

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Tatiana Coelho Palhano

LEITURA E DESLEITURA
NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

FORTALEZA- CEARÁ

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Tatiana Coelho Palhano

LEITURA E DESLEITURA
NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Curso de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Ceará,
como exigência parcial para obtenção
do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Odalice de
Castro Silva

FORTALEZA- CEARÁ
2009

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

P188l Palhano, Tatiana Coelho.
Leitura e desleitura na obra de Lygia Bojunga / por Tatiana Coelho Palhano.
– 2009.
140 f. : il. ; 31 cm.
Cópia de computador (printout(s)).
Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de
Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE),
01/06/2009.
Orientação: Profª. Drª. Odalice de Castro Silva.
Inclui bibliografia.

1-NUNES,LYGIA BOJUNGA,1932- – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.2- NUNES,LYGIA
BOJUNGA,1932- – LIVROS E LEITURA.3-INFLUÊNCIA(LITERÁRIA,ARTÍSTICA,ETC.).
I- Silva, Odalice de Castro, orientador. II- Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-
Graduação em Letras.III- Título.

CDD(22ª ed.) 808.899282

58/09

TATIANA COELHO PALHANO

LEITURA E DESLEITURA NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

Fortaleza, _____ de _____ de _____.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Profa. Orientadora Dra. Odalice de Castro Silva
Universidade Federal do Ceará - UFC

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará - UFC

Profa. Dra. Maria Valdênia da Silva
Universidade Estadual do Ceará - UECE

LIVRO: a troca

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.

Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede, deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado.

E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro.

De casa em casa eu fui descobrindo o mundo (de tanto olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois, decifrando palavras.

Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça.

Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais íntimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando de consertar o telhado ou de construir novas casas. Só por causa de uma razão: o livro agora alimentava a minha imaginação.

Todo dia a minha imaginação comia, comia e comia; e de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu, era só escolher e pronto, o livro me dava.

Foi assim que, devagarinho, me habituei com essa troca tão gostosa que – no meu jeito de ver as coisas – é a troca da própria vida; quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava.

Mas como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismeï um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar.

(BOJUNGA, 2001, p. 07)

AGRADECIMENTOS

A Deus

pela saúde e disposição para o trabalho;

Aos meus pais, Eliezita e José,

pelo apoio;

À amiga Liduína

pelo incentivo nas horas difíceis;

À Professora Odalice

pela atenciosa e sempre humana orientação.

SINOPSE

O presente trabalho propõe-se a conhecer a leitora que há por trás da escritora Lygia Bojunga Nunes. Observando-a não apenas como emissora de um texto, mas como destinatária deste; revelando, assim, como se dá sua relação, enquanto leitora, com a obra literária.

Essa pesquisa divide-se em três capítulos, sendo que no primeiro procuramos relacionar a escritora ao contexto social, histórico e político do qual emergiu, bem como as condições nas quais desenvolveu sua obra, em meados da década de 1970 até o presente momento.

Já no segundo capítulo, analisamos, à luz das influências da tradição literária, suas impressões sobre obras, autores, personagens; e o efeito que determinadas leituras lhe provocaram.

Para o último capítulo, reservamos o estudo dos recursos que Lygia Bojunga utiliza dentro do sistema linguístico para dar valor estético à sua criação, enfocando uma subjetividade rica e expressiva; revelando, assim, o já inconfundível estilo Lygia Bojunga de escrever.

Para o desenvolvimento deste trabalho, buscamos fundamentação teórica em autores, como: Nicolau Sevcenko (2001), Gilberto de Mello Kujawski (1991), Harold Bloom (1995), Pierre Bourdieu (1996), Dominique Maingueneau (2001) e Roland Barthes (1986). Esse embasamento teórico foi desenvolvido dentro de uma metodologia de base histórica, formal e comparatista. Logo, a justificação das proposições presentes nessa pesquisa dá-se por intermédio de exemplos retirados de trechos da produção literária da escritora Lygia Bojunga Nunes, que totaliza o número de vinte e uma obras publicadas.

Palavras-chave: Leitura; Influência; Biblioteca pessoal.

ABSTRACT

The purpose of this work is to know the reader behind the writer Lygia Bojunga Nunes. Observing her not only as a sender of a text, but as its recipient; revealing, therefore, how she connects, as a reader, with the literary work.

This research is divided into three chapters. In the first chapter we try to connect the writer with the social, historical and political context where she had her origins, as well as the conditions which she developed her work in, from the early 1970s until the present moment.

In the second chapter we analyze, in light of the influences of the literary tradition, her impressions of works, authors, characters; and the reaction that she had to certain readings.

In the last chapter we have the study of the resources which Lygia Bojunga makes use in the linguistic system to give her creation esthetic value, bringing a rich and expressive subjectivity out; revealing, therefore, the unmistakable Lygia Bojunga's way of writing.

To develop this work, we searched for theoretical basis in authors like: Nicolau Sevcenko (2001), Gilberto de Mello Kujawski (1991), Harold Bloom (1995), Pierre Bourdieu (1996), Dominique Maingueneau (2001) e Roland Barthes (1986). This theoretical basis was developed in a historical, formal and comparative based methodology. Therefore, the justification of the propositions in this research is given through examples extracted from Lygia Bojunga Nunes' works, twenty-one published works altogether.

Key-words: Reading. Influence. Personal Library.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	I
AGRADECIMENTOS	II
SINOPSE	III
ABSTRACT	IV
SÍNTESIS	V
INTRODUÇÃO	VI
1. O ESCRITOR E SEU CONTEXTO	
1.1 A escritora em campo minado	23
1.1.1 O escritor e seu espaço.....	33
2. LYGIA BOJUNGA E SUAS LEITURAS	
2.1 A descoberta da leitura	41
2.2 A biblioteca pessoal	43
2.2.1. O fio que conduz à biblioteca	50
2.3 A força dos antigos	54
2.3.1 Vestígios de leitura	56
3. A ESCRITA BOJUNGUIANA: A DESLEITURA	
3.1. A descoberta da escrita.....	75
3.2. O processo de criação: “eu podia tudo”.....	79
3.3. Os intertextos.....	83
3.4. O estilo Lygia Bojunga de escrever	88
3.5. Representações do real.....	99
3.6 A fortuna crítica	109
3.6.1 Dos vinte 1: Lygia Bojunga por ela mesma	112
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
5. ANEXOS	
5.1 Obras publicadas	120

5.2 Os prêmios	121
5.3 Publicações em outros idiomas	124
5.4 Estudos sobre Lygia Bojunga e sua obra.....	127
5.4.1 Dissertações de mestrado	127
5.4.2 Teses de doutorado	130
5.4.3 Livros publicados sobre Lygia Bojunga	131
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
6.1. Corpus	132
6.2. Fundamentação teórica	134

INTRODUÇÃO

O século XX foi um período marcado por grandes guerras e intenso desenvolvimento científico-tecnológico; paradoxalmente, a esse intenso estado de mudanças, constatou-se uma crise de consciência generalizada, ocasionada pelas feridas sociais expostas por duas guerras.

O progresso científico-tecnológico revelara, portanto, um nítido atraso social. Movidos pela insatisfação social, os escritores tomaram para si a função de agentes da consciência e do discurso desalienador. Uma vez assumida essa posição crítica, os intelectuais passaram a ser vistos como verdadeiras ameaças à manutenção do sistema em vigor.

E no Brasil, da década de 1970, não foi diferente. Em plena vigência do regime militar, inúmeros intelectuais ousaram discordar da ideologia dominante e ficaram sob a constante ameaça de terem suas obras censuradas pelos órgãos fiscalizadores da ditadura.

O primeiro capítulo deste trabalho busca relacionar a escritora Lygia Bojunga Nunes a esse contexto social, histórico e político; expondo, da forma mais clara possível, as condições nas quais se deram o início e o processo de afirmação de sua obra. Trata-se de explorarmos todo esse contexto de tensão que a escritora encontrou quando decidiu, em 1972, publicar *Os colegas*, seu primeiro livro; entrando, definitivamente, para o campo literário.

Autores, como: Dominique Maingueneau (2001), Pierre Bourdieu (1996), Gilberto de Mello Kujawski (1991) e Nicolau Sevcenko (2001) nos darão a teoria necessária para o embasamento desse primeiro capítulo.

Já no segundo, buscaremos conhecer a leitora Lygia Bojunga e de que modo se deu a formação de sua biblioteca pessoal. Abordaremos temas, como: leitura, influência, tradição e cânone; analisaremos suas impressões sobre obras, autores, personagens, e as reações que determinadas leituras lhe causaram. Daí, buscarmos nos teóricos da Recepção, como: Hans Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1979), as informações necessárias para descobrir como se dá a relação da escritora, enquanto leitora, com a obra literária.

No último capítulo, nos propomos a responder os seguintes questionamentos: De que forma surge um novo estilo, uma nova linguagem, uma nova escritura? Que recursos linguísticos e discursivos a escritora utiliza em sua produção literária de forma que esta adquira o jeito todo peculiar e marcante do seu estilo? Nesse sentido, trataremos de temas, como: estilo, escritura e linguagem, onde os teóricos Harold Bloom (1991) e Roland Barthes (1986) nos darão o suporte necessário.

Para o desenvolvimento deste trabalho, seguiremos uma metodologia de base histórica, já que consideramos imprescindível a inserção da escritora no seu contexto; formal, por trabalharmos com critérios como: estilo, composição e escritura; e comparatista, uma vez que promoveremos uma desleitura da obra bojunguiana, tendo em vista determinados escritores e obras que a precederam e que foram relevantes em seu processo de formação como escritora.

1. O ESCRITOR E SEU CONTEXTO

“Tal é, pois, a verdadeira e pura literatura: um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno” (SARTRE, 1993, p. 28).

Se pudéssemos numa palavra resumir nossa percepção da sociedade dos tempos modernos, nenhuma palavra a expressaria tão adequadamente, quanto: velocidade.

Não é à toa que a expressão “correria do dia a dia” tornou-se um jargão mais que usual. Também, não é ou não foi arbitrário o uso da imagem de uma montanha-russa pelo historiador Nicolau Sevcenko, em *A corrida para o século XXI* (2001), para representar as experiências mais marcantes vividas pela sociedade ocidental dos tempos modernos, entendida na complexa trajetória do século XX.

A imagem de uma montanha-russa encarnaria, portanto, a velocidade com a qual as mudanças ocorrem, bem como, sua intensidade. Outro fator que não pode ser deixado de lado é a reação causada nas pessoas que partilham dessa experiência. A velocidade das mudanças está expressa nessa afirmação de Nicolau Sevcenko:

A aceleração das inovações tecnológicas se dá agora numa escala multiplicadora, uma autêntica reação em cadeia, de modo que em curtos intervalos de tempo o conjunto do aparato tecnológico vigente passa por saltos qualitativos em que a ampliação, a condensação e a miniaturização de seus

potenciais reconfiguram completamente o universo de possibilidades e expectativas, tornando-se cada vez mais imprevisível, irresistível e incompreensível (SEVCENKO, 2001, p. 16-17).

É nesse universo do imprevisível e do incompreensível, que Nicolau Sevcenko ressalta a importância da crítica contra o que ele chama de “Síndrome do Loop”, ou seja, os efeitos tecnológicos tendem a submeter o homem a uma anuência passiva, cega e irrefletida.

Anuência, tal qual expressa num conto, intitulado “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, por Antônio Alcântara Machado (1901-1935), no qual se narra o episódio inusitado de um trem que parte da cidade de Maguari rumo a Belém, e no decorrer da viagem, ocorre uma rebelião, motivada pela falta de luz nos vagões; ironicamente, o líder da rebelião é um cego. A primeira reação do leitor, diante do procedimento do cego, é de estranheza. E somos levados à inevitável pergunta: Por que um cego iria queixar-se do fato de não haver luz? Nesse conto, o caráter alegórico, diferentemente do que preconiza o título, propõe a discussão do grau de consciência social das pessoas; e, nesse sentido, leva o leitor à seguinte reflexão: o homem submetido a inúmeras e intensas transformações técnico-científicas tornou-se tão passivo diante dessas ocorrências, que na ausência das mesmas, ele permanece com a mesma postura de passividade. Esse compasso acelerado do desenvolvimento acabou criando uma ditadura, a ditadura do apelo visual. De acordo com Nicolau Sevcenko:

Nessas grandes metrópoles em rápido crescimento, todos vieram de algum outro lugar; portanto, praticamente ninguém conhece ninguém, cada qual tem uma história à parte, e são tantos e estão todos o tempo todo tão ocupados, que a forma prática de identificar e conhecer os outros é a mais rápida e direta: pela maneira que se vestem, pelos objetos simbólicos

que exibem, pelo modo e pelo tom com que falam, pelo seu jeito de se comportar (SEVCENKO, 2001, p.64).

Portanto, a visão será o sentido responsável por orientar e interpretar essa rapidez de fluxos e sinais. Essa supervalorização da visão será acentuada e intensificada pela difusão das técnicas publicitárias.

Sobre essa hipertrofia da visão, vale lembrar o documentário “Janela da alma”, do diretor Walter Carvalho (2002). Nele, o escritor português José Saramago (1922-) fala justamente do processo de alienação, massificação e perda da individualidade, pelas quais o homem dos tempos modernos está passando.

O excesso de informações, imagens e sons produz nesse homem, de acordo com o documentário, a sensação de perda da sensibilidade e, conseqüentemente, da sua consciência pessoal.

Esse excesso pode ser visualizado também no romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Nele, o autor imagina uma onda de cegueira branca que se espalha por toda uma cidade. José Saramago, segundo Eduardo Calbucci, em *Saramago: um roteiro para os romances* (1999), cria uma onda de cegueira branca, sendo o branco, a condensação de todas as cores que formam o arco-íris, ou seja, o branco como concentração total da luz, criando o prenúncio de toda a parábola que o romance irá desenvolver.

Estes sinais permitem ao leitor perceber a metáfora dessa epidemia de cegueira, que é mostrar que, na realidade, nós estamos cegos. O excesso de imagens, cores, informações e sons, nos causa uma perda de foco e faz com que nos tornemos os cegos de Saramago: “Cegos que veem, cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310). Conforme a afirmação de Eduardo Calbucci: “A parábola dessa

estranha cegueira branca aponta para a certeza de que as pessoas não vivem na escuridão, mas sim num “mar de leite”; porque uma coisa é não deixarem que você veja nada e outra é obrigarem que você olhe tudo” (CALBUCCI, 1999, p. 89). A reflexão de Eduardo Calbucci dialoga com a expressão “ditadura do apelo visual”, utilizada por Nicolau Sevcenko. Uma ditadura que submete o homem a inúmeras perdas, como da sua individualidade e consciência pessoal; perdas impostas ao homem como preço a pagar pela modernidade.

Há, todavia, sutil diferença entre a visão e o olhar. Segundo Eduardo Calbucci, a diferença entre visão e olhar está no fato daquela ser dispersiva e desorientar o pensamento e esse ser seletivo, isto é, a visão capta todo o excesso de imagens a que o indivíduo está suscetível, já o olhar prende-se apenas ao que interessa.

Nicolau Sevcenko, ao relatar o caso dos artistas que deram início à Arte Moderna, irá ressaltar o domínio sutil da capacidade do olhar, ao citar Pablo Picasso (1881- 1973), o músico Erik Satie (1866- 1925), o poeta Apollinaire (1880- 1918) e o dramaturgo Alfred Jarry (1873- 1907). Esse grupo gostava de compartilhar as novidades do momento, como o cinema e os parques de diversões:

Diga-se de passagem que, em fins do século XIX, quando essas formas de entretenimento surgiram, eram destinadas especificamente às classes trabalhadoras, as pessoas mais abastadas as consideravam formas grosseiras, vulgares, coletivas e estúpidas de diversão, apropriadas apenas para crianças sem acesso à educação e para criaturas ignorantes em geral, sem condições de usufruir das belas-artes (SEVCENKO, 2001, p. 70).

O que, então, levaria um grupo de artistas cultos a se interessar por formas de diversão destinadas ao gosto popular? O que esses

artistas poderiam encontrar de valoroso nos pastelões cinematográficos ou trezinhos expressos?

De acordo com o historiador, “o que encantava os artistas eram truques de corte e montagens que o cinema permitia (...) e as experiências extremas de deslocamento e aceleração” que um parque de diversões poderia oferecer (SEVCENKO, 2001, p.70).

Portanto, aquele grupo de artistas tinha uma visão além dos demais, um olhar apurado que o ajudou a levar essas experiências para suas obras de arte. Essas inovações tecnológicas integraram-se à vida desses artistas, marcando-os de forma indelével, pelo fato de suas obras tanto apreenderem quanto refletirem esses efeitos.

De acordo com imagens da memória do designer francês Raymond Loewy, nascido em 1893, e citadas por Nicolau Sevcenko:

Aos catorze anos, em Paris, onde nasci, eu já tinha visto o nascimento do telefone, do avião, do automóvel, das aplicações domésticas da eletricidade, do fonógrafo, do cinema, do rádio, dos elevadores, dos refrigerantes, do raio x, da radioatividade e, não menos importante, da anestesia (LOEWY. Apud SEVCENKO, 2001, p. 68).

Esse trecho das memórias de Loewy remete ao que Gilberto de Mello Kujawski, em *A crise do século XX (1991)*, irá denominar “choque tecnológico”, ocorrido pela irrupção quase que simultânea dessas inovações e que foram colocadas ao alcance de um grande número de pessoas, inclusive do proletariado. Apesar do progresso científico e tecnológico pelo qual tem passado o homem moderno, Kujawski acredita que o século XX conheceu uma grande crise: “A crise do século XX não é primariamente, crise dos fundamentos da ciência, ou da política, ou da economia, ou do que for, e sim crise dos fundamentos da vida humana” (KUJAWSKI, 1991, p.34).

O desenvolvimento científico-tecnológico estava em pleno progresso, mas a Primeira Grande Guerra acabou por expor à sociedade as feridas sociais que até então estavam encobertas pelo manto falacioso do “progresso”. E o orgulho pelo desenvolvimento material foi substituído pela vergonha do atraso social, passando a sociedade a cobrar medidas mais enérgicas de assistência social.

É possível perceber que a crise da modernidade nasceu com o descrédito do progresso moral, uma vez que aquela trouxera à tona a situação de exploração e insatisfação pelas quais passavam inúmeros países, revelando, assim, uma tensão entre forças de interesses opostos.

Segundo Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária* (2001), o responsável por dar representação a essas “contradições do mundo histórico real” será, justamente, o escritor através de sua obra. Este utiliza a Literatura como meio de fazer chegar à sociedade a consciência das disputas sociais e políticas que, historicamente, vêm sendo travadas. O escritor e sua obra assumem a difícil posição de porta-vozes de uma consciência crítica. Seria a “consciência infeliz”, expressão usada por Jean-Paul Sartre, em *Que é a Literatura?* (1993), para definir o papel do escritor diante da sociedade, uma vez que “o escritor lhe apresenta a sua imagem e a intima a assumi-la ou, então, a transformar-se. E de qualquer modo ela muda, perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo...” (SARTRE, 1993, p. 65). Trata-se, exatamente, da insatisfação da sociedade com o tão sonhado progresso que só mostrou-se efetivo em questões materiais, mas revelou-se atrasado e insatisfatório em termos sociais.

A análise de Gilberto de Mello corrobora o pensamento de Antonio Candido, em “Direito à Literatura”, segundo o qual se pode dizer que “os

mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria”; e acrescenta: “todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CANDIDO, 1995, p. 170). Nesta afirmação, Antonio Candido reafirma a ideia de que o progresso científico-tecnológico não foi acompanhado pelo progresso moral da humanidade.

Vale ressaltar que o conceito de modernidade definido por Gilberto de Mello Kujawski está estritamente ligado à noção de enriquecimento, não no sentido econômico do termo, “mas primária e essencialmente, como enriquecimento vital”; ou seja, está no leque de possibilidades que se abre ao homem moderno, fazendo com que este dependa de suas próprias decisões:

A modernidade – o enriquecimento – coloca em questão todo o repertório das crenças tradicionais, já não se oferecendo como instância segura para o pensamento, os sentimentos e a conduta do homem”. A pleora de possibilidades, de distintos modos de ser ao seu alcance, obriga-o a decidir por si que idéias, que sentimentos e ações deve adotar. O enriquecimento desperta em cada homem sua individualidade adormecida. Modernidade implica individualidade (KUJAWSKI, 1991, p. 20).

