mais ninguém, Vítor começou a achar que a rua era dele, que aquele lugar poderia ser o seu lugar, longe de tudo:

Mas então, se a rua não era de mais ninguém, era dele, não tinha campainha pra tocar; não tinha licença pra pedir; não tinha nem que ter

medo de sair dançando e pulando, e ele dançou e pulou, mas aí parou: tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim — de repente — alguém ia aparecer (BOJUNGA, 2006, p. 49-50).

Vítor foi encontrado por um colega que a pedido da professora desceu no buraco para procurá-lo, em poucas palavras Vítor disse que estava bem e o colega subiu novamente para dar notícias à professora. Após a conversa com o colega Vítor não visualizou mais a escada, passou horas procurando, mas não encontrou novamente o caminho para a rua dele; continuou a procura durante várias semanas e acabou por esquecê-la.

A timidez e insegurança de Vítor eram tão incontrolláveis que até para conhecer sua avó ele ficou receoso, com medo de começar a tossir e engasgar. A Vó estudou arqueologia e dedicou sua vida a viajar para fazer pesquisas e ajudar os animais, ela conheceu o mundo e tinha muitas histórias para contar, com isso logo conquistou Vítor que ficava impressionado com tamanha coragem da Vó:

— Você viaja sozinha, Vó? — E ficava encantado: a pergunta podia sair baixinho toda a vida, e não é que a Vó sempre escutava?
— Desde mocinha eu tenho uma companheira de viagem, Vítor, esta mala aqui. — E abriu pro Vítor ver (BOJUNGA, 2006, p. 66).

A mala da Avó foi presente do Arquimedes, esposo dela, no dia do casamento deles e passou a acompanhá-la em todas as viagens: “[a] mala era forrada de fazenda franzidinha marrom claro feito couro; do lado tinha um bolso pra guardar coisa miúda, dos cantos saía uma fita que dava um laço no meio” (BOJUNGA, 2006, p. 63-64); na mala ela guardava o diário com as anotações das viagens, os desenhos que ela fazia, o álbum de fotos, o binóculo e metaforicamente todo o desejo de conhecer, de escavar e de viajar pelo mundo salvando os bichos. Desse modo, a mala da Vó pode ser colocada em oposição à Caixa de Pandora que armazenava os males da sociedade, lembrando que havia dentro da caixa a “ilusória esperança”, só que esta não foi liberta por Pandora, mas ficou no fundo da caixa.

A mala da Vó se torna uma extensão da personagem, como que o inconsciente, onde ficam guardados os sonhos, desejos e as lembranças: “[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” (BOJUNGA, 2006, p. 72). Quando a Vó chegou só de passagem para avisar que iria para Amazônia ajudar a salvar os bichos e a floresta Vítor agarrou a mala, como que agarrasse a Vó, pedindo a ela para ficar.

A viagem para Amazônia foi a última viagem da Vó, os amigos dela foram dar a

notícia aos pais de Vítor entregando uma carta para a família e para o Vítor um bilhete e a mala, mas infelizmente a mala havia se perdido no caminho. Vítor estava voltando da escola quando encontrou a Dona Rosa, amiga de sua mãe, que lhe deu a notícia: “[é] que a sua Vó morreu. — (Foi assim mesmo que a tal da Dona Rosa falou; nem mais nem menos.)” (BOJUNGA, 2006, p. 79). O Vítor engasgou, não parou mais de tossir e a unha começou a cavar um túnel para ele se esconder; depois de acalmar a tosse ele percebeu que a escada estava lá novamente para levá-lo de volta à “sua” rua. Na rua tudo estava como antes: o cheiro de jasmim, o vento leve, o céu cinzento, o silêncio e também a mesma impressão de que alguém iria aparecer.

A necessidade de Vítor de cavar buracos e “sumir” para dentro deles remete-nos ao mito de “retorno à origem” (ELIADE, 1972, p. 73), que possibilita um conhecimento da origem das coisas, muito importante para a cultura ocidental. No século XX, esse estudo dos primórdios serviu como base para a psicanálise elaborar a teoria de que o verdadeiro primordial é o “primordial humano”, ou seja, a origem é a primeira infância. Esse retorno pode ser feito em benefício de toda uma comunidade para uma renovação, ou um retorno individual utilizado na técnica psicanalítica.

Esse retorno individual à origem, segundo Eliade, “é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende” (1972, p. 74-75). Assim, quando Vítor cava esse buraco, que se assemelha à boca ou ao útero da Mãe-Terra, ele reatualiza simbolicamente o mito de retorno à origem, o qual possibilita a ele um crescimento pessoal e conseqüentemente uma maturidade existencial.

o “retorno à origem” prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual - em outros termos, o acesso a um novo modo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura; em suma, a “abertura” para o Espírito) (ELIADE, 1972, p. 76).

A ambientação da rua permite-nos inferir o estado de inconsciente profundo em que Vítor se encontra, é como que um estado temporário de morte preparatório para “um novo nascimento”. Vários elementos fazem referência a esse estado de morte, como aponta Marisa Martins Gama-Khalil (2013), tais como a cor cinza que coloria o céu e que representa segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 247) a cor do inconsciente e da “ressurreição dos mortos”. Também o cheiro de jasmim remete ao aroma das flores que adornam a morte.

O lenço de seda que Vítor viu voando e depois na mão da Mulher sem rosto era estampado, a mesma estampa que depois Vítor viu no sofá da Dalva: “[a]marelo bem

clarinho, todo salpicado de flor; ora violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor” (BOJUNGA, 2006, p. 83); o lenço tem por simbologia o adeus, sendo a morte um adeus. A Mulher que o tatu ficou observando descer a rua de coração apertado de tanto medo, mas fascinado com o modo que ela caminhava é a principal imagem ligada à morte; quando ela passou Vítor se agarrou no frio lenço de seda e a acompanhou. Antes de chegar à esquina a Mulher fez sinal para o Vítor soltar o lenço, ele segurou firme sem querer soltar e ela o empurrou saindo apressada:

Muito tempo ali parado. Só lembrando o lenço de seda e a mão da Mulher (também tão fria) empurrando ele pra trás. Só lembrando. E querendo inventar o rosto que ela ia ter: a Mulher que não quis levar o Vítor com ela tinha descido a rua sem rosto nenhum (BOJUNGA, 2006, p. 86).

A morte, na simbologia popular, não mostra o rosto e por isso Vítor tentava imaginar um rosto para essa mulher que representava a morte. Mas, a morte não “quis” o Vítor, pois ele se preparava para um renascimento (tomado aqui como renascimento espiritual e não físico), para um novo modo de ser e, principalmente, para uma nova posição de sujeito. A esse renascimento encontramos referência em algumas imagens, em especial a escada que é o símbolo da “ascensão e da valorização, ligando-se à simbologia da verticalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 378). A rua pode ser compreendida como o caminho que Vítor precisava percorrer para alcançar esse novo modo de existência, que significava vencer a insegurança e a timidez, essas mudanças são anunciadas pelo leve vento que traz a previsão de novos rumos para Vítor.

Depois de um tempo dentro do buraco, Vítor teve a esperança de que a notícia dada pela Dona Rosa não fosse verdade e correu para casa. Os pais do Vítor haviam decidido não mostrar a ele a carta da Vó, assim como guardar o bilhete que ela havia enviado especialmente para ele com a intenção de não causar sofrimento: “[e]u deixo pra mais tarde. — Quando? — Quando ele for grande e já não se impressionar com as coisas do jeito que ele se impressiona agora” (BOJUNGA, 2006, p. 92). Mais uma vez percebemos como o adulto toma a criança como um ser inábil para lidar com determinadas questões da vida, deixando-a, como faz o pai do Vítor, alheia a experiências e decisões importantes para seu amadurecimento. É possível ao mesmo tempo perceber que o teor tanto da carta quanto do bilhete escritos pela Vó estão em contraposição com os ideais defendidos pelo pai do Vítor, que assim como os da Dalva, estão em harmonia com o capitalismo. As citações a seguir são trechos da carta e do bilhete que mostram os ideais socialistas da Vó:

QUERIDO VÍTOR,

[...]

P.S. Tem muito mais bicho de barriga vazia que bicho de barriga cheia. Não se esqueça dessa injustiça na hora de escolher sua profissão.

VÓ

[...]

MEUS FILHOS,

Não param de destruir a floresta; estão tocando fogo por todo lado. [...]

Estão matando tanta vida que isto acaba virando um deserto.

Quero fazer um pedido: contem o que está acontecendo por aqui pra todo mundo que está a fim de ouvir, e pra quem não está a fim, paciência, contem também. [...]