Podemos concluir com isso que acontecimentos como a Primeira Grande Guerra e a Revolução Russa geraram, em boa parte do mundo, uma “crise de consciência generalizada”, expressão usada por Maria Helena Capelato em *O Estado Novo: o que trouxe de novo?*(2003). Já que, de acordo com Kujawski, “se ocorre um processo de decadência, não há razão para restringi-lo à Europa, quando o mundo inteiro sofre suas consequências” (KUJAWSKI, 1991, p.97). Essa crise de consciência acaba por revelar uma enorme preocupação com as questões sociais, e uma cobrança por parte da sociedade para que a política volte seus interesses às classes populares.

Segundo Maria Helena Capelato, surgiram inúmeras críticas ao sistema liberal, visto como incapaz de solucionar os problemas sociais, por sua política parlamentar de cunho individualista:

Nesses últimos anos (Década de 30) manifestou-se na Europa, e em outras partes do mundo, uma crise do liberalismo. (...) Apesar de apresentar características próprias, o Estado Novo brasileiro teve inegável inspiração européia. Um traço comum foi a crítica à liberal democracia e a proposta de organização de um estado forte e autoritário encarregado de gerar as mudanças necessárias para promover o progresso dentro da ordem (CAPELATO. Apud FERREIRA, 2003, p. 109-110).

Vemo-nos mais uma vez às voltas com o termo *progresso*, porém, esse aparece aqui citado através de um novo conceito, não mais ligado a uma modernidade individualista, mas em busca de uma modernidade com preocupações sociais. Uma vez que a Primeira Guerra revelou que o progresso econômico camuflava um atraso moral; e a Revolução Russa ameaçou as estruturas do liberalismo econômico e forçou o mundo a olhar pelo bem estar social, caso o liberalismo não quisesse perder seu *status quo*.

Nesse clima, instaurou-se no Brasil dos anos de 1930, o Estado Novo que como afirma Capelato: "... definiu-se pelo autoritarismo graças ao intenso controle político, social e cultural e pelo cerceamento das liberdades em muitos planos, houve repressão e violência extrema nos atos de tortura" (CAPELATO. Apud FERREIRA, 2003, p.113).

Mônica Pimenta Velloso, em *Os Intelectuais e a política cultural do Estado Novo (2003)*, refere-se à relação entre os intelectuais e o sistema de poder: "A relação dos intelectuais com o sistema de poder tem sido extremamente imbricada e complexa, uma vez que, ao longo

da história, eles frequentemente se atribuíram a função de agentes da consciência e do discurso” (VELOSO. Apud FERREIRA, 2003, p. 147).

Daí a importância de relacionar o escritor ao contexto do qual emergiu, bem como as condições nas quais desenvolveu sua obra. Trata-se, pois, de atentarmos mais uma vez para o papel dos intelectuais em relação à sociedade, que seria o de gerar uma consciência crítico-reflexiva da realidade para os indivíduos. Ao tomar para si tal missão, os escritores não se restringem apenas ao âmbito estético da Literatura, mas expandem-se para o minado campo da Política. Levados pelas preocupações sociais, esses escritores encontrarão fortes obstáculos por parte das elites conservadoras e receosas de serem ameaçadas suas posições neste campo.

Esse cenário de repressão e violência mostra-nos o papel e atuação dos intelectuais, já que, como afirmara Antonio Candido, a “Literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. Antonio Candido nos fala de uma literatura sancionada e de uma proscrita, ou seja, “a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominantes” (CANDIDO, 1995, p. 175). Ou seja, o escritor–intelectual durante o Estado Novo foi chamado a fazer uma literatura sancionada, a qual deveria fazer irradiar a ideologia governista. A literatura proscrita coube àqueles que ousaram discordar do regime e, por isso, sofreram severa repressão.

No âmbito desta discussão, segundo Nadine Habert, em *A década de 70*:

Quando a década de 70 começou, vivia-se no Brasil o período mais duro da ditadura militar implantada em 1964. Eram os anos do governo do general Garrastazu Médici (1969-74). A censura estava institucionalizada, a tortura aos presos políticos corria solta (HABERT, 1992, p. 07).

Seria considerado preso político qualquer pessoa que pusesse em risco ou ameaçasse a manutenção do regime militar. Daí, o fato de durante a vigência da ditadura no Brasil, terem ocorrido prisão e/ ou exílio de inúmeros intelectuais da época. Também a censura foi um dos meios utilizados para conter qualquer tentativa de romper com a ordem estabelecida.

Com o clima de ameaça instaurado pela ditadura militar, o campo intelectual e artístico brasileiro, que segundo Nadine Habert, contava com “compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Geraldo Vandré; autores e diretores de teatro como José Celso e Augusto Boal; cineastas como Gláuber Rocha; professores e cientistas como Florestan Fernandes, entre outros” (HABERT, 1992, p. 30), ficou sob a mira da segurança nacional; ou seja, os intelectuais passaram a pisar em campo minado, ficando sob a constante ameaça de terem suas obras artísticas mutiladas total ou parcialmente pela censura.

Na Literatura, em particular no campo da poesia, grupos de poetas editavam seus próprios trabalhos em pequenas tiragens que eram vendidas de mão em mão devido ao conteúdo político que continham.

Segundo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, essa poética exprimia-se na lírica dita “marginal, abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais, e só aparentemente, antiliterárias” (BOSI, 2002, p. 487).

A poesia marginal foi, portanto, representada por poetas que desejavam expressar-se livremente na época do regime militar, como: Ana Cristina César (1952- 1983); Ricardo Carvalho Duarte, o Chacal (1951-); Antônio Carlos Brito, o Cacaso (1944- 1987); e Paulo Leminski (1944- 1989). Outros poetas veteranos, como Ferreira Gullar (1930-) e José Paulo Paes (1926- 1998), que estrearam na década de 1950,

também já haviam incorporado aos seus discursos poéticos o tom de protesto.

O cenário literário nacional que se configurava em meados da década de 1970, época em que Lygia Bojunga inicia sua carreira como escritora, exhibe-nos uma gama de escritores que, em vista do repressivo controle cultural imposto pelo Estado, tentavam como podiam, publicar suas obras cujos temas políticos e sociais demonstravam engajamento e resistência à ditadura, como: *Pega ele, silêncio* (1968) e *Zero* (1979), de Ignácio de Loyola Brandão (1936-). Este último romance ilustra traços significativos da prosa de ficção produzida durante o regime militar:

O homenzinho girava com fúria a manivela do magneto, fala, fala, fala, conta, comunista filhodaputa, conta dos aparelhos, me dá os endereços, e os endereços dos padres, aqueles padres de merda, bichas (...). Fale, conta merdinhadebosta, e eu, frgstfhtrygrufjutih jur itid narerad mertrdstr frsgrtuiok jlo (BRANDÃO, 1979, p. 268).

O livro expõe de forma bastante clara o tratamento dado aos ditos “subversivos”, ao mesmo tempo em que aborda a repressão da linguagem imposta pela censura. Essa obra foi apreendida, e só pôde ser publicada no Brasil em 1979. Data de 1976, a famosa obra de denúncia e protesto *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (1941-).

Outro autor, que também representa as contradições vividas nesse período da História brasileira, é Rubem Fonseca (1925-). Em 1975, ele publica sua coletânea de contos “Feliz Ano Novo”, obra imediatamente censurada pelos órgãos de fiscalização do Estado por expor a imensa contradição entre o “milagre econômico” e as difíceis

condições de vida em que estava mergulhada a maior parte do povo brasileiro.

A escrita feminina também se fez presente e atuante no cenário nacional: Clarice Lispector (1920- 1977), Nélida Piñón (1937-), Ana Maria Machado (1942-), Rachel de Queiroz (1910- 2003), Marina Colasanti (1937-), Zélia Gattai (1916- 2008), entre outras, produziram em meio às conturbações inerentes ao período.

Portanto, nesse contexto de repressão política, silêncio forçado e censura, a ditadura impôs um clima pesado à população brasileira; denominados por muitos, como “anos de chumbo”, dada a força militar usada contra os que tentaram opor-se à vigência do regime. Nessas condições histórico-sociais deu-se o início e o processo de afirmação da obra da escritora Lygia Bojunga Nunes, que produzirá uma obra consciente da tensão vivida no período.

1.1 A escritora em campo minado

“Os generais não leem livros destinados às crianças”
Lygia Bojunga

A epígrafe acima alude ao período em que o Brasil era governado pelos militares. Nosso país viveu sob o regime militar durante vinte anos, de 1964 a 1984. Será, portanto, em plena vigência do regime militar, sob o comando do General Emílio Garrastazu Médici, que a escritora Lygia Bojunga Nunes, então com a idade de 40 anos, irá publicar sua primeira obra literária, *Os colegas*, em 1972.

O título deste subcapítulo “A escritora em campo minado” sugere a relação da escritora com o contexto histórico do qual emergiu, bem como as condições nas quais desenvolveu sua obra. Vale ressaltar, que essa noção de “contexto”, segundo Dominique Maingueneau, em *O Contexto da obra literária (2001)*, não é somente a sociedade considerada em sua globalidade, “mas em primeiro lugar, o campo literário, que obedece a regras específicas (...). É nesse campo que se travam realmente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27-30).

Já de acordo com Pierre Bourdieu, em *As regras da Arte*, no campo literário “encontram-se traços característicos do funcionamento dos campos político e econômico, e de maneira mais geral, de todos os campos – relações de força, capital, estratégias, interesses” (BOURDIEU, 1996, p.233).

Trata-se de uma abordagem muito mais ampla e eficaz, que tenta superar a tradicional oposição entre forma, presa a elementos internos; e contexto que remete a elementos externos à obra, ou melhor, entre defensores de formatos textuais consagrados e aqueles engajados por um discurso de denúncia e crítica. Pierre Bourdieu nos esclarece a noção dialética de campo:

O processo pelo qual as obras são levadas é produto da luta entre aqueles que, em razão da posição dominante (temporariamente) que ocupam no campo (em virtude de seu capital específico), tendem à conservação, ou seja, à defesa da rotina da rotinização, do banal e da banalização, em uma palavra, da ordem simbólica estabelecida, e aqueles que estão inclinados à ruptura herética, à crítica das formas estabelecidas, à subversão dos modelos em vigor (BOURDIEU, 1996, p.234).

Essa figura herética, através de uma postura de resistência, será capaz de romper com as normas estabelecidas. E, por dar à sociedade

consciência de si mesma, o escritor será visto como nocivo; uma vez que vive confrontando-se com os que estão na posição de dominantes, representados pela arte acomodada. O campo literário, portanto, existe pela tensão constante entre dois polos antagônicos: os que dominam o campo econômico e político, representados pela arte comportada; e os que se apresentam na categoria de autônomos, representantes da arte que discute seu tempo. A arte burguesa estaria voltada às sujeições do grande público e do mercado, já os adeptos da autonomia da arte não teriam seu interesse no lucro, mas sim no comprometimento com a sociedade e com a qualidade cultural do objeto artístico.

Segundo Pierre Bourdieu, o campo literário vive dessa tensão, desse “confronto ambivalente entre o mundo burguês e as reivindicações daqueles que eram chamados ‘os artistas’ e que viviam simbolicamente às margens da sociedade; uma vez que a mesma não os excluía nem incluía” (BOURDIEU, 1996, p.33).

Portanto, o “marginal” indica a posição que este ocupa no campo, através do modo como gere sua inserção nesse campo. Ele participa do campo, está inserido nele, mas torna problemática sua inserção, sua posição nele. Ele ocupa um lugar nesse campo, lugar conquistado por ele, pela força da sua marginalidade, não se trata de um lugar que lhe fora designado. Aí residem as ambíguas situações paratópicas do escritor.

Ele ocupa, portanto, um não-lugar; e é, justamente, por escapar ao convencionalizado pelas linhas conservadoras do campo, que a figura desse escritor torna-se essencial à sociedade, revelando o paradoxo da sua posição. Caso o escritor deixe-se absorver pelas classes dominantes, ocupando o lugar no meio privilegiado, em lugar de manter-se às margens, produzirá uma literatura sancionada, e sua condição, antes conflituosa e crítica, torna-se passiva e ineficaz.

É dentro dessa noção de campo, discutida por Pierre Bourdieu e utilizada por Dominique Maingueneau que pretendemos inserir a escritora Lygia Bojunga, a fim de descobrirmos sua posição no campo literário brasileiro no século XX, para conhecermos as condições nas quais cresceu, tornou-se editora, e foi legitimada e reconhecida como escritora.

Nascida em 1932, na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, aos oito anos de idade muda-se com a família para o Rio de Janeiro. Aos dezenove anos, descobre sua paixão pelo teatro, ao ser escolhida para encenar a peça inicial do Teatro Duse, criado por Paschoal Carlos Magno. Lygia Bojunga Nunes é contratada para compor a companhia profissional Os Artistas Unidos. Lá, entra em contato com divas do teatro brasileiro como: Fernanda Montenegro, Henriette Morineau e Laura Suarez. Sua experiência no teatro deu-lhe a oportunidade de viajar e conhecer várias cidades pelo interior do país, e de ver de perto a situação em que vivia o povo brasileiro. Aos vinte e um anos, por ocasião de seu casamento, abandona o teatro e passa a trabalhar para o rádio e a televisão. Vivendo sob o olhar implacável da censura, Lygia Bojunga dá início à sua produção literária em 1972.

O contexto brasileiro, durante a década de 1970, apresenta traços próprios: a economia brasileira, aparentemente, cresceu; daí a expressão “milagre” muito propagada pelo governo Médici. Mas, de acordo com Nadine Habert, em *A década de 70*, essa milagrosa expansão da economia brasileira fazia-se à custa do empobrecimento da população: “Em pleno “milagre econômico”, 52,2% dos assalariados recebiam menos de um salário mínimo” (HABERT, 1992, p. 17); e do silêncio imposto às classes trabalhadoras: “mais do que nunca o movimento operário estava desarticulado e os trabalhadores submetidos a um pesado controle nos locais de trabalho” (Ibid. p. 35).

A repressão política também atingia o Congresso: “desfigurado pelo bipartidarismo forçado, e pelas sucessivas cassações de parlamentares opositores, tornou-se órgão meramente homologador das decisões do Executivo”. A censura atingia os meios de comunicação: “o combate à ‘subversão’ passou a justificar a total liberdade de ação desta máquina repressiva, espalhando o terror sobre a sociedade” (HABERT, 1992, p.26-27).

Portanto, aos que ousavam opor-se ao regime, aconteciam ameaças, prisões, torturas e até mortes. Muitos foram os intelectuais que buscaram o exílio voluntário em outros países. Aos que ficaram, restava a tentativa de burlar a censura:

No que diz respeito à produção cultural, várias foram as formas de resistência que autores críticos usaram para se contrapor à política e ideologia do regime e para fazer chegar ao público suas mensagens, driblando a tesoura e o camburão num jogo de gato-e-rato. Entrelinhas, duplos sentidos, trocadilhos, mensagens cifradas: para bom entendedor meia palavra tinha de bastar (HABERT, 1992, p. 38).

Numa época em que a censura estava institucionalizada e que a liberdade de pensamento era cerceada, Lygia Bojunga Nunes publicará obras em que aparecem pavões com pensamentos costurados. Quando os movimentos sociais estavam completamente desarticulados e as poucas resistências que ainda restavam resumiam-se a pequenos grupos em portas de fábrica, a escritora nos apresentará personagens que demonstram a força do trabalho coletivo e o valor da democracia.

Lygia Bojunga publica *Os colegas* em 1972, obra através da qual a escritora irá indicar sua posição política no campo literário, uma vez que essa obra ressalta a união do coletivo e o valor da liberdade. A publicação dessa obra revela o discurso de luta e oposição à situação

instaurada no país. Sob esse ponto de vista, a escritora e sua obra ocupam no campo literário uma posição questionadora e de crítica da ordem estabelecida. Essa posição permanecerá inabalável e será sempre reforçada em suas publicações posteriores até os dias atuais.

Em *Os colegas* (1998)¹, teríamos uma espécie de alegoria do contexto histórico, político e social da época, como também podemos lê-lo como uma metanarrativa que expõe a situação do escritor dentro do campo literário. Segundo o artigo publicado na revista da Universidade Federal de Goiás, por Larissa Cruvinel e intitulado “A literatura infantil e o romance de formação”, as “personagens isoladas e socialmente marginalizadas se unem para enfrentar as dificuldades de cada um e do meio (...). Os colegas estão unidos por sua situação de deslocados no meio social” (CRUVINEL, 2003, p. 04). Tal qual é a posição paratópica do escritor e de todos aqueles que escapam às linhas conservadoras da ordem estabelecida, pois, tiram sua força de sua dita marginalidade.

A partir dessa obra, Lygia Bojunga fundamenta sua oposição aos dominantes, que naquela época, especificamente, compunha-se da união entre militares e a classe burguesa. É o que nos esclarece Nadine Harbert, em *A década de 70*:

Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificaram o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista (...). O golpe foi uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais mesmo tendo estes, caráter predominantemente nacional-reformista (HABERT, 1992, p.08).

Assim, ao publicar *Os colegas* (1998), uma crítica ao regime em vigor e uma exaltação à vida às margens das fronteiras sociais, Lygia

¹Ano da edição utilizada.

Bojunga legitima sua posição como artista no lado oposto aos dominantes.

Nesse mesmo ano, a escritora recebe o prêmio INL (Instituto Nacional do Livro) pela obra *Os Colegas*; no ano seguinte, a obra é contemplada com o Prêmio Jabuti; e, em 1974, entra para a lista de Honra - IBBY (International Board on Books for Young People).

Inicia-se a partir daí o reconhecimento nacional e internacional de Lygia Bojunga como escritora. Ao longo de sua carreira, serão mais de trinta prêmios. Em 1982, a escritora é laureada, com o Prêmio Hans Christian Andersen, pelo conjunto da obra. Nessa época, já se somavam a *Os colegas: Angélica* (2001a), *A bolsa Amarela* (2001b), *Corda bamba* (2001d) e *O sofá estampado* (1999).

Trata-se, pois, de um reconhecimento institucionalizado, já que provém de academias e críticos de arte. Mas, a legitimação de Lygia Bojunga não se deu apenas entre seus pares, deu-se sobretudo pelo reconhecimento do público, uma vez que suas obras já foram traduzidas para mais de dezenove idiomas. Sua consagração veio no ano de 2004 quando recebeu o maior prêmio internacional jamais instituído em prol da Literatura para crianças e jovens, criado pelo governo da Suécia, o Astrid Lindgren Memorial Award – ALMA².

A motivação do júri para escolher Lygia Bojunga fundamenta-se em características presentes desde a publicação de sua primeira obra *Os colegas*: “De uma forma profundamente original, ela mescla ludismo, beleza poética e humor irreal com crítica à sociedade, um amor à liberdade e uma forte empatia pela criança vulnerável”³

² Por ocasião deste prêmio, a escritora recebeu cinco milhões de coroas (aproximadamente, USD 675.000 ou 530.000 euros).

³ Motivação do júri. Disponível em: <<http://www.casalygiabojunga.com.br>>. Acesso em: 11 dez.2008.

A escritora, dessa forma, alcança tanto o reconhecimento interno, o que Pierre Bourdieu denominaria de 'O princípio de hierarquização interna', em *As regras da Arte* (1999), isto é, um grau de consagração específica, conhecido e reconhecido por seus pares, mas além do êxito interno, obteve também o êxito temporal, seria o 'Princípio de hierarquização externa' medido por índices de sucesso comercial ou de notoriedade social, o que, segundo Pierre Bourdieu, seriam campos opostos e excludentes.