MAMÃE (BOJUNGA, 2006, p. 90-91)

Vítor alimentou durante muito tempo a esperança de receber a mala da Vó até que compreendeu que ela não chegaria. Entre engasgos e muitas crises de tosse Vítor cresceu; no dia da sua formatura recebeu do pai um presente que há muito tempo sonhava: iria viajar para conhecer o mar. A viagem era apenas parte do presente, Vítor também ganhou do pai uma maleta que substituiria a mala da Vó que não chegou juntamente com parte do bilhete (o P.S foi retirado) que ficou guardado por vários anos:

Vítor abriu o presente pensando nas coisas que ele gostava tanto de ver na mala da Vó: o diário de viagem, as fotos, as anotações de trabalho... Mas quando o olho bateu dentro da maleta que o pai tinha comprado, tudo que é lembrança parou: ela era de couro molinho forrado de veludo azul-claro; no meio, bem encaixada em duas dobras do veludo, tinha uma carapaça de plástico (BOJUNGA, 2006, p. 96).

Tamanha foi a decepção do Vítor que já vivia angustiado com o fato de seu pai, um tatu dono de uma indústria de carapaças de plástico, exigir que ele trabalhasse no negócio da família:

- Mas eu queria fazer outro trabalho, papai. Eu...
- A minha indústria está indo às mil maravilhas e o meu único filho não quer saber do negócio? Que é isso?! o que você quer fazer então?
- Eu... eu ainda não sei direito, mas...
- Pois se não sabe, vai vender carapaça! (BOJUNGA, 2006, p. 100)

Bachelard assevera que “[s]e analisarmos nossos pavores subterrâneos, neles encontraremos por vezes o vestígio de *proibições sociais*” (1990, p. 190). É possível, então, colocar a imposição de uma profissão por seu pai como uma proibição social de escolha pessoal e que é parte do sofrimento que Vítor vive em seu labirinto. Vítor é direcionado a assumir uma profissão que não respeita a vontade pessoal dele, ou seja, ele é obrigado a ocupar um espaço social que não é o desejado.

O pai de Vítor possui um discurso de autoridade sobre a escolha profissional do filho dele, ao mesmo tempo esse discurso reafirma seus ideais capitalistas, em que o dinheiro é colocado acima de tudo, até mesmo da relação pai e filho. Do mesmo modo é sugestivo que ele seja dono de uma fábrica de carapaças de plástico que faz referência ao “descartável”, ou seja, o que será trocado/substituído várias vezes, tão emblemático no sistema capitalista que incentiva justamente o consumo.

A maleta que Vítor ganhou do pai pode, então, ser colocada em contraposição à mala da Vó que representaria o socialismo enquanto a maleta do pai é representativa do sistema capitalista. Vítor teve outra crise de tosse ao tentar explicar ao pai que não queria ser vendedor de carapaças e que não aproveitaria a viagem do passeio para fazer negócios; na confusão a carapaça de plástico que estava dentro da maleta se quebrou e o Vítor aproveitou a saída do pai para seguir viagem sem a maleta. O destino de Vítor era a Bahia, mas de tão angustiado ele resolveu ficar no Rio de Janeiro que era a metade do caminho.

No Rio, ao contrário do que Vítor esperava, novamente as relações que ele estabeleceu tanto com a Dalva quanto com a Dona Popô foram fundamentadas por procedimentos do poder capitalista. Vítor se sentia usado em suas relações pessoais e profissionais; sentimento que motiva a cavação dos buracos para resistir ao que estava ao seu redor. Desse modo, podemos colocar esses buracos como passagens/furos na superfície do “real” que permitem ao Vítor uma reelaboração dos seus sentimentos e de si mesmo. Esses buracos podem ser associados ao buraco no qual Alice, personagem de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, caiu e que a transportou para um mundo fantástico, com uma nova organização e novas possibilidades.

Nessa narrativa é importante pensar o motivo de o personagem protagonista ser um tatu e não um menino. Ressaltamos que em várias narrativas de Lygia Bojunga temos animais como personagens, mas nessa obra temos como personagem protagonista um tatu. A esse respeito a autora Lygia Bojunga contou em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (2004) sobre a escolha de um tatu para viver o personagem Vítor nessa obra e sua justificativa é bastante sugestiva:

Uma bela noite eu sonhei um sonho desse tamanhinho. 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... (BOJUNGA, 2004, p. 71-72).

Bachelard explica que “aos devaneios do repouso sucedem vontades de escavar, de ir mais profundamente dentro da terra” (1990, p. 195), desse modo a escolha de um tatu para personagem pode ser relacionado ao fato desse animal ter como característica o ato de cavar, possibilitando assim, metaforicamente o alcance dos mais profundos “pedaços” do eu.

Da mesma forma, o trabalho de escrever a que o artista se propõe é também um ato de cavar na tentativa de alcançar os mais profundos sentimentos e emoções do eu que transborda em uma linguagem que será tanto poética quanto mais profundo se consegue chegar. Essa profundidade é também percebida na escolha e combinação de palavras, pois é preciso dispensar o significado superficial para que se alcance o poético.

O fato de ser um tatu pode também contribuir no “processo de subjetivação” (FOUCAULT *apud* REVEL, 2005, p. 82) de Vítor, pois sendo um dos modos de subjetivação uma relação dele consigo mesmo, possuir uma carapaça, ou seja, sua própria casa em si mesmo, pode proporcionar uma proteção redobrada nessa busca interior. As relações com os outros, “por fora”, que representa o segundo modo de constituição do sujeito, apesar de complicadas para Vítor — a indiferença da Dalva, a exploração da Dona Popô, a normatização imposta na escola e a imposição para escolha profissional pelo pai — são também importantes, pois segundo Foucault (1995, p. 236) “os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação”. Por meio da “fuga” para os buracos que ele cava, Vítor resiste à sujeição do poder e realiza a *dobra* sobre si mesmo.

Ao se refugiar nesse espaço fantástico Vítor percebe possibilidades para alterar o seu espaço “real” e não sujeitar-se à exploração e dominação a que está exposto, porque “o lugar de invenção do si não está no interior da grade do saber/poder, mas na sua torção íntima” (REVEL, 2005, p. 85), conseqüentemente ele reelabora não somente as relações com os outros, mas também reelabora a si mesmo.

Foi também no Rio de Janeiro que Vítor conheceu o Inventor, na agência da Dona Popô, quando ele foi mostrar a máquina que transformava mágoa em força criativa para, por exemplo, acabar com o câncer, com a fome, com o racismo, escrever um livro, fazer pesquisa científica. Vítor estava dentro do buraco cavado por ele para fugir, mais uma vez, de uma situação difícil; quando ele retornou à superfície a Dona Popô estava

brigando com o Inventor, mas ele só conseguiu prestar atenção na mala do Inventor:

Mas o Vítor não prestava atenção a mais nada: tudo tinha ficado com cara de muito longe; perto só tinha uma coisa: a mala do Inventor. [...] E a pata sentiu igualzinho feito no tempo de criança. A sensação foi tão gostosa que o Vítor achou que tinha tempo de sobra pra abrir a mala e curtir a fazenda franzidinha, o diário, as fotos; e ficou daquele jeito — como um sonho — fazendo festa devagar e de novo (BOJUNGA, 2006, p. 171-172).

Vítor ficou intrigado ao perceber que a mala apareceu e sumiu, mas acabou esquecendo-se da mala em função da Dona Popô que só pensava em usá-lo para anunciar inúmeros produtos. O encontro com o Inventor acenava para a possibilidade de Vítor encontrar um modo diferente de ser e ver no mundo, como um encontro com a sua “criatividade” para se colocar no mundo de maneira diferente, mas nesse momento não foi possível para Vítor aproximar-se dele. A carreira na televisão, motivada pela paixão pela Dalva, foi deixando Vítor cada dia mais chateado e os engasgos tornaram-se constantes; para não atrapalhar a Dalva assistir televisão Vítor cavava o buraco no sofá estampado e se refugiava.

Percebemos, desse modo, como o objeto/espço do sofá estampado é importante na narrativa, importância essa já anunciada pelo título da obra e percebida no desenrolar da história. A professora Marisa Martins Gama-Khalil (2013, p. 133) sugeriu uma aproximação entre o sofá e a literatura que nos parece bem acertada: “[a]mbos são espaços em que se pode ‘viajar’ pelo descanso, pelo sonho ou pela leitura”. Desse modo, não nos parece ser ao acaso o fato de ser no sofá que Vítor tem acesso a um outro espaço, a uma outra ordenação espacial, diferente da que ele tinha acesso no mundo “real”, da mesma forma a literatura pode desconstruir a rigidez das fronteiras e nos levar para outros espaços:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro (TODOROV, 2009, p. 76).