O sucesso temporal, transnacional, de Lygia Bojunga é exposto pelas inúmeras traduções de suas obras, algumas foram adaptadas para o teatro, como *Fazendo Ana Paz* (2002b), encenada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro; *Corda bamba* (2001d) encenada na Alemanha e Holanda e filmada pela TV sueca. Essa obra também foi integrada no Concurso Vestibular da UFAC (Universidade Federal do Acre, em 2006); e *A casa da madrinha* (2001c) representada na França.

Questionada sobre a utilização de suas obras literárias em Concursos, Lygia Bojunga desabafa: "Se minha escrita é objeto de provas, aí eu não gosto: eu identifico provas com ansiedade e chateação (pra mim, 'dia de prova' foi sempre dia-que-não-acabava-nunca) e eu fico aflita só de pensar que o meu texto pode estar acarretando pra ALGUÉM a ansiedade e a chateação que me faziam tão infeliz no meu tempo de estudante" (BOJUNGA. Apud SANDRONI, 1987, p. 173).

Lygia Bojunga, portanto, rompe com a visão de que o sucesso temporal seria sinônimo de baixa qualidade da obra literária. Uma vez que este estaria sujeito à demanda do mercado e do público. O que não se pode negar é que esse eixo temporal trouxe à escritora uma sanção econômica, é a própria Lygia Bojunga que vai nos esclarecer sua relação com o dinheiro:

O livro tem me dado tanto desde que - aos 7 anos – Monteiro Lobato fez de mim uma leitora apaixonada! E, pela vida afora, em noite de insônia, em dia de dor, em hora de paz e prazer de viver, era só eu olhar pro lado e ... lá estava Ele. Mas, feito coisa que tanto companheirismo não bastava, o livro vai e resolve comparecer todo fim de mês para pagar minhas contas. É ou não é para eu me sentir devedora? Pra querer dar o troco? ⁴

E o troco foi dado. Com o dinheiro do Prêmio ALMA, a escritora criou a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga, destinada a desenvolver projetos ligados à leitura. E fundou também a Editora Casa Lygia Bojunga. A fundação não vive de doações nem de patrocínios, é fruto exclusivo do prêmio e dos lucros da editora.

Ao fundar uma editora, Lygia Bojunga passa a ocupar uma posição dominante no campo literário; o que, teoricamente, se contrapõe à sua posição como escritora, já que envolve interesses opostos. Uma vez que o campo editorial está voltado aos interesses do mercado, onde o êxito econômico é alcançado publicando-se obras feitas para o grande público, visando ao sucesso comercial. A escritora nos revela como tenta conciliar essas duas posições tão contraditórias:

A princípio tentei conciliar as tarefas de editora. Mas logo compreendi que, pra tocar pra frente o projeto da Casa, eu tinha que empurrar a escritora para segundo plano e fazer ela se contentar com as sobras do tempo e da dedicação consumidos pela editora (BOJUNGA, 2006c, p.253).

O depoimento acima, retirado de uma de suas cartas ao leitor, nos esclarece o quanto as posições que Lygia Bojunga passou a assumir no campo literário são contraditórias e excludentes.

⁴ Depoimento de Lygia Bojunga. Disponível em: <<http://www.casalygiabojunga.com.br>>. Acesso em: 04 dez.2008.

Podemos tomar como exemplo sua decisão de publicar todas as suas obras com o mesmo ‘formato’, utilizando o mesmo papel e o mesmo design gráfico. Ao abrir mão dos recursos visuais que atraem e chamam a atenção das crianças, a Lygia Bojunga-editora foi criticada por tomar uma atitude anticomercial. Nesse momento, a Lygia Bojunga-escritora defende-se, afirmando que essa decisão foi tomada pelo fato dela não saber, especificamente, a que público sua obra destina-se:

... poucas vezes eu sei se o que escrevo é mais pra criança, é mais pra adolescente, ou mais pra adulto. (...) em outras palavras: procurei dirigir aqueles dois livros⁵ para o chamado mundo infantil. Mas, a partir do meu terceiro livro, meu processo criativo foi se modificando e não tardou a se transformar de tal maneira, que nunca mais consegui distinguir na minha escrita uma intenção genuína de “querer alcançar” esse ou aquele público, essa ou aquela faixa etária. (BOJUNGA, 2007, p.15).

Nessa afirmação, podemos percebê-la dividida entre as funções de editora e a de escritora. Mas, para a manutenção da qualidade literária de suas obras, seu lado escritora predomina na maioria de suas decisões. A prova está na crítica comum que se faz ouvir sobre sua editora, de que esta utilizaria critérios ‘na contramão’, para produzir e distribuir seus livros.

Tomemos a expressão ‘na contramão’ como anticomercial. Apesar de ser uma editora administrada por uma escritora, a Casa Lygia Bojunga firmou-se no mercado editorial e completou quatro anos em 2008.

⁵ A escritora refere-se às obras: *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975).

1.1.1 O escritor e seu espaço

As mudanças de posição dentro do campo literário definem a trajetória social do escritor, compreendida no valor social dos acontecimentos biográficos, como bem enumera Pierre Bourdieu: “As sanções positivas ou negativas, sucessos ou fracassos, encorajamentos ou advertências, consagração ou exclusão”, ou seja, a verdade objetiva da posição que o escritor ocupa (BOURDIEU, 1996, p.293).

Vale ressaltar, dentro da trajetória biográfica de Lygia Bojunga, a importância dos deslocamentos que a escritora realizou e ainda realiza, para sua afirmação como escritora e para composição dos cenários de suas obras.

Podemos constatar três importantes deslocamentos decisivos em sua vida, dentre outros igualmente significativos: o primeiro, foi o deslocamento feito com a família do Rio Grande do Sul para o Rio de Janeiro, a fim de fixar moradia. A residência num polo cultural como a cidade do Rio de Janeiro irá influenciar definitivamente a vida da menina Lygia, devido ao acesso fácil a inúmeros eventos culturais de que a cidade dispõe.

O segundo deslocamento também relevante tratou-se das viagens feitas pela escritora pelo interior do país, com o projeto “As mambembadas”, excursões que proporcionaram à escritora conhecer de perto as condições de vida do povo brasileiro.

O terceiro marcante deslocamento trata-se da segunda moradia adotada por Lygia Bojunga por ocasião do seu casamento. Em 1982, muda-se para a Inglaterra; lá, a escritora montará um estúdio, o “Crow's Nest”. Ao dividir-se, periodicamente, entre o Brasil e a Inglaterra, a escritora revelará uma descoberta só percebida quando a distância e a

ausência da cultura pátria se fizeram sentir: “Foi lá que eu compreendi por inteiro que o escritor é cidadão da sua língua; comecei então a alternar o meu tempo de Rio; mas não ouvir a minha língua foi ficando uma penalidade cada vez maior”.⁶

O amor à língua é perceptível nos discursos e recursos linguísticos utilizados pela escritora em suas obras. A curta distância entre a linguagem oral e escrita promove uma qualidade estética singular às obras da escritora, determinando um estilo inconfundível.

Os espaços oriundos dos deslocamentos efetuados pela escritora vão servir de cenário para efetivamente todas as suas obras ficcionais. A cidade do Rio de Janeiro aparece em: *Os colegas* (1998), *A casa da Madrinha* (2001c), *Corda Bamba* (2001d), *O sofá estampado* (1999), *Tchau* (2006a), *Nós três* (2002a), *Fazendo Ana Paz* (2002b), *Paisagem* (2002c), *Seis Vezes Lucas* (1997), *O abraço* (2004), *A cama* (1999), *Retratos de Carolina* (2005b) e *Aula de Inglês* (2006b). Sua terra natal está em *Fazendo Ana Paz* (2002b); e Londres aparece, pela primeira vez em *Retratos de Carolina* (2005b), e logo em seguida, em *Aula de Inglês* (2006b). Somam-se a esses três espaços fundamentais, as inúmeras experiências de deslocamentos para recebimento de prêmios e honorarias, como a viagem a Estocolmo, Suécia, em 2004, em virtude do prêmio ALMA; ou em Oslo, na Noruega, onde a escritora encontrou a imagem que ilustraria a capa de sua obra *Tchau* (2006a):

Uma vez na terra de Munch, não escondi o interesse que eu sentia pelo pintor (...). Procurei *A solitária*(...). Ali estava a imagem criada pela mão de um pintor, me revelando, em outra linguagem, o mesmo que a minha mão de escritora tinha procurado pintar nos meus contos (...). Fui invadida pela lembrança forte da Rebeca, da Mãe, da Escritora e do Barco (BOJUNGA, 2006a, p.11).

⁶ Depoimento de Lygia Bojunga. Disponível em: <<http://www.casalygiabojunga.com.br>>. Acesso em: 11 dez. 2008.

As experiências de deslocamento estão, de uma forma ou de outra, presentes em suas obras; no entanto, todas recriadas pela ágil pena bojunguiana. Essas experiências de deslocamento, ou os movimentos paratópicos, para Dominique Maingueneau, operam importantes contribuições à temática, às decisões por determinadas personagens, situações, enquanto proporcionam o enriquecimento necessário à maturidade cultural da autora.



“Eu percorro cada página no meu ritmo de leitora. *Allegro. Andante. Allegro vivace*” (BOJUNGA, 2001, p.21).

2. LYGIA BOJUNGA E SUAS LEITURAS

"Eu leitora, crio com minha imaginação todo o universo que vem cifrado nesses sinaizinhos chamados letras".
(BOJUNGA, 2001e, p.21)

Através da epígrafe acima, é possível perceber que Lygia Bojunga vê o papel do leitor, não como mero receptor da mensagem de um texto, mas como sujeito ativo e essencial na efetivação de uma obra literária.

Essa linha de pensamento que confere ao leitor um papel decisivo na fruição de uma obra literária está ligada aos teóricos da Estética da Recepção, que teve em Hans Robert Jauss, um de seus principais idealizadores.

Regina Zilberman, em *Estética da Recepção e História da Literatura*, conceitua: "a estética da recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o "terceiro estado", conforme Jauss o designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social" (ZILBERMAN, 1989, p. 10-11). Ou seja, essa mudança de foco não exclui a figura do autor, mas dá ao leitor o reconhecimento do seu papel dentro de uma abordagem literária.

No texto "A Estética da Recepção: colocações gerais", Jauss irá traçar todo um panorama histórico, a fim de classificar dentro de moldes

mais atuais, as funções estéticas: *Poíesis*, *aisthesis* e *katharsis*; partindo de uma abordagem diacrônica da História da Arte, Jauss revela a dura tarefa da hermenêutica literária:

Diferençar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos (JAUSS. Apud LIMA, 1979, p. 46).

De acordo com o exposto acima, podemos depreender que o efeito estaria dessa forma ligado à função *poiesis*, ou seja, à experiência da atividade produtiva: “Designamos por *poiesis*, compreendida no sentido aristotélico da faculdade poética, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos”. A *aisthesis* e a *katharsis* estariam condicionadas, respectivamente, à atividade receptiva e comunicativa. A *aisthesis* corresponderia, assim a “recepção prazerosa do objeto estético” (Chlovski) ou “uma contemplação desinteressada da plenitude do objeto”. Já a *katharsis* seria aquele “prazer dos afetos, capaz de conduzir o ouvinte ou expectador à transformação” (JAUSS. Apud LIMA, 1979, p. 79).

Para tanto, Jauss buscou na “história do efeito”, de George Gadamer (1961), os subsídios e pressupostos metodológicos necessários e fundamentais para a efetivação da sua teoria da recepção, conforme confessa: “Meus ensaios de um novo método histórico da literatura e da arte, que partiram da primazia hermenêutica da recepção, foram antecipados pelo estruturalismo de Praga, que desenvolvera o formalismo russo” (JAUSS. Apud LIMA, 1979, p. 48).

Essa busca pela historicidade do texto literário permite a Jauss resgatar a importância da recepção e interpretação de uma obra em

diferentes momentos da História. Porém, será com seu colega, Wolfgang Iser, que a interação texto-leitor terá o máximo de evidência. Segundo Regina Zilberman, em *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), o leitor será convertido em peça essencial da obra. Descrevendo a obra literária como uma estrutura de comunicação que a partir de processos de transformação conduzirá o leitor a uma constituição de sentido, Wolfgang Iser, em “A interação do texto com o leitor” (1979), discorrerá sobre o processo da leitura de um texto e seu efeito sobre o leitor. Essa relação dual, texto-leitor, será descrita como interação. Na tentativa de demonstrar como se constitui essa interação, Iser lançará mão do conceito de “perspectivação da realidade”, isto é, o leitor adquire, ainda que momentaneamente, a perspectiva das personagens e explora experiências desconhecidas.

Jauss propõe uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: “a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade” (JAUSS. Apud LIMA, 1979, p.49).

Essa função emancipadora da obra literária oferece ao leitor a possibilidade de mudança. O leitor assume, portanto, o status do leitor-construtor; uma vez que se deslocará dentro do espaço textual entre múltiplas possibilidades desde a de narrador, passando pelas personagens a até mesmo a de leitor fictício. Essa experiência em perspectivas diversas dá a esse leitor a possibilidade de transformação, não mais apenas no espaço textual, mas para a extensão do real. Daí,

Lygia Bojunga, ao identificar-se como leitora e assumir sua função de criadora, revelar-se como co-autora do texto, efetivamente.

Sua epígrafe expõe que seus conceitos literários inserem-se sob os auspícios dos preceitos defendidos pelos teóricos da recepção. Vale observar que a Estética da Recepção tem como marco inaugural a Conferência proferida por Hans Robert Jauss na Universidade de Constança, na Alemanha, no ano de 1967; e Lygia Bojunga inicia sua produção literária no início da década de 1970. É provável, pois, que esse movimento tenha influenciado o modo de criação da escritora, já que a presença da interação com o leitor está tão marcadamente presente em sua obra. Essa posição de co-autor da obra põe o leitor diante de uma das três funções estéticas expostas por Jauss. A concretização de cada uma destas funções: *poíesis*, *aisthesis* e *katharsis* dependerá diretamente das reações do leitor.

Nas palavras de Regina Zilberman, em *Estética da Recepção e História da Literatura*:

O primeiro plano é o da *poíesis* e corresponde ao prazer de se sentir co-autor da obra (...). Atribuindo a ela (*aisthesis*) a finalidade de renovar a percepção, já que “sempre foi uma das funções da arte descobrir novos modos de experiência na realidade mutável ou propor alternativas a ela (...). *Katharsis* como a concretização de um processo de identificação que leva o espectador a assumir novas normas de comportamento social, numa retomada de ideias expostas anteriormente (ZILBERMAN, 1989, p.59-57).

Essa citação refere-se, portanto, aos possíveis efeitos que uma obra de arte é capaz de provocar no espectador; e em se tratando de obra literária, no leitor. Daí, a arte ter sido diversas vezes, tomada como subversiva, já que pode levar o leitor a sair da passividade e assumir uma postura mais ativa e participativa.

2.1 A descoberta da leitura

Conhecer o leitor que há em cada escritor seria, em linhas gerais, o objetivo de quem opta por investigar as bibliotecas pessoais. Para que tal abordagem seja possível faz-se necessário voltarmos nossa atenção ao conceito de influência, ou para os conflitos entre a leitura dos mestres e os jovens candidatos a escritores.

Segundo Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada*, uma das acepções de Influência seria “o resultado artístico autônomo de uma relação de contato (...), cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor” (NITRINI, 1997, p.127). Baseando-nos neste conceito, é que partiremos para averiguar que obras e que escritores foram relevantes no processo de formação de Lygia Bojunga como leitora. Assim, será possível, posteriormente, analisarmos a influência exercida por um desses autores ou obras, contribuindo, assim, para seu surgimento como escritora.

Portanto, tem-se a oportunidade de observar Lygia Bojunga, não como emissora de um texto, mas como destinatária deste; suas impressões sobre obras, autores, personagens; e o efeito que a leitura de um determinado texto é capaz de provocar. Pretende-se, pois, revelar como se dá a relação da escritora, enquanto leitora, com a obra literária.

A menina Lygia Bojunga iniciou-se no mundo da leitura com as histórias em quadrinhos. Aos sete anos ganhou de um tio um livro de histórias infantis que foi direto para o armário e que só tempos depois, devido à insistência do tio, foi retirado do armário e, finalmente, lido:

“Tirei o livro do armário, tirei a poeira do livro, tirei a coragem não sei de onde, e comecei a ler” (BOJUNGA, 2001e, p.12). Era *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Obra que, segundo a própria leitora, fez acordar a sua imaginação e tornou-se o seu primeiro grande caso de amor. O primeiro, de um total de seis. A importância dessa obra na formação leitora de Lygia Bojunga é de caráter indiscutível. Seu efeito fora devastador, pois a lançara ao mundo da imaginação, mundo ainda não experimentado por ela, enquanto leitora de gibis: “Esse livro sacudiu a minha imaginação. E ela tinha acordado. Agora... ela queria imaginar” (BOJUNGA, 2001e, p.13).

Monteiro Lobato, segundo Lygia Bojunga, em *Livro: um encontro* (2001e), se tornara leitura obrigatória durante toda a sua infância, e sua identificação com a personagem Emília fora imediata:

... e aquela gente toda do sítio do Pica-pau Amarelo começou a virar a minha gente. Muito especialmente uma boneca de pano chamada Emília, que fazia e dizia tudo que vinha na cabeça dela. A Emília me deslumbrava! nossa, como é que ela teve coragem de dizer isso? ah, eu vou fazer isso também! (BOJUNGA, 2001e, p.13).

A menina Lygia Bojunga habitou, por boa parte de sua infância, o lúdico mundo lobatiano. A utilização do pronome possessivo *minha*, na citação acima, deixa claro esse sentimento de posse; Lygia pertencia àquele mundo encantado.

O prazer da leitura da ficção lobatiana proporcionou à leitora uma pluralidade de experiências e emoções necessárias a um ser em processo de formação. E ela conclui: “Eu li; eu experimentei eles todos (uma porção de Lobatos); eu curti” (BOJUNGA, 2001e, p.13).

Clássico da Literatura Infantil Brasileira, Monteiro Lobato lançou sementes inovadoras, quando, em 1921, publicou *A menina do Narizinho Arrebitado*. De acordo com Laura Sandroni, em *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas (1987)*, o autor irá estilhaçar as linhas que defendiam uma missão pedagógica para a Literatura Infantil.

Segundo Regina Zilberman, em *A Literatura Infantil na Escola (2003)*, Lobato recusa a posição passiva da criança, fazendo com que esta adquira uma consciência crítica.

Ricardo Piglia, em *O último leitor*, ratifica esse discurso: “A literatura faz isso: dá ao leitor um nome e uma história, retira-o da prática múltipla e anônima, torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração específica” (PIGLIA, 2006, p.25). Eis, portanto, a nossa certeza de que o mundo fictício não é construído apenas por quem o escreve, mas, primordialmente, por quem o lê.

2.2 A biblioteca pessoal

Quando o leitor passa a ler a plêiade de seus antecessores, isso não o obriga a ser, necessariamente, influenciado por todos. Segundo Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada*, “as tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados. Tais coordenadas não apenas regulam a composição de uma obra, como também se fazem presentes no processo de leitura”. (NITRINI, 1997, p. 138).

A leitura, portanto, dos clássicos literários não implica, necessariamente, em influência dos autores antigos sobre o jovem leitor. Tratar-se-ia apenas de uma vitalização das tradições. Como assegura Sandra Nitrini, explicando as diferenças entre tradição e influência: “Mallarmé e Rimbaud foram um alimento essencial para o jovem André Breton. Mas se um romance recente nos lembra Homero, estamos às voltas com um conjunto comum de premissas e tradições culturais, mais do que um *tête à tête* de uma influência” (NITRINI, 1997, p.138).

Conclui-se da citação acima que o leitor não é influenciado por tudo que lê; e dentro das inúmeras obras que compõem sua biblioteca pessoal, apenas algumas, efetivamente, exercerão e modificarão a sua *forma mentis*.

A leitora Lygia Bojunga, após a experiência com as obras lobatianas, e estando sua imaginação acordada, definitivamente, passou a preencher sua biblioteca pessoal com seguidas leituras: “Eu não parei mais de ler. Gostava. Não gostava. Gostava mais. Gostava menos. Namorava um livro daqui. Flertava com outro de lá” (BOJUNGA, 2001e, p.14). A leitora relata, nesta citação, seu grau de envolvimento com as obras lidas; estabelecendo uma espécie de escala crescente de acordo com o seu grau de identificação com a obra. Para isso, utiliza termos, como: “flertar”, “namorar”, “casar” e, o nível mais intenso de envolvimento com um autor e/ou obra, seria “ter um caso de amor”.

Seu primeiro “caso de amor”, já nos foi revelado: trata-se da obra *Reinações de Narizinho* (1921), de Monteiro Lobato (1842-1948).

Na adolescência, a leitora Lygia Bojunga apaixonou-se novamente por dois clássicos da Literatura mundial: Dostoiévski (1821-1881) e Edgar Allan Poe (1809-1849). Daquele, leu *Os irmãos Karamazov*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *Humilhados e Ofendidos*, *Crime e Castigo*. E deste, toda sua coletânea de contos. Dentre as

obras citadas uma de Dostoiévski, em especial, causou um efeito arrebatador na leitora, ou melhor, não foi a obra em si, mas uma personagem por quem a leitora se apaixonou. Temos na experiência de Lygia Bojunga, um exemplo vivo do que tanto defendiam os teóricos da Estética da Recepção: “*Crime e Castigo*. Esse livro foi para mim o exemplo perfeito do quanto nós, leitores, podemos nos envolver emocionalmente com um personagem literário” (BOJUNGA, 2001e, p.15).

Quando Harold Bloom, em *Como e por que ler*, afirma que “ler bem é um dos grandes prazeres da solidão” (BLOOM, 2001, p.15), tem-se a vaga impressão de que a solidão seria a causa que levaria um dado leitor a procurar a leitura. Lygia nos relata uma experiência inversa dessa visão, ou seja, a leitura como motivo para buscar a solidão:

E pela primeira vez, em dez anos de leitora, eu tive a noção (ainda meio vaga) da inquietação que pega a gente quando se está assim em estado de amor por um livro: aquela coisa aflita de estar sempre procurando um jeito de ficar sozinha com ele, só a gente e o livro (BOJUNGA, 2001e, p.15).

A leitora Lygia Bojunga nos demonstra as múltiplas possibilidades de relação do leitor com aquilo que o escritor produz. O leitor pode, portanto, interagir emocionalmente com uma personagem, ou mesmo com a obra completa de um determinado escritor.

Edgar Allan Poe e sua coletânea de contos serão o terceiro caso de amor de Lygia Bojunga: “Eu respirava o Poe me angustiando; me engasgando até” (BOJUNGA, 2001e, p.16). A leitora sente-se atraída por toda aquela atmosfera “fantasticamente opressiva”, elaborada pelo escritor.

Mas, as prateleiras da biblioteca pessoal da leitora Lygia Bojunga

não foram preenchidas apenas por obras de autores masculinos; a escrita feminina fez-se presente com Clarice Lispector (1920-1977), Cecília Meireles (1901-1964), Jane Austen (1775-1817) e Katherine Mansfield (1888-1923), escritoras que contavam com a admiração, encantamento e até mesmo com certa afinidade da jovem Lygia Bojunga. A leitura desses clássicos foi refinando o gosto de Lygia pela leitura e tornando a leitora cada vez mais exigente. À medida que ia conhecendo mais as obras, a leitora Lygia Bojunga foi se dando conta do seu papel dentro daquele espaço literário:

E foi pensando nisso, me conscientizando disso, que eu dei pra reclamar um pouco de gente que escreve livro: Tá, tudo bem, você escreveu um bocado de texto, mas...e as entrelinhas? E as pausas? Os espaços em branco? As ambiguidades? Sou eu que fico enchendo aquilo tudo, não é? Eu: leitora. (BOJUNGA, 2001e, p. 21).

Lygia Bojunga questiona, nesta citação, a ausência dos vazios do texto. Pois são estes que possibilitam a participação do leitor na realização da obra. Sobre esses vazios, Wolfgang Iser, no texto “A interação do texto com o leitor”, explica que são eles que jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não for dito. E ressalta:

Daí decorre um processo dinâmico, pois o que foi dito só parece realmente falar quando cala sobre o que censura. Como, no entanto, o calado é a implicação do dito, é por ele que o dito ganha seu contorno. Como o calado adquire vida pela representação do leitor, o dito passa a apresentar um fundo que, agora, é muito mais significado do que permitiria supor a descrição do dito (ISER. Apud LIMA, 1979, p.90).

Esses espaços em branco aos quais Lygia Bojunga se refere, indicam os segmentos do texto a serem interligados, preenchidos, a fim de serem projetados como imagens construídas pelo leitor.

Portanto, pode-se inferir que quanto maior o número de espaços vazios, maior será a participação do leitor na projeção desses espaços. Daí, o fato de a leitora questionar e reclamar a presença deles. Ela deseja ter uma maior e mais efetiva participação na realização da obra. Podemos tomar uma obra sem espaços vazios como um monólogo onde só o autor fala, cabendo ao leitor a função de apenas ouvir, numa postura de completa passividade.

Jean-Paul Sartre, em *Que é a Literatura?*, chama esses “espaços brancos” de silêncios: “aquilo que o autor não diz” (SARTRE, 1993, p. 38). Seria o inexprimível, o que não é dado pelo autor e que só se realiza na presença do leitor.

Consciente de seu papel como leitora, Lygia Bojunga chega a ironizar os excessos de “não-ditos” que cobram uma subjetividade excessiva do leitor: “Olha, francamente, eu acho que você tá abusando da gente: agora é tanta entrelinha pra encher nos livros que você escreve, que não tem mais imaginação que dê conta” (BOJUNGA, 2001e, p.21).

Nesta citação, a leitora Lygia Bojunga afirma, de forma bem humorada, que a vivacidade da interpretação e a subjetividade leitora respondem, na mesma proporção, aos estímulos provocados pela quantidade de espaços vazios propostos pelo autor; e arremata: “Eu sou leitora, logo, eu participo intimamente desse jogo maravilhoso que é o livro; eu sou leitora, logo, eu crio” (BOJUNGA, 2001e, p.22).

Outra informação relevante, que temos a respeito de Lygia Bojunga, trata-se da sua relação com a obra *Cartas a um Poeta* (2008), do escritor Rainer Maria Rilke (1875-1926). Esta obra foi seu quinto caso

de amor, uma vez que o seu quarto caso nunca fora revelado, por tratar-se, segundo a própria leitora, de um caso vergonhoso em sua vida. Nas referências que fez a este escritor e obra anônimos, revelou que este produzia suas obras dentro de um formato padrão, utilizando sempre os mesmos ingredientes tão apreciados pelo gosto popular. E, assim, feito receita de bolo, Lygia o descreve:

A tal receita não tinha mesmo nada de original: um tanto de romantismo (era o ingrediente básico), um tanto de violência, outro de erotismo (mas parece que ele tinha dificuldade de encontrar esse ingrediente na forma pura e então acabava sempre usando um quebra-galho, um tal de pornô), e aí ele salpicava suspense, misturava de um jeito lá meio dele; e servia sem nem dar tempo de ir ao forno. (BOJUNGA, 2001e, p.18).

A leitora nos mostra, na descrição acima, quais os ingredientes que entram na composição de um *best seller*, e assim, de receita em receita, ela fora lendo todas as obras publicadas pelo famoso autor.

Mas, retornemos a *Cartas a um Poeta, de Rilke*, que despertou em Lygia Bojunga a vontade de escrever e lhe revelou que o “escritor é aquilo que ele escreve”, ou seja, para se conhecer bem um escritor, não se deve buscá-lo em biografias, mas sim nas obras que produziu: “Pra mim, *Cartas a um Poeta* era o Rilke, e o Rilke era *Cartas a um poeta*” (BOJUNGA, 2001e, p. 22). Essa sensação que a leitora Lygia Bojunga afirma ter quando lê a obra de determinado escritor, revela-lhe e a nós, a impressão de ter sido criada junto com ele, pelo simples fato de passar a conhecê-lo intimamente.

Essa intimidade, alcançada pela leitora, será estendida a outros escritores, como: Machado de Assis (1839-1908), Charles Dickens (1812-1870), Gustave Flaubert (1821-1880), Eça de Queiroz (1845-1900)

e Manuel Bandeira (1886-1968). Todos citados em sua obra *Livro: um encontro* (2001e).

Nesta mesma obra, a leitora revelará o seu sexto caso de amor, Fernando Pessoa (1888-1935); mas nos adverte de que não devemos tomá-lo como o último, ela ainda estaria apta a novos casos. Sobre seu encontro com a *Obra Poética* de Fernando Pessoa, ela narra: “Eu lia, e me amarrava. E lia mais, e me encantava. E lia me ligando cada vez mais na riqueza da língua portuguesa que o Fernando Pessoa usava” (Ibid. p.28). A leitora nos relata que dezessete anos depois desse primeiro contato, ela voltaria a Fernando Pessoa; e qual não fora sua surpresa quando sentira novamente as mesmas sensações das primeiras leituras. Como se tudo tivesse ficado retido na obra, à espera de um momento oportuno, como uma releitura, para vir à tona.

Essa sensação provocada por uma obra literária, faz Lygia Bojunga refletir sobre um aspecto relevante do livro: “Ele continua a ser depositário de toda aquela emoção do passado (...). Ele espera pela gente. Feito coisa que ele sabe que o caso com a nossa imaginação vai ser tão mágico, tão sem limite, que vale a pena mesmo esperar” (BOJUNGA, 2001e, p.29).

Lentamente, Monteiro Lobato, Dostoiévski, Edgar Allan Poe, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, Jane Austen, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Charles Dickens, Rainer Maria Rilke foram ocupando as prateleiras da biblioteca pessoal⁷ de Lygia Bojunga. A leitura dessas obras e muitos desses clássicos da Literatura Universal têm uma importância primordial no processo e no refinamento do gosto pela leitura de Lygia Bojunga.

⁷ Em entrevista exclusiva (12 Jan 2009), a escritora Lygia Bojunga também citou o escritor Milton Hatoum (1952-), como referência de boa literatura. Nas prateleiras de sua biblioteca pessoal foi possível ler nomes, como: Ariano Suassuna (1927-) e Cora Coralina (1889-1985).

Muitas dessas obras presentes na biblioteca da leitora Lygia Bojunga podem, eventualmente, aparecer em suas produções literárias; refletindo, justamente, tradições culturais absorvidas nos processos de leitura, mas apenas algumas poucas se tornarão efetivo alimento para o seu crescimento como escritora. O contato da leitora com essas obras será percebido, posteriormente, quando Lygia mudar de posição, e assumir seu papel de escritora. E, então, nos será permitido ouvir por entre as páginas de suas histórias, as vozes desses escritores que, efetivamente, marcaram sua experiência com o livro.

2.2.1 O fio que conduz à biblioteca

“É do presente que parte o chamado ao
qual a lembrança responde”
Henri Bergson

Livro: um encontro (2001e), de Lygia Bojunga, integra juntamente com *Fazendo Ana Paz* (2002b) e *Paisagem* (2002c), a famosa Trilogia do Livro, pois abordam juntos a relação autor-leitor e todo o processo de criação de uma obra literária.

Nosso maior interesse em *Livro: um encontro* está nas importantes informações que ele nos oferece sobre o processo de formação leitora de Lygia Bojunga, uma vez que é a própria escritora que vai nos revelando autores, obras e personagens favoritos.

Esse rastreamento das leituras de Lygia Bojunga foi feito em todas as vinte e uma obras publicadas pela escritora, porém, em apenas três dessas obras foi possível nos depararmos com a escritora revelando, claramente, essas informações. Ocorre que das vinte e uma obras publicadas por Lygia Bojunga até o momento, apenas em *Livro, um encontro* (2001e), *Feito à mão* (2002a) e o *Rio e eu* (2005a) identifica-se certa tendência autobiográfica.

Entenda-se por autobiografia o que propõe Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*: “Narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo o acento sobre sua vida individual, e em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE. Apud GARCIA, 2006, p.38).

Portanto, para que exista autobiografia é preciso que a identidade do autor, do narrador e da personagem sejam coincidentes. É o que ocorre com as três obras às quais nos referimos.

Outro ponto relevante trata do lugar e da função desses textos autobiográficos no conjunto da obra da escritora. Lygia Bojunga, numa afirmação análoga ao que é defendido por Philippe Lejeune, já afirmara em *Livro: um encontro* (2001e), que o escritor é aquilo que ele escreve. Numa carta ao leitor, intitulada “Pra você que me lê”, em *Feito à mão* (2001f), e que mais parece um capítulo à parte, dada a quantidade de páginas superar o número de trinta, Lygia Bojunga reafirma: “E assim, um dia desses, quando você entrar numa livraria qualquer, é possível que você encontre o *Feito à mão* por lá. É também possível que você saia da livraria me abraçando (ele sou eu, não é?)” (BOJUNGA, 2001f, p.38).

Com Philippe Lejeune, podemos aproximar o posicionamento colocado por Lygia Bojunga à teoria dos espaços autobiográficos. Segundo o teórico, “o leitor é assim convidado a ler os romances, não

somente como ficção, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo”. Isso é possível, porque se acredita que o romance seria mais verdadeiro, mais profundo e mais autêntico que a autobiografia, ou seja, se quisermos realmente conhecer um escritor não deveríamos, em tese, determo-nos somente em sua biografia; pois, neste caso, só saberíamos dele aquilo que ele se dispôs a nos contar. Devemos, pois, ler toda sua produção literária, pois será lá que, efetivamente, o encontraremos.⁸

De acordo com Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade*, “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1994, p.09). Vejamos que, embora poética, a definição de Lygia Bojunga sobre o uso da memória assemelha-se à de Ecléa Bosi:

Às vezes, numa noite de insônia, num embalo de rede, numa viagem de trem, eu gosto de dar linha pra minha memória. Só pra ficar vendo até onde é que ela vai. Aqui e ali dou um puxão na linha, pra ver se a memória volteia bonito pra mais e mais longe. E uma vez, num desses puxões, a minha memória chegou o mais longe que eu já consegui fazer ela voar: eu me vi aos quatro anos. (BOJUNGA, 2001f, p.43).

Numa dessas voltas ao passado, em *Feito à mão* (2001f), a escritora relembra o episódio de suas viagens pelo interior do Brasil, onde encenava sua obra *Livro: um encontro* (2001e). Este projeto recebeu o nome de Mambembadas. Ao relatar o que a influenciou, Lygia Bojunga nos revela uma informação importante:

Chamei de Mambembadas essas viagens que eu fiz pelo Brasil, quando estudei a história do teatro, de saída eu simpatizei com

⁸ Sugerimos o uso da expressão Trilogia Autobiográfica para as obras: *Livro: um encontro* (2001e), *Feito à mão* (2001f) e *O Rio e eu* (2005a) por serem recortes de momentos significativos da vida de Lygia Bojunga.

os atores mambembes; e uma das peças que eu mais gostei de ver em cena foi, justo, *O Mambembe*, de Artur Azevedo, onde ele retrata a vida desses atores que se embrenham pelo país adentro, levando de cidade em cidade o seu modesto fazer teatral. (BOJUNGA, 2001e, p.94).

E assim, sua memória nos leva a conhecer mais um escritor da sua biblioteca pessoal, Artur Azevedo (1855- 1908). Outros dois serão revelados na terceira obra da Trilogia autobiográfica, *O Rio e eu* (2005a). Lembrando de sua juventude e de sua paixão pelo teatro, Lygia irá relatar-nos o dia em que participou de uma seleção de atores para o Teatro Duse. Os candidatos deveriam representar dois trechos de duas obras literárias: “Fui direto na estante pegar o Lorca⁹ (García Lorca foi sempre um dos meus poetas mais amados). Meu dedo folheou rapidinho o livro até encontrar *A las cinco de la tarde* (...). Eu já sabia que a outra poesia ia ser a *Nega Fulô*, do Jorge¹⁰.” (BOJUNGA, 2005a, p.62-63).

Dessa forma, o fio que leva a escritora a rememorar seu passado nos conduz às estantes de sua biblioteca, lançando um feixe de luz nos estreitos caminhos que nos levam a traçar um mapa de suas leituras.

Através de imagens figurativas, como um fio que puxa suas lembranças das profundidades de sua mente, Lygia Bojunga vai nos contando fatos vividos que expressam toda sua relação com o mundo e consigo mesma, traçando, para seus leitores, um mapa da sua formação e experiência de vida.

O caminho, percorrido do presente ao passado, segue trilhas proustianas, pois há sempre um lugar, uma pessoa ou um acontecimento que desencadeiam ou despertam suas lembranças, outrora adormecidas e esquecidas.

⁹ Federico **García Lorca** (1898 — 1936).

¹⁰ **Jorge Mateus de Lima** (1893 — 1953).

2.3 A força dos antigos

Lygia Bojunga publicou até o momento vinte e uma obras literárias. Dentro dessa extensa coletânea há, sem dúvida, inúmeras relações intertextuais, como citações, alusões bibliográficas e referências que vão desde o Romantismo alemão às tendências contemporâneas.

Estabelecer aproximações e diferenças entre os textos de Lygia Bojunga e os desses escritores será nosso foco neste tópico, “A força dos antigos”, numa menção às questões de influência e apropriação.

Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada*, cita Paul Valéry (1871-1945) e sua compreensão do que seriam os estudos sobre Influência: “O estudo de influências é a pesquisa de semelhanças escondidas, consiste no contato misterioso de dois espíritos ou na dívida de um autor para com outro” (NITRINI, 1997, p.133). Paul Valéry ainda detectou outros três tipos de influência: “a influência exercida sobre a posteridade, que determina em grande parte o valor da própria obra emissora” seria a chamada Fortuna Crítica; a influência que o autor exerce sobre si mesmo; e a influência por reação, ou seja, a recusa da influência. (Ibid. p.133). Essa recusa da influência é justamente o tema de estudo de Harold Bloom, em *A angústia da Influência* (1991). Nesta obra, Bloom afirma que recusar uma influência é um meio de sofrê-la. Os caminhos da compreensão da “força dos antigos” atravessam “semelhanças escondidas”, “contato misterioso”, ou sofrimento, através da recusa de aceitá-los ou de enfrentá-los, edipianamente, ou não:

Ibsen detestava, mais talvez que qualquer outro, a influência, sobretudo porque seu autêntico precursor foi Shakespeare, muito mais que Goethe. Esse horror à contaminação por Shakespeare felizmente encontrou sua melhor expressão

ibseniana nas múltiplas formas que o dramaturgo norueguês descobriu para fugir de Shakespeare. (BLOOM, 1991, p.25).

Entendemos que a influência é um fato, aceitá-la ou recusá-la vai depender do temperamento e personalidade de cada poeta ou escritor. Nesse embate, o poeta sucessor busca desviar-se das influências de seu precursor, esse desvio gera o novo na criação; e, daí, nasce a originalidade.

Harold Bloom afirma que “o poema forte é a angústia realizada” (BLOOM, 1991, p.23), ou seja, a angústia do predecessor, tomada pela sensação de endividamento deste com aquele que o antecedeu, seria a força motriz para que o jovem escritor busque superar seu mestre; pois dessa relação conflituosa entre precursor e sucessor é que surgiriam as grandes obras.

Enquanto Harold Bloom emprega as noções de endividamento e conflito do antecessor em relação ao seu precursor; Jorge Luis Borges (1899- 1986) desloca esse ângulo de observação ao afirmar que cada escritor cria seus precursores, abalando completamente antigas noções de dívida. De acordo com a visão borgiana da influência, se os poetas precursores estão presentes nas obras de seus sucessores, aí estão unicamente, porque seus sucessores os trouxeram, dando-lhes luz e vida.

A produção literária de Lygia Bojunga está cheia de vida; e inúmeras vozes ressoam em cada um dos seus textos. A influência é fato e pode gerar conflitos, mas a escritora não nos parece atormentada. Através de suas entrevistas, é possível perceber uma escritora que soube lidar com esses conflitos de influência.