As considerações de Todorov sobre o que pode a literatura reforçam a aproximação entre ela e o sofá, pois é por meio dos buracos cavados no sofá estampado que Vítor tem uma melhor compreensão do seu mundo e das relações que o cercam o que permite a ele reinventar-se.

O espaço do sofá estampado pode também ser analisado a partir das noções de espaço liso e estriado de Deleuze e Guattari (1997). O espaço liso é nômade, aberto e permite movimentação, pensemos, então, em um espaço descentralizado que une elementos diversos de forma heterogênea. O espaço estriado é caracteristicamente sedentário, ou seja, não se move, ao contrário do liso, ele não permite que os elementos que o constitui se alterem, forçando-os à uma homogeneidade/normatização, conseqüentemente tende ao fechado:

o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 161).

Na narrativa ao analisar os espaços podemos refletir sobre a sua constituição: o sofá estampado é liso, podemos perceber isso pela movimentação que o tatu tem nesse espaço, além do mais os buracos possuem uma organização diferente dos espaços da superfície; já a escola onde Vítor estuda, a agência de propagandas da Dona Popô e a relação com o pai são espaços que tendem a colocar Vítor “fechado” a uma só possibilidade, dessa forma a rigidez e o estriamento desses espaços não permitem que Vítor se coloque em outra posição de sujeito. Essas noções também nos ajudam a compreender a dinâmica do entrelaçamento dos espaços lisos com os estriados, pois “[c]omo o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos através da estriagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 189). Compreendemos, portanto, que é na rigidez/estriamento das suas relações que Vítor procurando a sua *dobra* abre um espaço liso, onde ele pode movimentar de forma diferente os seus sentimentos e angústias.

Depois de usar o Vítor em todos os anúncios possíveis a Dona Popô mandou avisá-lo que não iria mais recebê-lo, da mesma forma a Dalva mandou recado de que não queria mais vê-lo; Vítor decidiu, então, voltar para a floresta: “[e] sem saber bem se tinha ou não tinha, o Vítor foi indo embora, atravessando rua, dobrando esquina, deixando a cidade pra trás” (BOJUNGA, 2006, p. 188). Vítor viajou de volta para casa atravessando a floresta acompanhado das lembranças da Dalva, da indiferença dela com seus sentimentos, também da Dona Popô e dos vários produtos que ele anunciou. Temos, assim o cronotopo da estrada (BAKHTIN, 1990), conceito que faz referência à relação

espaço-tempo restrita ao texto literário.

No cronotopo para Bakhtin, o tempo é o elemento mais importante em relação ao espaço, embora tempo e espaço sejam considerados indissolúveis (1997, p. 263). Nessa relação a percepção do tempo se dá pela localização espacial e o espaço é medido pelo tempo, assim na estrada, por exemplo, quando analisamos o “naquele momento” é impossível não associar ao “naquele lugar”. Nessa narrativa, compreendemos a importância dessa relação, pois o tempo do enredo é psicológico, um “vai e vem”, por exemplo, na infância do Vítor e em seguida em sua fase adulta; essa estrutura do tempo é também percebida espacialmente, ora Vítor está no buraco, ora está na superfície; desse modo a noção temporal “naquele momento” é inseparável da marcação espacial como podemos comprovar no trecho a seguir: “Vítor cavou fundo, sumiu lá pro passado, e quando voltou o namoro com a Dalva continuou igualzinho” (BOJUNGA, 2006, p. 181).

Antes de chegar em casa Vítor adormeceu na floresta e teve um sonho cinzento no qual reencontrava seus pais; no sonho seu pai lhe entregava novamente a carapaça de plástico reafirmando a ideia de ele se tornar um vendedor. Vítor acordou assustado lembrando-se da “sua” rua e procurou logo o lugar em que iria cavar para encontrar novamente a escada: “[o] Vítor foi indo, foi cavando, mergulhando, se enterrando até encontrar de novo a escada. Olhou pra cima: o buraco abrindo pra rua, o céu com cara de chuva feito daquela última vez; subiu” (BOJUNGA, 2006, p. 194). A mesma ambientação na rua, mas agora a impressão de que alguém iria aparecer era confirmada pela lembrança da Mulher sem rosto; depois de muito esperar quem chegou foi o Inventor com a maleta: “[o] Inventor veio descendo a rua com um jeito cansado; às vezes parava numa janela, espiava pra dentro, mas parecia nem se espantar de ninguém mais viver ali” (BOJUNGA, 2006, p. 195).

O Inventor não estava sozinho, trazia com ele a mala da Vó; quando o Inventor passou Vítor indagou sobre a mala, os dois conversaram e o Inventor explicou que havia encontrado a mala em uma estrada da Amazônia, mas que o bilhete e o mapa que acompanhavam a mala não possuíam informações suficientes para entregar a mala ao neto da dona como solicitado no bilhete. Os dois foram surpreendidos pelo aparecimento do lenço de seda voando sozinho e em seguida com a Mulher, encantados tentaram pegar o lenço, porém dessa vez o lenço pegou o Inventor e não largou mais, ele tentou se soltar, mas foi em vão. Vítor ficou assustado, tentou ajudar, mas a Mulher, o Inventor e o lenço dobraram a esquina e depois da esquina não havia mais nada.

Vítor começou a pensar que tudo não passava de um sonho, que a imaginação dele havia criado tudo; mais uma vez percebemos o procedimento narrativo usado pela

literatura fantástica para construir a hesitação no leitor: a sugestão de que tudo não passou de um sonho. A esse respeito compreendemos que a vontade de Vítor de driblar os obstáculos da vida pertence à vida acordada, mas é questionável se temos, todos nós, tanta articulação, se não pelos sonhos, para superá-los, como lembra Bachelard (1990).

Vítor encontrou a mala e ficou lá na rua lendo as anotações da Vó. O tatu compreendeu o trabalho dela e pensou que deveria dar continuidade, esse pensamento fez ele olhar diferente para o buraco, o espaço que antes oferecia tranquilidade agora o incomodava, a possibilidade da Mulher e o lenço voltarem causou medo. Esse medo experimentado pelo personagem é o que Freud caracterizou como a inquietação que situações, lugares que eram familiares, mas que surgindo de modo inesperado causam um estranhamento; aquele espaço era familiar a Vítor antes de ele “renascer”, mas depois toda a ambientação relacionada à morte causou-lhe inquietação e medo. Voltou para a superfície e seu olhar para aquele mundo também havia mudado:

E lá fora era a floresta. Terra. Cheiro de folha. Sol. O Vítor cheirou o ar: forte, bem forte; e cheirou de novo. Ficou parado. 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 (BOJUNGA, 2006, p. 202).

Não havia somente mudanças de percepções espaciais (buraco e superfície), mas também de Vítor que agora já sabia que profissão gostaria de seguir, tomar essa decisão foi o sinal de que ele havia “renascido” para uma nova vida, uma vida de menos insegurança e timidez. Vítor conseguiu falar dos seus projetos e sonhos profissionais para o pai sem engasgar, aos poucos as lembranças da Dalva, do sofá e da Dona Popô foram ficando menos constantes e Vítor sentiu que já era hora de seguir viagem.

A trajetória do personagem Vítor na narrativa permite-nos refletir os embates e enfrentamentos que o ser humano tem para constituir-se sujeito. Também observamos que o espaço fantástico da narrativa redobra as possibilidades da descoberta de si feita por Vítor, isso porque esse lugar fantástico é o espaço onde tudo é possível.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKTHIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BOJUNGA, Lygia. **Livro - um encontro**. - 6ª ed. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- BOJUNGA, Lygia. **O sofá estampado**. - 31ª ed. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra; poemas**. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Perfis; um ensaio autobiográfico. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, Globo, 1971.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: A literatura e a vida. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** – vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)
- FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”)**:além do princípio do prazer e outros textos; tradução e notas Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Uma carta para Lygia: desenhos ficcionais espaciais e fantásticos n’O *sofá estampado*. In: Gama-Khalil, Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca (Org.). **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez**. Uberlândia: GpEA: CAPES, 2013.
- LUFT, Celso Pedro. **Mini-dicionário de Língua Portuguesa**. São Paulo: Scipione [s.d.].
- REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Maria do Rosário Gregolin;

Nilton Milanez; Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SARTRE, Jean Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

Como citar este artigo (ABNT)

MACIEL, L.L. O espaço híbrido estampado no sofá. SELL, Uberaba, MG, v. X, n. X, p. XXX-XXX, 2019. Disponível em: <*inserir link de acesso*>. Acesso em: *inserir dia, mês e ano de acesso*. DOI: *inserir link do DOI*.

Como citar este artigo (APA)

Maciel,L.L (2019). O espaço híbrido estampado no sofá. SELL, X(X), XXX-XXX. Recuperado em: *inserir dia, mês e ano de acesso* de *inserir link de acesso*. DOI: *inserir link do DOI*.