É possível que Lygia Bojunga possua uma visão borgiana em relação aos escritores que a antecederam, já que sempre reconhece e

exalta a importância que muitos deles tiveram em seu processo de formação enquanto leitora.

O fato de a escritora não recusar a influência dos antigos não a impede de tentar superá-los para consolidar um estilo próprio e singular. Reconhecer a força de seus antecessores é o primeiro passo na tentativa de conquistar sua autonomia.

2.3.1 Vestígios de leitura

As obras citadas, até o momento neste trabalho, foram retiradas das três produções autobiográficas¹¹ de Lygia Bojunga, portanto, são autores e livros que chegam ao nosso conhecimento porque a escritora assim o quis. A partir de agora, no entanto, as obras, autores e personagens que nos forem apresentados serão resultado de um trabalho de rastreamento intertextual.

Entenda-se intertextualidade como o conceito defendido por Julia Kristeva, em 1966, a partir de estudos sobre dialogismo de Mikhail Bakhtine (CARVALHAL, 2003, p.73). Segundo Kristeva, intertextualidade seria a propriedade do texto literário, que se constrói como mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto.

Portanto, um texto seria composto de vários outros textos, numa espécie de “diálogo de várias escrituras”. Tânia Carvalhal, em *O próprio e o alheio*, expõe-nos a importância das investigações intertextuais e as define como: “sinônimo das relações que um texto mantém com um

¹¹ *Livro, um encontro* (1988), *Feito à mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999).

corpus textual pré ou coexistente” (CARVALHAL, 2003, p.74); seriam os intertextos “conjunto de textos que se pode aproximar daquele que temos sob os olhos, o conjunto de textos que encontramos na memória de uma dada passagem” (Idem, p.75).

E o texto que temos sob nossos olhos é a obra completa, composta de vinte e um livros da escritora Lygia Bojunga. A primeira citação de um texto e seu autor na obra de Lygia Bojunga aparece em 1980, com a publicação de *O sofá estampado*; lá, a professora do tatu Vítor anuncia que o objeto de estudo dos alunos naquele dia será a poesia da escritora Cecília Meireles (1901- 1964) e pede a Vítor que recite “O último andar”. O poema começa a ser recitado: “No último andar é mais bonito/ do último andar se vê o mar/ É lá que quero morar”. (BOJUNGA, 1999, p.22); mas a timidez de Vítor o impede de terminar, um engasgo seguido de uma tosse prolongada o interrompem de vez.

Em *Fazendo Ana Paz* (2002b), há uma passagem do texto que tomamos como referência os poemas “Mulher ao espelho” e “O retrato”, de Cecília Meireles. Seguem-se os poemas na íntegra para que se possa perceber que tipo de relação se estabelece entre eles e o texto bojunguiano:

Mulher ao espelho

Cecília Meireles

Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruces,
outros, buscando-se no espelho.

O Retrato

Cecília Meireles

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração que nem se
mostra

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
A minha face?

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.

A mulher diante do espelho dá-se conta das mudanças que o tempo operou não só em sua aparência como também em sua alma. Em “O retrato”, a voz poética igualmente se dá conta da transformação ocorrida, ao contemplar em um retrato de sua juventude, todo o viço e jovialidade que outrora estamparam seu rosto.

Esses poemas encerram questões que tratam da fugacidade e efemeridade do ser humano diante da vida. A mulher diante do espelho contempla sua imagem presente, já a mulher em “O Retrato” contempla

sua imagem passada; em ambas há tristeza e descontentamento por se sentirem devastadas pelas ações do tempo. A mulher em “O retrato” acaba por indagar-se: “Em que espelho ficou perdida a minha face?”.

Nesse trecho de *Fazendo Ana Paz (2002b)*, Lygia Bojunga estabelecerá uma espécie de diálogo entre a personagem Ana Paz e o espelho que está diante dela, e este não deixará perguntas sem respostas:

Com essa vista meio ruim que eu tenho agora eu quis ver bem de perto o que o espelho tava me mostrando. Nossa! não era nenhuma maravilha. Mas pareceu que ele não estava se incomodando. Olhei bem. É, ele parecia contente da gente estar ali se encontrando. E aí ele fez questão de me contar tudo que ele tava achando de mim. Tintim por tintim. Demorou, é claro. Cada mancha, cada sinal, cada ruga, a minha história tá toda na minha cara, e ele quis ir me contando cada capítulo dela, sem pressa nenhuma-nenhuma. Me contou até que eu tinha fio de cabelo preto, ué! o que que esse fio ainda anda fazendo aqui?. (BOJUNGA, 2002b, p.30-31).

A personagem Ana Paz também tem a oportunidade de contemplar-se diante do espelho. Sua idade já não é tão jovem pelo que se pode perceber; porém, o encontro com o espelho e com a “verdade”, faz-se menos dolorido. Percebe-se que a personagem bojunguiana encara a chegada da velhice¹² de uma forma mais otimista que as personagens cecilianas.

Já em 2006, Lygia Bojunga publica *Sapato de Salto*, nesta nova obra, a escritora vai tratar de questões como o abuso sexual de menores, a prostituição e o homossexualismo. Personagens como

¹² Essa valorização do velho ou da velhice é temática recorrente na obra de Lygia Bojunga. Em *Angélica (2001a)*, o elefante Canarinho tem que aprender a lidar com seus primeiros sinais de velhice. Em *A bolsa amarela (2001c)*, o avô de Lorelai é ativo e estuda, o que faz a personagem afirmar: “Ele só é velho por fora. O pensamento dele tá sempre novo” (BOJUNGA, 2001c, p. 99). Em *O sofá estampado (1999)*, temos a avó de Vítor, ativa e participante na luta em favor da preservação do meio ambiente.

Sabrina, Andrea Doria, tia Inês e Dona Gracinha vão preencher, com seus dramas e histórias de vida, esse novo espaço criado por Lygia Bojunga. Segundo a própria escritora, em entrevista publicada pelo site do Banco do Brasil (2006) ¹³, essa obra estaria voltada para um público mais adulto ou “para adolescentes que já tenham bastante intimidade com os livros”, por tratar-se de histórias de personagens que lidam com permanentes conflitos sexuais, amorosos e familiares.

A obra está repleta de cenas fortes como o relato do suicídio da mãe da pequena Sabrina. A cena nos remete à forma como a escritora inglesa Virgínia Woolf (1882- 1941) pôs fim à sua vida:

-Você disse que eu tenho mãe.
 -Tem não: teve.
 -Que fim ela levou?
 -Afundou no rio.
 Sabrina parou de estalo. Olhou pra tia Inês:
 -Se afogou??
 -A tia Inês fez que sim:
 -Abraçada com uma pedrona.
 -Com quem?
 -Com uma pedra grande. – O olho da Sabrina cresceu. – Pra afundar mais depressa - a tia explicou.
 (BOJUNGA, 2006c, p.40).

Trata-se de uma referência a um fato biográfico da vida de uma escritora que Lygia Bojunga admira; e que recriou para uma de suas personagens.

Outra referência presente nesta mesma obra, assemelha-se à *Crônica de uma morte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez (1928-); o narrador, logo no início da narrativa, anuncia a morte do jovem Santiago Nasar e quem é seu assassino: “No dia em que o

¹³ Disponível em: <<http://www.bb.com.br>>. Acesso em: 03 Nov 2006.

matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h 30m da manhã para esperar o navio que chegava do bispo ” (MÁRQUEZ, 1981, p. 09).

Ambas as narrativas aproximam-se pelo fato de o narrador anunciar com antecedência a morte de uma das personagens. O que as diferencia seria o fato de que em *Crônica de uma morte anunciada*, todas as outras personagens sabem que Santiago Nasar irá morrer. Já em *Sapato de salto (2006c)*, o narrador anuncia o assassino, mas apenas o leitor toma conhecimento do fato, nada podendo fazer para evitar a fatalidade. Em *Sapato de Salto*, o episódio da morte da tia Inês, inicia-se assim:

O assassino entrou, sentou e perguntou pela tia Inês (...). Quando (Tia Inês) deu de cara com o Assassino, parou num susto. Ficaram se encarando. (...) num gesto rápido, o Assassino agarrou a mão que segurava a arma, desviou ela pra tia Inês e, de dedo comandando o gatilho, disparou uma, duas, três vezes. (BOJUNGA, 2006c, p.140).

O suspense presente nessas narrativas, não está no fato de se descobrir quem é ou são os assassinos, uma vez que estes já foram revelados. Trata-se, pois, de descobrir *como e em que momento* se dará a tragédia anunciada: “Os homens que o matariam tinham dormido nos assentos, apertando no regaço as facas embrulhadas em jornal” (MÁRQUEZ, 1981, p.25).

Resta ao leitor acompanhar passo a passo os últimos momentos de vida da personagem-vítima, nada podendo fazer para modificar o desfecho; cabendo-nos, apenas, aceitar resignados tal fatalidade.

Obras como essas, trabalham no leitor, uma importante função da Literatura, a “educação para o fado”, expressão usada pelo escritor italiano Umberto Eco (1932-), em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo:

Creio que a educação para o fado e para a morte é uma das principais funções da literatura. (...) O leitor deve aceitar essa frustração e, por meio dela, sentir o tremor ante o Destino. (...) A beleza de *Guerra e Paz* está em que a agonia do príncipe Andrea termine com a morte, por mais que essa morte nos desagrade. (ECO, 2001, p.12-14).

Trata-se, portanto, de permitir ao leitor a experiência de impossibilidade da mudança, por mais que essa experiência nos contrarie.

Outra referência trata do homossexualismo abordado na relação das personagens Joel e Andrea Doria; e exposto com uma citação de *O retrato de Dorian Gray* (2000), de Oscar Wilde (1854- 1900), pela personagem Joel:

O Joel se aproximou com ar displicente, livro na mão. Sentou muito mais junto do Andrea Doria do que era preciso sentar; abriu muito mais aberto o livro do que era necessário abrir, ajeitou com exagero os óculos que não era preciso ajeitar, e leu em voz alta: Anos atrás, quando eu era um garoto, disse Dorian Gray amassando uma flor em sua mão, você me conheceu, me adulou e me induziu a ser vaidoso da minha beleza. (BOJUNGA, 2006c, p.189).

Nessa cena de leitura, podemos tomar por analogia a sedução de Dorian Gray por Lord Henry, como a mesma de Andrea Doria por Joel. A semelhança entre os nomes Dorian e Doria não deve ser ignorada, pois os nomes remetem a uma situação comum vivida por personagens, ambos jovens e seduzidos por homens mais experientes.¹⁴

Igualmente de 2006, é *Aula de Inglês*, nela aparece a última citação explícita de uma de suas personagens. Trata-se do momento em

¹⁴ Em entrevista exclusiva (12 Jan 2009), a escritora Lygia Bojunga revelou não ter atentado para a semelhança dos nomes das personagens: Doria e Dorian.

que a personagem Teresa Cristina é presenteada por seu Professor de Inglês com um livro:

-Ganhei este livro quando tinha a sua idade (...).

Ela leu em voz alta:

-*Cartas a um jovem poeta*. Rainer Maria Rilke.

- Estas cartas alimentaram muito não só o jovem poeta para quem o Rilke escreveu, mas milhares de outros jovens, de todas as idades, pelo mundo afora. (BOJUNGA, 2006b, p.131).

Nesta última afirmação do Professor, podemos incluir também a própria Lygia Bojunga, já que *Cartas a um jovem poeta*, lido em sua juventude, despertara-lhe do mesmo modo o desejo de tornar-se poeta: “Eu hoje me pergunto se o meu grande envolvimento com as *Cartas* foi porque eu me identifiquei com a apologia da solidão que o Rilke faz nesse livro, ou se foi por andar alimentando um desejo de ser poeta também” (BOJUNGA, 2001, p. 22).

Dentre os inúmeros temas sobre os quais Rilke discorre em suas cartas, em uma correspondência datada de 17 de fevereiro de 1903, Rilke aconselha Franz Kappus¹⁵ a voltar-se para si mesmo, caso este realmente desejasse descobrir sua natureza artística: “Pois o criador tem que ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo” (RILKE, 2008, p. 27).

Trata-se, pois, da apologia da solidão a qual Lygia Bojunga se refere, uma vez que só através do isolamento e de um olhar voltado para dentro de si mesmo, seria possível ampliar, suficientemente, a solidão que habita no homem, e transformá-la em morada definitiva. A solidão seria, pois, a morada do poeta.

¹⁵ Leitor de Rilke e aspirante a poeta. Trocou correspondência com Rilke de 1903 a 1908. Três anos após a morte de Rilke, Franz Kappuz decidiu publicar o conteúdo das cartas por considerá-las pertinentes à humanidade.

Corda bamba, premiadíssima obra de Lygia Bojunga, publicada em 1979; encenada no Brasil, Alemanha e Holanda e também filmada pela TV sueca, trata da história da personagem Maria. Nesta narrativa há um trecho que nos leva imediatamente ao conto “Fita verde no cabelo”, de João Guimarães Rosa (1908- 1967): “Viu Maria sentar na cadeira e tirar uma fita verde do bolso; o cabelo dela era comprido, ela amarrou ele bem, fazendo um rabo de cavalo” (BOJUNGA, 2001d, p.42).

A semelhança entre os dois textos está no fato de que as personagens, além de muito jovens, precisarem enfrentar seus medos, dentre eles, a morte:

Demorou, para dar com a avó em casa, que assim lhe respondeu, quando ela, toque, toque, bateu:

– Quem é?

– Sou eu... – e Fita-Verde descansou a voz. – Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou.

Vai, a avó, difícil, disse: – Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe.

Fita-Verde assim fez, e entrou e olhou.

A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. Dizendo: – Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo.

Mas agora Fita-Verde se espantava, além de entristecer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada; e estava suada, com enorme fome de almoço. Ela perguntou:

– Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!

– *É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta... – a avó murmurou.*

– *Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!*

– *É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta... – a avó suspirou.*

– *Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?*

– *É porque já não estou te vendo, nunca mais, minha netinha... – a avó ainda gemeu.*

Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: – Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...

Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

O narrador do conto nos relata que a menina, ao sair de casa, amarrara uma fita verde inventada no cabelo. Podemos tomar essa “fita verde” com um objeto simbólico que marca o momento em que a menina viaja para dentro de si e de sua imaginação. Durante seu deslocamento até a casa da avó, a menina sente-se, apesar de sozinha, feliz e segura. Não há o que temer: “Daí, que, indo, no atravessar o bosque, viu só os lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo”. Porém, na chegada à casa da avó, a menina percebe que perdera a fita verde; estava de volta à realidade e aos seus medos. E o penúltimo parágrafo revela seu confronto com o medo maior, a morte, representada pela forte afirmação: “-Vovozinha, eu tenho medo do lobo!”

Em busca de também enfrentar seus medos e lidar com a morte de seus pais, é que a personagem Maria, “de fita verde no cabelo”, fugirá todas as noites, para o oitavo andar do prédio vizinho, equilibrando-se apenas numa corda.

As duas personagens tomam a mesma atitude diante do enfrentamento de seus medos, quando o mundo real torna-se demasiado doloroso e inseguro, apegam-se à imaginação que as lança num mundo interior, onde os medos não alcançam.

As referências ao escritor mineiro não param por aí, em uma carta ao leitor, *Pra você que me lê*, publicada na obra *Tchau*, a escritora afirma: “Quantas vezes já se disse, não é mesmo, que inspiração é sinônimo de trabalho, e mais trabalho, e mais trabalho” (BOJUNGA, 2006a, p. 13). Este discurso, sobre o fazer literário, nos remete diretamente a Guimarães Rosa, o autor questionado sobre o seu gênio criativo revela que este seria fruto de muito trabalho: “Genialidade, sei...Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho”.¹⁶

Trata-se, portanto, de dois escritores que encaram o processo de criação de uma obra literária de forma semelhante, ou seja, tomam o trabalho como fonte da criação, estando a riqueza literária diretamente relacionada ao trabalho exigido em sua elaboração.

Sabemos que a intertextualidade ocorre no diálogo de um texto com outro, mas o que dizer de uma obra que recupera não apenas um autor ou obra do passado, mas sim, todo um movimento literário? Que dizer de uma escritora que, em pleno século XXI, produz uma obra literária levando em conta inúmeras características fundamentais do Romantismo alemão?

Em *Nós três* (2002a), vamos encontrar acontecimentos que abordam temas, como: Amor, Morte, Sonho e Reflexão. Temáticas que expõem uma concepção de mundo ligada ao romantismo. Essa afirmação é ratificada através da ação e do discurso das próprias personagens.

¹⁶ Entrevista concedida a Günter Lorentz, em Gênova, janeiro de 1965. Integra a coletânea organizada por Eduardo Coutinho, publicada pela Ed. Civilização brasileira, 1991.

As circunstâncias de um encontro inesperado, o desenrolar do conto e seu desfecho apresentam elementos que guardam relação com o romance *Heinrich Von Ofterdingen*, do escritor alemão Novalis (1772-1801). Esse escritor foi um dos mais importantes representantes do romantismo alemão em finais do século XVIII, e o criador da *Flor azul*, um dos símbolos mais duráveis do movimento romântico.

Nesse romance, a personagem principal Heinrich, um poeta medieval, após sonhar com uma flor azul, sai pelo mundo em busca de encontrá-la. Essa flor azul, símbolo do romantismo, passou a representar, segundo Karin Volobuef, em *Frestas e arestas: a prosa de ficção na Alemanha e no Brasil*, a perene insatisfação imanente ao romantismo alemão: "... a flor azul, entretanto, é aquilo que todos procuram, mesmo sem o saber, quer o chamemos de Deus, eternidade, amor, eu ou tu" (Huch, 1951, p. 283. Apud VOLOBUEF, Karin, 1999, p.46).

A escritora Lygia Bojunga inicia *Nós três* com a seguinte cena: "A Rafaela sai de casa e vem beirando a salina... Entra no coqueiral. Pára. De tanto coqueiro assim junto, lá dentro está meio escuro, vai ver é melhor voltar? Mas o olho vê lá longe a Flor Azul" (BOJUNGA, 2002a, p. 09). Após o encontro da menina com a flor azul, segue-se o relato de uma lenda por um velho pescador que consertava sua rede de pesca na praia:

Contou que a Morte andava a cavalo (...). Aonde ela passava o vento grande levantava (...). Contou que no coqueiral tinha uma folhagem rasteira que dava uma flor azul. A flor era grande e bonita: guardava lá dentro dela o Amor. Contou que a Morte adorava essa flor, quando via ela de longe já gritava pro cavalo, não pisa naquela flor que ela é minha! E o cavalo não pisava. (BOJUNGA, 2002a, p. 09).

Vale ressaltar que durante o predomínio da estética classicista, os contos, mitos e lendas tiveram seu valor bastante diminuído; foi com o movimento romântico que essas narrativas foram valorizadas. De acordo com Karin Volobuef: “O manifesto interesse dos românticos pelo conto de fadas é uma reação ao furor racionalista do período iluminista que, no intuito de banir da face da terra as crendices e superstições, execrara toda forma de magia, em consequência também o conto de fadas” (VOLOBUEF, 1999, p.52). A figura do velho contando a história da Morte e da Flor azul para a menina pode ser interpretada por nós, leitores, como um resgate daquela antiga tradição de se transmitir oralmente os contos às crianças: “Quando falamos em contos de fadas popular, referimo-nos às narrativas de cunho mágico ou encantado, que durante séculos foram transmitidas oralmente pelos camponeses europeus nas horas de lazer ou durante a realização de trabalhos manuais” (Ibid. p.52).

Rafaela colhe a flor após enfrentar uma forte ventania. A flor azul, portanto, estaria materializando o Amor; porém, podemos interpretar o acontecimento como um presságio muito ruim, já que a menina colhe a flor preferida da Morte. O leitor é, com isso, alertado de que a morte ronda o conto. Rafaela encontra na praia um desconhecido chamado Davi e com ele faz amizade, essa amizade será selada com a flor azul a ele ofertada pela menina.

Nos moldes dos heróis românticos alemães, Davi (anagrama de vida) está sempre viajando e não consegue mais adaptar-se à rotina cotidiana, pois anseia sempre por novos e diferentes horizontes: “Não é dormência não, é um jeito de dizer que o pé queria andar, ir pra estrada de novo, mudar! De tanto viver feito cigano eu tinha habitado e comecei a achar muito chato ficar sempre no mesmo lugar” (BOJUNGA, 2002a, p. 14).

Karin Volobeuf afirma que a alma romântica é “por demais inquieta para ter sucesso em adaptar-se a um estilo de vida mais doméstico” (VOLOBUEF, 1999, p.134). Davi vai, então, viver uma paixão com Mariana, amiga de Rafaela, e durante algum tempo tudo irá transcorrer tranquilamente e em perfeita harmonia. E embora a paz e o sossego da vida doméstica lhe pareçam atraentes, ele não se contenta com essa felicidade doméstica: “Não, eu quero te dizer...que eu tenho mesmo que ir embora. Uma hora dessas. Pode ser uma hora que você esteja dormindo ou...sei lá...” (BOJUNGA, 2002a, p. 42).

Através de uma imagem bastante forte, narrada pela voz da personagem Davi, acompanhamos uma metáfora do que seria sua relação com Mariana, e aí temos mais um prenúncio de fatalidade:

O passarinho ficou preso na teia; se enredou, se enrolou. A aranha foi rapidinho pra perto dele, e foi fazendo mais teia e foi fazendo mais fio e foi passando o fio pra cá, pra lá, pra cima, pra baixo, enredando o passarinho, enredando, enrolando, enrolando, e ele já não mexia a asa e ele já não puxava a pata e ele já não abria o bico, e ela sem parar, sem descansar, fazendo ele cada vez mais prisioneiro, mais prisioneiro. (BOJUNGA, 2002a, p. 40).

O trabalho laborioso da aranha permite que os leitores apreendam certa crueldade em paralisar o passarinho, tido como exemplo de movimento e de liberdade. O pequeno pássaro é fatalmente preso na bem constituída teia. Karin Volobeuf, acerca da alma dos românticos, nos relata que esta é estabelecida pelo movimento: “Suas palavras-chave são liberdade e transformação, não paz ou sossego” (VOLOBUEF, 1999, p.132).

No desfecho do conto, Davi é morto por Mariana que não aceita a partida do seu amado; e, nesse momento, há um perceptível domínio do onírico, pois a menina Rafaela vai lidar com seus medos, com sua

tentativa de compreender o que aconteceu e sua vontade de reencontrar Davi. O sonho será a ponte que permitirá esse acesso, esse contato cortado tão trágica e repentinamente:

Quando o medo dormiu, ela se levantou e partiu pro fundo do mar pra ir buscar o Davi (...), a Mariana tinha chegado primeiro e estava levantando a teia pro Davi se libertar (...). A Mariana se ajoelhou e ofereceu uma flor pro Davi. Era a Flor Azul. A Rafaela quis gritar; só que a voz não saía. Foi correr; mas o pé não levantou. (Por que será que estava tudo acontecendo em câmera lenta?). (BOJUNGA, 2002a, p. 69).

Através do sonho, a menina viajará para dentro de si mesma. Essa viagem terá como objetivo, segundo os preceitos românticos alemães, “dirigir seu olhar para seu próprio íntimo” e com isso vencer os conflitos que perturbam seu espírito. Há uma outra personagem bojunguiana, já citada nesse capítulo, que também possui essa atitude intimista. É o caso da menina Maria, em *Corda bamba* (2001d).

Sobre a presença do sonho em sua obra, Lygia Bojunga nos esclarece em entrevista concedida a Laura Sandroni:

E acho que os sonhos- sempre tão presentes na minha escrita (e no meu sono)- traduzem o gosto e/ ou a necessidade que eu sinto de namorar com o inconsciente (quem sabe até uma tentativa disfarçada de captar um pouquinho do mistério tão atraente que ainda envolve esse nosso departamento). (BOJUNGA. Apud SANDRONI, 1987, p. 172).

O desfecho do livro dá-se da seguinte forma: As férias acabam; o pai de Rafaela vai buscá-la; o corpo de Davi fora jogado ao mar por Mariana; algum tempo depois é Mariana quem pega seu barco e some na imensidão do mar azul.

Em 2004, em virtude do prêmio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award), suscitou-se uma possível semelhança entre a obra de Lygia Bojunga e a obra da escritora Astrid Lindgren (1907- 2002). Segundo o júri o que aproximaria Lygia Bojunga da escritora sueca seria a “concretização das fantasias de felicidade”.¹⁷

Após a leitura das vinte e uma obras de Lygia Bojunga e de *Pippi Meialonga* (2001), da escritora sueca, podemos perceber que o ponto de convergência entre as duas escritoras está, justamente, na profunda preocupação com a criança em situação de abandono. Porém, a forma como cada escritora irá abordar esse tema será bastante divergente. A medida do equilíbrio estaria na quantidade de realismo presente em suas respectivas obras: enquanto em Lygia Bojunga esse realismo está fortemente exposto; em Astrid Lindgren, ele encontra-se sutilmente diluído. Ocorre que as personagens de Astrid Lindgren vivem imersas na chamada “fantasia de felicidade”, e só ao leitor é dado perceber a real situação que se esconde sob essa fantasia:

No jardim havia uma casa velha, e na casa morava Pippi Meialonga. Pippi tinha nove anos e morava completamente sozinha. A menina não tinha pai nem mãe (...). A roupa que ela estava usando era muito engraçada. A própria Pippi é que tinha feito. No começo, ela pretendia fazer um vestido azul, só que o pano azul era muito pequeno, não dava para fazer o vestido (...). Suas pernas compridas e magricelas estavam cobertas por um par de meias compridas, uma marrom, outra preta. Além disso, ela estava usando uns sapatos pretos com exatamente o dobro do tamanho dos seus pés. (LINDGREN, 2001, p. 07).

Apesar das visíveis carências materiais pelas quais passa a personagem, a autora não deixa transparecer, em momento algum, uma atmosfera que não seja a de alegria, brincadeiras e aventuras fantásticas.

¹⁷ Prêmio da Literatura em Memória de Astrid Lindgren 2004. Disponível em: <<http://www.alma.se>> Acesso em: 17 mar. 2007.

Já as personagens bojunguianas são descritas com acentuado realismo, dando ao leitor a possibilidade de perceber quando a personagem ultrapassa a tênue fronteira entre a fantasia e a realidade. Poderíamos até afirmar que as personagens de Lygia Bojunga têm o pensamento voltado para o mundo da fantasia, sem tirar os pés do mundo real. É o que ocorre com personagens como Alexandre, de *A casa da madrinha*: “A situação continuava apertada, domingo Alexandre ia pra praia: era dia de vender amendoim. (...) Alexandre saiu da escola. Foi vender sorvete. Era mais pesado de carregar, mas pagava mais” (BOJUNGA, 2001c, p. 40-41).

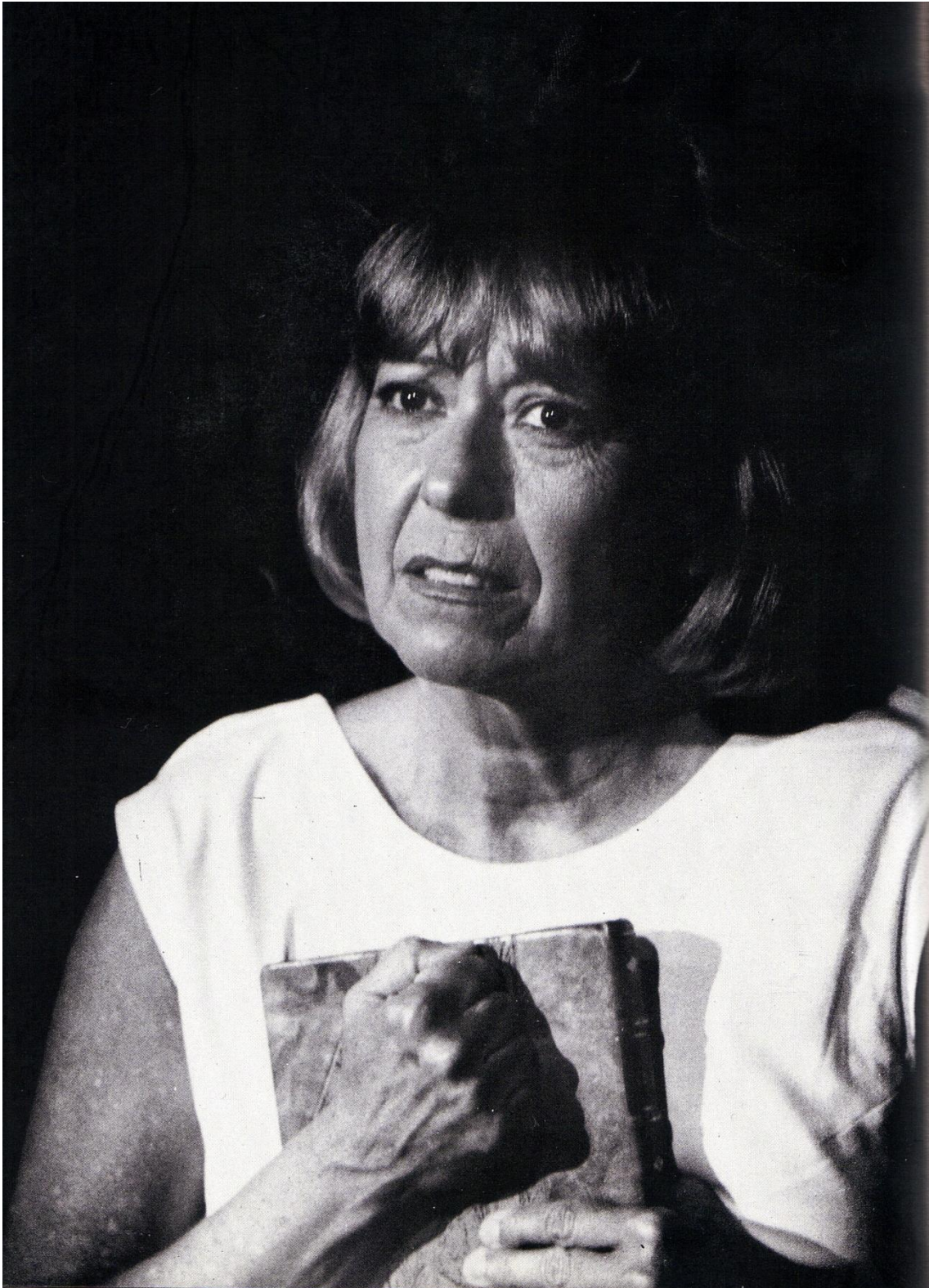
Nesse trecho, a escritora expõe o trabalho infantil, alternativa comum que as famílias mais carentes encontram de terem um reforço no orçamento; às vezes essa é a única fonte de renda da maioria dessas famílias. O trabalho infantil ainda traz sérias consequências à criança, como a perda da infância e a evasão escolar, expondo ainda mais esse menor a uma situação de marginalidade.

Através da menina Sabrina, personagem de *Sapato de salto* (2006c), Lygia Bojunga irá denunciar a agressão contra a criança, o abuso sexual e a prostituição infantil:

Entrou uma noite no quarto dela e se instalou na cama com jeito de quem está inventando uma nova brincadeira. Quando a Sabrina foi gritar de susto, ele tapou o grito com um beijo. E depois cochichou: - Esse vai ser o nosso maior segredo, viu? (BOJUNGA, 2006c, p. 20).

As personagens de Lygia Bojunga vivem situações bastante realistas, porém a autora nunca deixa que se perca a esperança de dias melhores, por piores que possam parecer as situações enfrentadas.

Por essa intensa preocupação com as crianças e com a contínua denúncia da violação dos direitos inerentes a elas, é que Lygia Bojunga tornou-se, reconhecidamente, uma referência em nossa literatura. Através de um jeito todo peculiar e bem marcante, a escritora impôs seu estilo, tornando-se leitura obrigatória para pesquisadores e outros escritores. A escritura de Lygia Bojunga será o assunto do nosso próximo capítulo.



“Eu, leitora, crio com a minha imaginação todo o universo que vem cifrado nesses sinaizinhos chamados letras” (BOJUNGA, 2001, p. 21).

3. A ESCRITA BOJUNGUIANA: A DESLEITURA

“Eu confundo as palavras livro e livre:
me acontece muito querer dizer uma e sair a outra”
(BOJUNGA, 2001, p. 55)

3.1 A descoberta da escrita

Poucos escritores revelam a seu público leitor como se deram seus primeiros contatos com a escrita. Geralmente, revelam apenas suas preferências enquanto leitores. Que obras ou autores leram quando jovens. Será que o exercício com esses sinaizinhos gráficos não importa ou não é relevante o suficiente para ser registrado em suas biografias? Não seria, pois, a leitura o começo da escrita e a escrita o resultado da leitura?

Por acreditar nesta proposição é que buscamos revelar neste tópico intitulado “A descoberta da escrita”, como o exercício da escrita tornou-se uma atividade prazerosa para Lygia Bojunga desde a mais tenra idade:

Quando a minha mãe comprou o caderno da caligrafia que a professora tinha pedido eu logo gostei da cara dele. (...) Então foi assim, caligrafando, que eu recolhi o prazer da borracha esfregando o papel, do lápis roçando a mão, do olho seguindo os sinais que eu imprimia no caderno, brincando aqui de pingar um *i*, ali de engordar um *o*. (BOJUNGA, 2001, p. 36).

A escritora relembra nesse trecho a gratificante sensação que o exercício de caligrafia lhe dava; e a aprendizagem das letras tornara-se uma doce brincadeira. Desse primeiro contato com a grafia, Lygia Bojunga intitulou-se artesã da escrita, uma vez que cada letrinha era trabalhada com o máximo de esmero que a menina poderia ter.

Já na adolescência, foram os diários que ocuparam boa parte do tempo da jovem Lygia. O exercício de registrar no papel, tudo o que lhe acontecia durante o dia, deu-lhe uma intimidade maior com a escrita:

Era uma escrita apressada, de letra virada garrancho, toda esquecida dos exercícios de caligrafia de quando eu era criança. Era um registro compulsório de tudo que me acontecia, emoção, dúvida, tristeza, expectativa, estava tudo lá. (BOJUNGA, 2001, p. 37).

A prática dos diários deixou-lhe um hábito que ainda hoje a escritora Lygia Bojunga cultiva: “Me habituei. E até hoje, mesmo para escrever uma carta, meu primeiro movimento é me isolar e fechar a porta” (BOJUNGA, 2001, p. 37). Esse isolamento remete à imagem que Roland Barthes, em *O grau zero da escritura*, faz do escritor- artesão “que se fecha num lugar lendário, como um operário na oficina, e desbasta, pole e engasta sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando neste trabalho horas regulares de solidão e esforço” (BARTHES, 1974, p. 152). A escritora revela que foram quase três anos de escrever diários.

Quando passou a escrever profissionalmente, foi para o rádio e a televisão: “E foi meu começo de escrever-para-ser-paga” (BOJUNGA, 2001, p. 40). Com essa afirmação, a escritora confirma que escrevia porque precisava de dinheiro, e para isso precisava adaptar-se às exigências do mercado. É nessa época que ela teve de habituar-se ao

uso do dicionário, pois precisava entregar seus *scripts* sem erros ortográficos.

E o dicionário que, até então, não fazia parte da sua vida, passou a ser de uso obrigatório na sua profissão. Mas era uma relação pessoa - objeto ainda muito fria:

Abrir, eu abria; mas curtir- quem diz?
Muito grosso!
Um exagero de papel!
Uma montanha de palavras desabando em cima da gente!
Uma letrinha super miúda de tanto quererem espremer mais quer-dizer-isso e mais quer-dizer-aquilo!
Então, era só tirar a dúvida se tinha dois ss mesmo, ou se era um s em vez de z, e pronto, eu fechava ele logo (BOJUNGA, 2001, p. 41).

Apenas quando Lygia Bojunga começa a escrever livros é que essa relação transformar-se-á, a ponto de a escritora afirmar que se questionada sobre qual livro levaria para uma ilha deserta, sem titubear, responderia: um dicionário.

Segundo Roland Barthes, em *O grau zero da escritura* (1974) o dicionário seria uma espécie de caixa de Pandora por constituir-se num “objeto inesperado de onde escapam todas as virtualidades da linguagem”; ou seja, no dicionário, a palavra estaria reduzida a uma espécie de estado zero, mas “preche de todas as especificações passadas e futuras”.

Essa visão do uso do dicionário como algo que vai além do uso ortográfico nos remete à crônica “O livro da solidão”, de Cecília Meireles, publicada em 1948. Na crônica, a narradora também indaga que livro levaria para uma ilha deserta; e chega à conclusão de que o dicionário seria o mais indicado, uma vez que este seria o “mais poético dos livros”.

A defesa que Cecília Meireles e Lygia Bojunga fazem ao dicionário torna-se, antes de tudo, uma defesa da própria palavra na sua condição de elemento da criação literária.

Vale ressaltar que quando Lygia Bojunga começa a escrever livros, a ideia “escrever-para-ser-paga” deixa de valer: “Foi só quando eu comecei a fazer livro que escrever se tornou de novo compulsório e introcável” (BOJUNGA, 2001, p. 40). A escritora expõe nesta afirmação que a troca, escrita por dinheiro, só vigorou enquanto trabalhara para o rádio e a televisão. Quando os livros entram em sua vida, a relação que passa a prevalecer é a da escrita por prazer. E confirma isto, fazendo uso da expressão “de novo compulsório”, como uma referência aos diários escritos durante sua adolescência; e “introcável”, revelando que sua escrita já não era mais moeda de troca.

No meio dessas mudanças de posicionamento, Lygia Bojunga percebe que a possibilidade do uso do dicionário vai além da correção de erros ortográficos:

...foi nesse encontro com a Literatura que eu comecei a ter curiosidade de ler um verbete inteiro, e de querer experimentar os caminhos que o dicionário me mostrava, conferindo uma palavra com outra, (...) pra então ir descobrindo que porção de caras cada uma tinha. (BOJUNGA, 2001, p. 41).

É o que também alega Leila Perrone-Moisés, em *Flores da escrivantina*: “O próprio dicionário, que se supõe provido das mais honestas intenções, parece levar-nos, sorratamente, a infinitos desvios” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13). Isso implica dizer que a escritora via-se com autonomia necessária para dar aos vocábulos novas e diversas significações; estendendo, assim, as possibilidades de uso desses termos. Trata-se, pois, de alimentar a palavra com

movimento, sonoridade e frescor a ponto desta elevar-se poética e expressivamente.

O dicionário, que antes aprisionava a escritora, entre o certo e o errado, passou a ser um mundo de possibilidades. Uma liberdade que a escritora sempre almejava, mas que só descobriu quando começou a escrever livros. Esse novo contato com o dicionário irá desvendar à escritora toda a riqueza de nossa língua e as múltiplas oportunidades de uso para as palavras. Lygia Bojunga saberá aproveitar toda essa potencialidade linguística e fará disso uma das características mais marcantes de sua obra.

3.2 O processo de criação: “eu podia tudo”

Quando Lygia Bojunga começou a escrever livros, deu seu grito de liberdade. Pois, até então, tivera uma escrita podada, delimitada; fosse cobrindo as linhas tracejadas dos exercícios de caligrafia, fosse nos registros de seus diários, ou nos *scripts* encomendados pelo rádio e pela televisão:

Eu estava tão condicionada a comprimir os meus personagens em tantas falas, tantas laudas, sabendo que era só deixar eles se mostrarem mais um bocadinho que lá vinha o verbo arrepiante: CORTA! Que eu fiquei cheia de dedos pra fazer uso da liberdade que eu sentia o tempo todo me rondando. A liberdade de fazer uma cena, um parágrafo, um capítulo do jeito que a minha imaginação pedia e não do jeito que esperavam de mim. (BOJUNGA, 2001, p. 54).

Como “poder tudo”, limitada pelo grito de “corta!”? Como conciliar os cortes e a liberdade almejada por Lygia? Escrever livros passou a representar para a escritora Lygia Bojunga uma enorme aventura interior, tanto na criação de pessoas, bichos, coisas ou lugares: “Querendo eu botava barco dentro do livro. Eu botava bicho. E ainda por cima fazia ele falar (...). Puxa, eu podia tudo” (BOJUNGA, 2001, p. 54). Escrever livros é, para a autora, um exercício de liberdade, pois desde a composição de personagens, elaboração de enredos e criação de espaços no processo construção do discurso, a escritora encontra campo para dar asas à imaginação e vida às suas histórias.

No segundo capítulo desta pesquisa, fizemos referência aos estudos de Philippe Lejeune acerca das obras autobiográficas. Naquela oportunidade, comentamos a afirmação do teórico de que o leitor é convidado a ler os romances, não somente como ficção, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. E, para confirmarmos essa afirmação de Philippe Lejeune, retiramos um trecho da obra *Livro, um encontro* (2001) em que a escritora revela como se dera o processo de criação do tatu Vítor, de *O sofá estampado* (1999): “A unha do Vítor ia fazer o que eu vivia querendo fazer: inventar uma cavação pra descobrir os meus pedaços mais fundos...” (BOJUNGA, 2001, p. 44).

A escritora, portanto, faz uso de uma narrativa em terceira pessoa para aprofundar o conhecimento de si mesma. E, apesar de, ao nível da enunciação, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado serem diferentes, a existência da possibilidade de uma narrativa autobiográfica na terceira pessoa fica aparente. Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2006), confirma essa possibilidade de estrutura narrativa e justifica esse procedimento como um meio encontrado pelo autor de manter uma distância pudica de episódios de sua vida.

Trata-se de uma aventura interior em busca do autoconhecimento. Vítor, numa primeira versão da obra, era um menino; mas, de acordo com a escritora, era uma personagem sem vida, oca. E que só ganhou vida quando se tornou um tatu.

Lygia Bojunga considera o processo de escrita algo tão envolvente que chegou a revelar que um dia sentira vontade de passar esse envolvimento para uma personagem. Sabemos que as obras *Livro, um encontro* (2001); *Fazendo Ana Paz* (2002b) e *Paisagem* (2002c) são conhecidas como a Trilogia do Livro, uma vez que a autora trata de questões relativas ao processo de criação de uma obra literária e expõe seu envolvimento com a escrita. Porém, agora estamos diante do desejo da escritora de passar esse envolvimento para uma de suas personagens.

Lygia Bojunga mostra que realizou esse desejo no conto “A troca e a tarefa”, de *Tchau* (2006a). No conto, a personagem principal tem que conviver com o ciúme que sente da irmã mais velha. É quando decide tornar-se escritora para transformar em palavras as angústias que sente, e assume: “Achei tão bom poder transformar o que eu sentia em história, que eu resolvi que era assim que eu queria viver: transformando. Foi por isso que eu me virei em escritora” (BOJUNGA, 2006a, p.100).

Embora Lygia Bojunga só tenha se referido a este conto em particular, sabemos que há, em outras de suas obras, personagens que mantêm esse envolvimento com a escrita. São personagens-escritores: Angélica, que escreve uma peça de teatro; e sobre a arte de escrever, questiona-se: “Por que é que quando a gente pensa as coisas são tão fáceis, e na hora de escrever elas ficam tão difíceis?” (BOJUNGA, 2001a, p. 54); e a personagem Raquel, de *A bolsa amarela*: “É o seguinte: eu resolvi que vou ser escritora, sabe? E escritora tem que

viver inventando gente, endereço, telefone, casa, rua, um mundo de coisas” (BOJUNGA, 2001b, p. 17); em *Aula de inglês* (2006b) temos o escritor profissional Octavio Ignacio, como signos indicadores da relação entre vida e criação literária.

Há, a nosso ver, a possibilidade de a escritora ter-se feito personagem; há pistas que nos levam a crer nesta possibilidade. Em *Dos vinte 1* (2007), a escritora confessa: “Teve livro em que me intrometi tanto, que até virei personagem também”(BOJUNGA, 2007, p. 06). Acreditamos tratar-se de tia Elisa, de *Seis Vezes Lucas* (1997): “No sítio da tia Elisa, perto de Friburgo. Num sítio, imagina! Sem telefone, sem televisão, sem nada! Você sabe como a tia Elisa gosta de se isolar” (BOJUNGA, 1997, p. 86). O que nos faz levantar essa suspeita? Enumeramos, a seguir, alguns traços indicativos: tia Elisa mora num sítio perto de Friburgo, o sítio não tem energia e o acesso a ele é muito difícil. Há um rio que passa perto do sítio, onde o pequeno Lucas se banha. Tia Elisa comprara uma chave de ferro em um mercado no México, uma chave que não abria porta alguma, apenas servia de enfeite para o sítio.

Agora, vamos aos fatos: a escritora Lygia Bojunga possui um sítio perto de Friburgo, nele não há energia (por opção da proprietária), o acesso a ele, em épocas de chuva, é interrompido. A escritora sempre vai até lá quando deseja se isolar um pouco, e há um pequeno braço de rio que passa dentro de sua propriedade.

O narrador de *Seis Vezes Lucas* informa que o menino acabou “fazendo uma boa liga lá perto”, ou seja, amizades. O sítio da escritora Lygia Bojunga chama-se Boa Liga. Em *Feito à mão* (2001f) há um relato de uma viagem da escritora a um mercado no México. Coincidência ou não, como não suspeitar de que a escritora fez-se personagem de uma de suas histórias? Uma vez que não é vedado a um autor participar de

suas próprias criações; tomemos como exemplo o cineasta Alfred Hitchcock que, em alguns de seus filmes, aparecia em cena.

A Arte, tanto no Cinema quanto na Literatura, abre as portas da liberdade e da imaginação. E, de tanto criar personagens, não poderia um escritor desejar tornar-se um deles? Talvez, haja quem tenha resistido, mas achamos que na obra de Lygia Bojunga há muitas pistas para o leitor jogar com a escrita ficcional e os depoimentos pessoais da escritora.

3.3 Os intertextos

No subcapítulo denominado “A força dos antigos”, buscamos identificar as relações intertextuais presentes na obra da escritora Lygia Bojunga. As obras citadas em “A força dos antigos”, neste trabalho, referem-se àqueles autores e/ ou obras que, efetivamente, influenciaram a escritora durante seu processo de formação enquanto leitora.

Já este tópico, intitulado “Os intertextos”, faz-se necessário para investigarmos a intertextualidade da escritora dentro de sua própria obra. Daí, a necessidade de retomada parcial do assunto, não mais sob a influência da leitura, mas já sob o signo da escritura. Essa mudança de foco justifica o deslocamento, ou seja, a divisão do assunto em duas partes: a primeira apresentada em “A força dos antigos” e a segunda parte que ora se inicia.

Tânia Carvalhal, em *O próprio e o alheio*, nos lembra que a “intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são

constituídos pelo diálogo entre textos e leitura” (CARVALHAL, 2003, p. 76).

Portanto, uma vez que problematizamos algumas das leituras da escritora, resta-nos investigar os traços referenciais de suas obras em sua própria produção¹⁸.

Lygia Bojunga inicia sua carreira literária, em 1972, com a publicação de *Os colegas; e, em 1976, com A bolsa amarela*, surge uma primeira referência intertextual. A personagem Raquel alimenta algumas vontades, entre elas, a vontade de crescer: “Acho que é a vontade de crescer de uma vez e deixar de ser criança” (p. 11). Essa vontade de crescer logo, também é o desejo da personagem Porco, de *Angélica* (1975): “Pois é isso: ele era um porquinho. (...) Que pressa que ele tinha de crescer!” (p.08). Essa angústia de crescer, comum às duas personagens, é relatada logo no início das respectivas histórias e no desenrolar de cada uma delas. Tanto Raquel quanto Porco irão buscar meios de resolver esse conflito interior da melhor forma possível.

Outra alusão intertextual está em *A bolsa amarela* (1976), nela a personagem Raquel afirma que esperava uma resposta de André até que: “Uma tarde deu uma ventania danada. A janela do quarto estava aberta, entrou folha de árvore, poeira, e um papel todo escrito com a letra do André” (p.15). Cena semelhante a esta aparecerá em 1992, em *Paisagem*, através da narração da menina do Lado:

O vento abriu o caderno justinho na página que você escreveu (...). E aí ele resolveu arrancar ela do caderno pra ele (...). Até que um dia, sabe, o vento nem reparou que a janela do meu quarto tava toda aberta e entrou. Ele e a folha do teu caderno. (p.43).

¹⁸ Exclusivamente neste tópico, será utilizado o ano de publicação da obra para que o leitor possa acompanhar, cronologicamente, as relações intertextuais.

Apesar de narradas de formas diferentes, as cenas repetem-se: uma folha escrita que chega ao quarto de uma das personagens, pela janela, trazida pelo vento.

Em *A casa da madrinha*, de 1978, há uma referência de *A bolsa amarela* (1976). Cansado da vida difícil que levava, o garoto Alexandre resolve partir em busca da casa de sua madrinha. Durante a viagem, arranja como amigo e companheiro, um pavão. Esse pavão tinha o pensamento “pingado” (na Escola Osarta de Pensamento onde estivera, colocaram-lhe um filtro na cabeça, desde então seus pensamentos saíam em pequenas quantidades como pingos). Nessa escola também estivera o galo Terrível, de *A bolsa amarela* (1976).

O galo Terrível teve seus pensamentos costurados porque não pensava de acordo com o que seus donos desejavam:

– O jeito é fazer o Terrível pensar do jeito que a gente quer que ele pense.

Mas que jeito? Bolaram, bolaram, e acabaram resolvendo que o jeito era costurar o pensamento do Terrível (...).

-Vamos costurar com uma linha bem forte pra não rebenta” (p.85).

O pavão, de *A casa da madrinha* (1978), teve seu pensamento atrasado, pois defendia aquilo em que ele acreditava e não aceitava ser comandado por seus cinco donos:

O pessoal da Osarta tinha ouvido falar numa operação que fizeram num galo de briga: costuraram o pensamento dele, só deixaram de fora um pedacinho que pensava o que os donos do galo achavam legal; o resto todo sumiu dentro da costura. (p. 26).

A crítica, presente nas duas obras, remete ao período em que o Brasil era governado sob a linha dura do regime militar. Basta

atentarmos para a data de publicação das obras, plena vigência da Ditadura. Daí, a liberdade de pensamento cerceada aos que, de alguma forma, fizessem oposição ao regime. Sob a vigilância cerrada do Governo, os artistas e intelectuais da época precisavam usar as entrelinhas para burlar a censura e, assim, publicarem suas obras. Os órgãos de fiscalização do Governo não percebiam o que as histórias de pavões, galos de briga e carretéis de linha poderiam conter.

Em *O sofá estampado*, de 1980, aparecem referências a duas obras: *Os colegas* (1972) e *A casa da madrinha* (1978). A primeira referência trata-se de quando Pôzinha (um hipopótamo fêmea) estava presa no zoológico e num dia de chuva, sentindo-se deprimida, lembrou: “contaram que há anos atrás um urso de voz tão fininha que até chamavam ele de Voz de Cristal tinha feito uma fuga espetacular” (p. 73). Trata-se de Ursíssimo Voz de Cristal, personagem de *Os colegas* (1972): “Ursíssimo porque era enorme. Voz de Cristal porque tinha uma voz fininha que nem agulha” (p.14). O relato da fuga do urso não foi detalhado em nenhuma das duas histórias, embora Voz de Cristal explique, em *Os colegas*, que sua fuga do Jardim Zoológico deu-se por sua curiosidade de conhecer o mundo.

A segunda referência, presente em *O sofá estampado* (1980), remete à obra *A casa da madrinha* (1978). Enquanto Pôzinha sente vontade de fugir do Zoológico, relembra os comentários dos outros bichos: “...e falaram também de um pavão bonito toda vida, que um dia tinha sumido sabe-deus-para-onde” (p.73). É em *A casa da madrinha* (1978) que o leitor poderá saber como se deu o sumiço do pavão: “Há muitos anos que Seu Joca era vigia do Jardim Zoológico (...). Nunca tinha roubado um tostão e agora- ia roubar um pavão? Roubou.” (p.61).

É com exemplos como esses, que se tem a impressão de que a obra da escritora Lygia Bojunga seja um livro só. E a resposta àquela

pergunta que surge em determinada obra irá aparecer numa outra. Feito quando estamos a ler um livro e apressamos as páginas para encontrarmos a resposta no capítulo seguinte.

Em *O meu amigo pintor*, de 1987, o narrador-personagem Cláudio conta o encontro, em sonho, que tivera com Dona Clarice, a Pintura e a Política: “Quanto mais elas riam mais iam se espremendo uma na outra. Pareciam até uma só ali sentadas no sofá. Que era estampado” (p. 40).

Embora a citação não seja tão explícita quanto nos exemplos anteriores, a referência a *O sofá estampado* (1980) não pode ser ignorada pelo leitor mais atento. Pois, que necessidade haveria, então, de se esclarecer que o sofá em que estavam sentadas as três distintas damas era estampado?

Por fim, em *A cama*, publicada em 1999, a personagem Petúnia tenta escrever uma carta para Tobias; depois de diversas tentativas, a menina confessa: “Contar uma história falando sai mais fácil que contar escrevendo” (p.101). A conclusão a que chegou Petúnia faz-nos lembrar Angélica tentando escrever sua peça de teatro, e sentindo a mesma dificuldade que Petúnia: “Por que é que quando a gente pensa as coisas são tão fáceis, e na hora de escrever elas ficam tão difíceis?” (p.54). Em ambas as situações, as personagens veem-se diante das dificuldades que envolvem o processo de criação.

Há, na obra de Lygia Bojunga, inúmeros outros elementos recorrentes. Há quem possa achá-los de cunho intertextual, mas optamos por abordá-los no tópico seguinte, como elementos dos níveis linguístico e temático.

3.4 O jeito Lygia Bojunga de escrever

O que é estilo? Se consultarmos um dicionário lá encontraremos, dentre outras definições: “a maneira própria de um escritor expressar seu pensamento”.¹⁹ Essa maneira própria seria, justamente, o que diferenciaria um escritor de outros.

Já em *Introdução à Estilística*, Nilce Sant’Anna Martins conceitua estilo como “o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intuições do indivíduo que fala ou escreve” (MARTINS, 1991, p. 2).

Harold Bloom, em *O mapa da desleitura* (1995), traça caminhos na tentativa de explicar quando se dá a superação de um poeta por outro, ou seja, quando um jovem poeta consegue superar a angústia internalizada que sente por um poeta que o antecedeu. Assim, quando esse jovem poeta demonstra talento suficiente para combater as angústias de seu “endividamento”, ele se torna um poeta forte.

Só um poeta forte o suficiente consegue absorver seu precursor e superá-lo. Essa superação significa a consolidação de um estilo próprio e inconfundível. É perfeitamente possível que a voz do poeta morto faça-se ouvir na obra do poeta forte, mas segundo Harold Bloom, nunca por mera imitação.

Todavia, como só conceitos não nos dão a dimensão exata do que seria estilo, buscamos a definição de um elemento essencial nesse contexto de escrituras. Pois, se um escritor consegue superar suas influências e firmar seu estilo, isso se fará sentir quando essa obra chegar às mãos do leitor. É com o leitor que a obra literária se realiza,

¹⁹ ROCHA, 1996, p. 258.

portanto, ninguém melhor que um leitor para nos ajudar a entender o que seria estilo:

...essa coisa de escritor criar um personagem e fazer a gente acreditar nele feito coisa que toda a vida a gente conheceu o cara (...). É fazer esse personagem inventado virar um espelho pra gente (...). É o jeito que um escritor descobre pra passar isso pra gente dum jeito que é só dele, e quando um dia a gente afina com o jeito dum escritor inventar, com o jeito que é o jeito dele escrever, nesse dia a gente vira Leitor dele. (BOJUNGA, 2002c, p. 50).

Na voz do leitor Lourenço, personagem de *Paisagem*, temos uma visão didática do que seria o estilo de um escritor. Esse jeito singular de se expressar, de construir suas histórias; um jeito particular de escrever que nos faz reconhecer um texto seu em qualquer lugar: “Eu sou Leitor do fulano, isso quer dizer que eu conheço o fulano, então ninguém precisa me dizer esse livro é do fulano ou da beltrana porque é só começar a ler o livro que eu já sei que é do fulano ou da beltrana” (BOJUNGA, 2002c, p. 50).

Em busca dessas marcas tão pessoais que compõem a obra de um escritor, é que vamos investigar que elementos estão presentes na obra da escritora Lygia Bojunga, que demonstram o alcance de um estilo diferente e comprovam a luta pela superação das influências que recebera.

Laura Sandroni, em *De Lobato a Bojunga* (1987), ressalta que uma das características linguísticas da obra de Lygia Bojunga que mantém uma nítida inspiração lobatiana seria o uso de composições inusitadas, como:

galo-tomador-de-conta-de-galinha
(*A bolsa amarela*, p. 51)

Tinha um pacote cor-de-burro-quando-foge
(*A casa da madrinha*, p. 38)

A apropriação de alguns traços lobatianos, na obra de Lygia Bojunga, reforça a ideia borgiana de que “os mortos poderosos retornam, mas retornam, com nossas cores, e falando com nossas vozes” (BORGES. Apud BLOOM, 1991, p. 192). Os artistas criam seus precursores; algo semelhante à relação Bojunga- Lobato, uma vez que a escritora sempre ressaltou a importância e a influência de Monteiro Lobato em sua vida. À obra lobatiana a escritora deve o fato de ter tido sua imaginação despertada. Esse “endividamento” é resgatado a cada vez que um leitor relembra esse precursor em alguma passagem de alguma obra de Lygia Bojunga.

Uma das tendências da literatura contemporânea é a presença cada vez maior da oralidade em textos escritos. Essa seria uma forma encontrada pelo autor de se aproximar ainda mais do leitor. Lygia Bojunga saberá transpor para sua escritura, com estilo e graça, elementos e estruturas típicos da prosa falada.

É possível enumerar, como marcas dessa oralidade, certos recursos utilizados pela escritora: o discurso informal, marca o tom de à vontade predominante na obra da escritora. Esse discurso elaborado em forma de conversa seria semelhante a um solilóquio, forma narrativa destinada ao teatro, mas com uso na narrativa romanesca. É o que nos esclarece Lúcia Matos, em seu ensaio intitulado “A coloquialidade como estratégia de sedução no texto literário”²⁰; no solilóquio, o tom conversacional se estabelece numa espécie de “face a face bilateral encenada e quando a narradora/ autora dá voz a algum personagem, ela o faz sem qualquer aviso ou sinal gráfico, como se imitasse a voz

²⁰ Disponível em: <<http://www.filologia.org.br>>. Acesso em: 21 abril 2007.

dos mesmos e até a sua própria voz em diálogo com outrem” (MATOS, 2005, p. 01):

Quando a Ana Paz chegou perto ele pegou ela num abraço apertado, Ana Paz, me promete uma coisa, que é, pai, que? Me promete que tu nunca vais esquecer da Carranca, mas pai, o que que tá acontecendo? (...) Mas `pera aí, eu já fiz essa cena antes, que história é essa?. (BOJUNGA, 2002b, p. 33).

Percebe-se que, durante o diálogo entre as duas personagens, Ana Paz e seu pai, a narradora interfere no discurso, tecendo comentários a respeito da narrativa. Esses comentários dirigem-se a um leitor fictício cuja função encarnamos imediatamente. Assim, o leitor é constantemente chamado a ser interlocutor na história.

Outro recurso que a escritora utiliza para tornar seus textos ainda mais comunicativos é a criação de neologismos:

E ele tinha que brigar até eles desdizerem tudo (*Angélica*, p.44)

...e ficar desminhocando no sol
(*A casa da madrinha*, p. 66)

...hora de fazer a minha mexeção de palavras
(*Livro*, p. 42)

vira-lata/ vira- latices/ vira- latando
(*A casa da madrinha*, p. 65)

Os neologismos refletem a flexibilidade da nossa língua e a criatividade da autora, uma vez que essas criações dão mais vivacidade ao texto e o atualizam.

A escritora não tem medo de experimentar; e transforma palavras compostas em verbos e expressões inteiras em palavras compostas:

Timorato só tinha feito uma coisa na vida: vira-latar.
(*Seis Vezes Lucas*, p. 40)

A tal Dona Rosa fazia cara-de-não-escutou; a mãe fazia olho-de-fala-mais-alto.
(*O sofá estampado*, p. 25)

Aspectos da fala, como duração e intensidade, são representados pela repetição de fonemas:

Soziiinha? (A cama, p. 20).

Some da minha frente jááááá! (*Sapato de salto*, p.138).

Percebe-se que até o nível fônico das palavras é trabalhado pela autora. É a língua falada adaptada à grafia no papel.

A escritora utiliza-se também de expressões que tentam dar gestualidade à língua:

E podia já ser uma cidade existente. Desse tamanho assim
(*Retratos de Carolina*, p. 175).

Um livro grosso assim (*Livro*, p. 11).

Segundo Lúcia Matos, em seu ensaio sobre coloquialidade, esse recurso receberia o nome de iconocidade gestual.

Na tentativa de dar mais expressividade à escrita, Lygia Bojunga faz uso de figuras de linguagem:

- **Comparações:**

E gente comendo, e garçom pra cá e pra lá, e tão gostoso de olhar: assim, feito quando a gente olha pra um aquário.
(“O bife e a pipoca”, p. 60)

A essas alturas ele já torrou no inferno igualzinho feito o frango que a minha mãe esqueceu no forno.
(*O meu amigo pintor*, p. 14)

As comparações são simples e corriqueiras; e feitas através de palavras ou expressões, como: *feito* e *que nem* utilizadas com a função de conjunções comparativas.

- Metáforas:

E disse que no dia que eu botasse a chave da casa no bolso, o medo não ganhava mais de mim.
(*A casa da madrinha*, p. 94)

A chave da casa representa a imaginação que permitirá à personagem Alexandre enfrentar os desafios da vida futura.

Toda a obra de Lygia Bojunga possui uma riqueza metafórica bastante expressiva. Não podemos deixar de citar: a personagem Raquel e sua bolsa amarela, onde ela guarda todas as suas vontades; Vítor e suas cavações no sofá estampado; Maria e seu equilíbriço na corda bamba, etc.

- Metonímias:

Um chinelo de salto entrou sorrateiro na faixa de luz. Parou. (...) Até que, lá pelas tantas, o chinelo desgrudou do chão. E a tira de luz se apagou. (*Sapato de salto*, p. 23)

Outros processos expressivos são introduzidos pelas seguintes figuras de pensamento:

- Hipérboles: para dar maior ênfase à expressão.

O Augusto falou que eu tinha que ir andando toda a vida (*A casa da madrinha*, p. 16)

...a gente ficou te esperando toda a vida (*Nós três*, p. 36)

- Reticências: suspendendo o pensamento, a fim de que o leitor o complete.

E aí...aí eu não vi nem senti mais nada... Mas dentro de mim tudo se complicou... Eu nunca fui bem-formada pra isso, não é? ... Já com o Andrea Doria foi aquela luta... (*Sapato de salto*, p. 146)

- Gradação: para dar ao leitor uma ideia de ordem decrescente (anticlímax).

Passei de contentíssima pra contente só (...)
 Passei de contente pra chateada (...)
 A chateação aumentou (...)
 Aí eu passei pra superchateada
 (*A bolsa amarela*, p. 51-52)

- Eufemismo: com a finalidade de amenizar a ideia de morte.

-Você nunca vai deixar de viajar, não?
 - No dia que eu morrer.
 - E trabalhar? Você vai parar?
 - Vou sim: no dia que eu largar de viajar.
 A Vó do Vítor largou de trabalhar no mês de Abril.
 (*O sofá estampado*, p. 43)

- Prosopopeia: atribuindo características de seres animados a objetos e sentimentos.

A cama olhava chover (*A cama*, p. 170).

Minha aflição voltou correndo (*A bolsa amarela*, p. 66).

A escritora também brinca com expressões que causam cacofonia, vício de linguagem que consiste na junção de duas palavras, formando uma terceira de sentido inconveniente à erudição:

...fica tão esquisito quando você diz: “Ei, Rei!” Parece que você tá dizendo que errou (*A bolsa amarela*, p. 38).

A musicalidade também faz parte da obra de Lygia Bojunga. A escritora joga com a sonoridade das palavras a fim de dar um andamento mais melodioso ao texto:

Ele é uma flor: me ajuda a entrar e sair do elevador
(*Nós três*, p. 16)

...tudo que é novidade, modernidade e barulhidade.
(*O Rio e eu*, p. 65)

Criação, para Lygia Bojunga, também implica desvio. Nesse sentido, a escritora rompe com a norma culta,²¹ com o objetivo de dar à sua escritura o tom da coloquialidade:

Achei melhor trazer ele de volta pra você desnascer.
(*Angélica*, p. 77)

Teu avô tá estudando?
- Tá.
(*Angélica*, p. 99)

Existem algumas expressões que são características da escritora. Essas expressões são recorrentes e percorrem toda a obra, inferindo à escrita bojunguiana uma marca registrada. São elas:

²¹ Em entrevista exclusiva (12 Jan 2009), a escritora nos relatou um episódio em que tivera uma de suas obras completamente “corrigida” por um revisor, este retirara todos os “erros” da obra. A escritora negou-se a autorizar a publicação. A obra só foi publicada quando o texto voltou à versão original.

- Toda vida/ toda a vida:

E daí eu fiquei lá esperando toda vida
(*Os colegas*, p. 18)

coisa que era difícil toda vida de fazer
(*Corda Bamba*, p. 17)

...a terra sempre molhada cheirava bom toda a vida
(*O sofá estampado*, p. 21)

Um choro alto toda a vida
(*O meu amigo pintor*, p. 25)

O Pai olhando pra ele igualzinho feito toda vida ele olhou
(*Retratos de Carolina*, p. 43)

...a dona Gracinha deu pra ficar triste toda a vida (*Sapato de salto*, p. 193)

- O olhar que ri:

E aí o olho riu contente (*O sofá estampado*, p. 105)

O olho dela riu pra ele (*Seis Vezes Lucas*, p. 58)

era riso que tinha no olho dele? (*A cama*, p. 158)

No olhar um risinho irônico (*Sapato de salto*, p. 62)

- Laralalalalalá:

Laralalalalala, o menino começou a cantarolar
(*Tchau*, p. 123)

Lalaralalalalá. Ela vai cantarolando baixinho e com força (*Nós três*, p. 10)

Os movimentos que fazia se ajustavam na melodia que ela cantava, ou melhor, que ela laralalava
(*Sapato de salto*, p. 47)

- Tremidinho e/ou tremido:

...respondeu com voz tremidinha (*Os colegas*, p. 47)

Suspirou meio tremido (*Corda Bamba*, p. 101)

(Suspirou tremidinho) (*A casa da madrinha*, p. 13)

O Inventor suspirou tremidinho e baixou a voz
(*O sofá estampado*, p. 21)

Há que se perceber a estreita relação de algumas personagens bojunguianas com a Natureza, a qual influencia diretamente o humor e/ou o ânimo das personagens:

Eu também sou assim, quando chove desanimo, só tenho vontade de suspirar. (*Os colegas*, p. 16).

A escuridão se adensa lá fora. Dentro de Carolina também. (*Retratos de Carolina*, p. 152).

...depois que desatou a chover desse jeito: o astral dele deve ter despencado. (*Aula de inglês*, p. 111).

Algumas personagens também têm uma ligação mais intrínseca com alguns objetos, como se esses objetos fossem uma extensão delas mesmas:

O resto todo da sala foi arrumado pra combinar com o sofá. (...) mais a Dalva também. Porque o sofá estampado não é só ele e pronto: é ele, e a Dalva.
(*O sofá estampado*, p.09)

...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.
(*O sofá estampado*, p. 42)

O Pai notou, na superfície da escrivaninha, uma mancha no couro que ele não se lembrava ter visto antes. Olha as manchas que tem no braço (sol? Idade?), comparando as manchas que estão na pele e as que estão no couro.
(*Retratos de Carolina*, p. 88)

Podemos concluir, neste tópico, que Lygia Bojunga trabalha com as palavras em vários níveis, desde o plano fônico, passando pelo morfossintático, pelo semântico e pelo estilístico, dando à sua escritura um caráter todo peculiar. Não é à toa que, desde criança, considerava-se uma artesã da escrita. Cabe aqui o uso da expressão barthesiana “valor-trabalho” em lugar de “valor-gênio”, já que a escritora Lygia Bojunga participa do rol de escritores que tomam a elaboração da obra literária não como um momento de iluminação, ou seja, quando as ideias vão brotando quase que espontaneamente, mas daqueles cuja qualidade literária nasce após intenso trabalho intelectual. Roland Barthes arremata: “A escritura será salva não em virtude de sua destinação, mas graças ao trabalho que tiver custado” (BARTHES, 1974, p. 152). São, portanto, escritores que se dedicam ao minucioso processo de construção da obra de arte.

Resta-nos percorrer os caminhos temáticos da produção literária da escritora. Sabemos que seus escritos possuem um misto de realidade e fantasia, e o fato de saber dosar essa mistura tem valido à escritora inúmeros prêmios.

3.5 Representações do real

Em sua aula inaugural de Semiologia literária no Collège de France, em janeiro de 1977, o crítico Roland Barthes (1915- 1980) fez importantes considerações sobre a Literatura. Entre essas considerações estaria a força de representação que a Literatura possui. Tomemos como representação a categoria *mímesis*, que segundo Leila Perrone-Moisés, em *Flores da escrivantina*: “supõe uma visão do real e uma determinada imitação que, mesmo sendo transformação, tem o mundo como ponto de partida” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 110).

Mas, de acordo com Roland Barthes, o real não pode ser representável, somente demonstrável, pois se torna impossível fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Barthes assegura que é justamente a essa impossibilidade que a Literatura não quer se render jamais; e afiança:

A literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 1980, p.23).

Leila Perrone-Moisés reafirma a compreensão barthesiana ao escrever: “A literatura não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105). Trata-se de perceber um possível fracasso da

linguagem, uma vez que a Literatura parte de um real que não consegue representar. O fato é que temos em Roland Barthes um dos baluartes a problematizar a representação; para ele, a obra “realista” é tanto mais verossímil de acordo com o efeito do real que esta produz no leitor.

O certo é que desde o século XVII, com a tendência artística do Classicismo francês aos tempos modernos, a questão da representação vem constantemente sofrendo modificações. Se nos detivermos um pouco no século do reinado de Luís XIV, perceberemos que nas tragédias de Racine (1639-1699) predominava o mais severo isolamento das personagens. Sobre esta limitação do realismo, Erich Auerbach, em *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, nos fala:

O fato de nenhuma palavra comum, nenhuma designação corrente para algum objeto cotidiano ser permitida, é conhecido através da violenta polêmica dos românticos contra este estilo, dentro do qual, o mais enérgico e espirituoso ataque provavelmente vem de Victor Hugo. (AUERBACH, 1998, p.342).

O Classicismo foi alvo de ataque por parte dos românticos devido ao excessivo isolamento e segregação que impôs às suas personagens. Nenhuma ou mínima referência às expressões que dão aos textos o efeito do real era exposta em suas obras: “Acerca do povo fala-se raramente (...) indicações sobre o dia-a-dia, sobre comer ou beber faltam quase por completo” (AUERBACH, 1998, p. 342). Ou seja, a ação realiza-se “desligada de suas ramificações, o enraizamento histórico, social, econômico e regional do acontecimento só pode ser expresso com insinuações muito gerais” (Ibid. p. 345). Podemos, no entanto, considerar a arte de Molière (1622- 1673), contemporâneo a Racine, como o máximo de realismo que poderia ser apreciado, pois, nas

comédias do primeiro, foram introduzidas personagens que pertenciam ao povo.

E por essa atitude, Molière foi acusado por críticos da época, como Boileau²², de ter misturado o estilo médio (comédia de costumes ou de sociedade) e o baixo (farsa popular). Com isso, Molière subverteu abertamente o princípio classicista da indispensabilidade das regras²³. Apesar desta inovação, a comédia de Molière continuava a apresentar limitações:

Molière está mais inclinado a franquear a entrada do nível estilístico médio ao grotesco do que ao elemento sério e inteiramente realista da vida econômico-política. (AUERBACH, 1998, p.330).

A problemática econômico-financeira era, desde a antiguidade grega, tema das comédias. Aos poucos o movimento romântico dará novo impulso à representação do real, mesmo com suas limitações. Dentre as contribuições desse movimento, e guardadas as diferenças entre o Romantismo europeu e o brasileiro, podemos citar: descrição do espaço físico sob uma perspectiva mimética; retrato dos tipos humanos e seus costumes com o intuito de fortalecer o sentimento nacionalista; a paisagem local era desenhada com riqueza de detalhes; valorização dos linguajares regionais como maneira de autoafirmação.

Portanto, no que se referem ao teor realista, nossos romances românticos expandiram a questão da representatividade. Antonio Candido se reportará à presença desse pequeno realismo, como miudamente sensível às questões sociais no Brasil. Será, no entanto, durante o Realismo que esta representação atingirá o máximo de sua

²² Crítico e poeta francês (1636- 1711).

²³ Esse princípio criticava abertamente a mistura dos gêneros e valorizava a pureza do estilo.

expressão. Segundo Luciana Stegagno-Picchio, em *História da Literatura brasileira*, o Realismo buscou: a verdade expressiva; a pintura fiel das situações; personagens concretas; a objetividade da descrição e a recusa do autor em expressar um juízo seu. A escritora informa: “A minuciosidade da descrição torna mais lento o ritmo narrativo, rejeitando, no próprio plano da expressão a síntese poética para refugiar-se na escolha analítica de palavras quotidianas, simples, naturais” (STEGAGNO- PICCHIO, 2004, p. 251). Lançavam-se, naquele momento, as sementes do realismo cotidiano contemporâneo. Sobre certa transição do social em nome do interesse pelo homem, Karin Volobuef²⁴ detalha:

À medida que se acirravam os problemas dos centros urbanos- como questões trabalhistas do proletariado e dificuldades surgidas por causa da grande concentração populacional, ao mesmo tempo em que se vinha aproximando a sociedade de massas-, o interesse pelo indivíduo foi cedendo à preocupação com o social (tendência essa que será revertida no século XX pela volta do subjetivismo no romance moderno. (VOLOBUEF, 1999, p.423).

Nesta citação, a autora faz referência à passagem do movimento romântico para uma tendência mais realista e, posteriormente, deste para um movimento mais intimista. A volta ao subjetivismo no romance moderno seria o que poderíamos classificar como a crise da representação no século XX, uma vez que a fragmentação do sujeito impossibilita a visão burguesa do homem do século XIX. Com isso, o romance estaria caminhando para uma representação antirrealista, uma vez que o homem do mundo moderno está cada vez mais voltado para dentro de si, resultado de seu desencantamento com o mundo.

²⁴ Autora de *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil* (1999).

Diante das transformações na história da linguagem romanesca, o conceito de representação do real vai adaptando-se às necessidades e aspirações de cada época, como nas crises da pós-modernidade pelas quais estaríamos sendo atravessados.

Essas crises seriam resultado de inúmeros fatores combinados, entre eles o descrédito da humanidade em relação ao progresso, como ressalta Gilberto de Mello Kujawski:

Como a vida humana se constitui, imediatamente, como cotidianidade, a origem da crise deve ser investigada na quebra dos padrões da vida cotidiana. É na ruptura do cotidiano, na deteriorização dos moldes em que vazamos a vivência do dia-a-dia, que experimentamos a crise de forma primária e imediata. (KUJAWSKI, 1991, p. 34-35).

Segundo Kujawski, os principais elementos constitutivos do cotidiano seriam: habitar, trabalhar, passear, comer e conversar. Esses elementos seriam os articuladores e responsáveis pela sensação de “estarmos” no mundo, uma vez que indicam nossa familiaridade com o que nos cerca, com o “contorno, abreviatura do mundo, aquela porção do mundo que alcançamos de imediato” (Ibid. p. 36).

A escritura de Lygia Bojunga foca exatamente esse contorno, construindo e reconstruindo histórias segundo dados do cotidiano e este como representação de um macrouniverso. Através de experiências habituais, os leitores de sua obra vão aprendendo a pisar cada vez com mais consciência nesses solos já conhecidos e ansiando por dimensões maiores. E se, historicamente, o germe da crise corrói estruturas elementares, a obra de Lygia Bojunga é uma das que contribuem e colaboram para a conservação e manutenção de referências essenciais à vida humana, como as que Kujawski destaca acima.

Lygia Bojunga insere-se, predominantemente, no Realismo²⁵ cotidiano com rápidas passagens pela linha do maravilhoso, através de um realismo cotidiano, baseado em situações comuns na vida do dia-a-dia.

- Habitar:

“A habitação é essencial à vida humana” afirma Gilberto de Mello Kujawski, desde os primórdios da humanidade, quando o homem deixou de ser nômade e fixou moradia, tornando-se, em sua maioria, sedentário. Ele radicou-se nas terras em que plantava e vivia. Sua ligação ao solo em que habitava passou a ser inerente à sua condição humana. Fixar moradia passou a significar que o homem não mais precisaria vagar ao sabor das intempéries, sem descanso e sem destino. Daí, até os dias de hoje, as pessoas julgam como sonho realizado a aquisição da casa própria:

Naquela noite inauguraram o barraco feito com folhas de zinco e caixotes velhos. Até que ficou muito caprichado: o telhado com boa inclinação e nenhum furo no zinco; as paredes e a porta feitas com pedaços de caixotes muito bem pregados (...). Ficaram um tempo enorme admirando a nova casa por dentro e por fora. Depois foram dormir felizes da vida. (BOJUNGA, 1998, p. 22).

Em *Os colegas*, de Lygia Bojunga, podemos perceber a alegria e a satisfação pela recém construção do imóvel. Não importam às

²⁵ De acordo com Nelly Novaes Coelho, em *Literatura infantil* (2000), há cinco linhas ou tendências na literatura infanto-juvenil contemporânea, são elas: Linha do realismo cotidiano, Linha do maravilhoso, Linha do enigma ou intriga policialesca, Linha da narrativa por imagens e a Linha dos jogos linguísticos.

personagens as precárias condições da nova habitação, mas sim o fato de ter, finalmente, um lugar para morar.

- Trabalhar

Desde sua primeira publicação em 1972, com *Os colegas*, a escritora preocupa-se em compor em sua obra, com realismo, as questões de ordem sócio-econômicas, e suas personagens saírem em busca de um trabalho ou profissão:

Foi por causa de tudo isso que os quatro passaram o domingo todinho confabulando e lá pelas tantas resolveram: Não dá pé ficar sem trabalhar. (BOJUNGA, 1998, p.82).

A escritora aproveita o tema para tratar da escolha acertada da profissão, a insatisfação no trabalho e o prazer em se fazer algo de que se gosta, questões vitais para a felicidade ou para a infelicidade:

Napoleão Gonçalves era um sapo (...). Napoleão começou a trabalhar em casa; como gostava muito de trabalhar com madeira, resolveu ser marceneiro. (*Angélica*, p.93)

...uma das coisas que ele achava que pra ser feliz a gente precisa trabalhar nas coisas que a gente gosta. (*Angélica*, p.92)

...o João toca clarinete; o que o João queria mesmo é fazer parte de uma orquestra, mas em vez disso ele trabalha num banco. (*Paisagem*, p. 11).

O pessoal aqui em casa até que se vira: meu pai e minha mãe trabalham, meu irmão tá tirando faculdade, minha irmã mais velha também trabalha. (*A bolsa amarela*, p. 13).

Apesar da industrialização, segundo Gilberto de Mello, em *A crise do século XX* (1991), ter sido responsável pela perda do caráter

artesanal da literatura, a produção literária de Lygia Bojunga exalta e valoriza o trabalho de invenção e criação artesanais:

Meu olho vai esmiuçar a mão do artesão: criando. O artesão é um bordador. (BOJUNGA, 2001f, p. 109).

E até acabei uma máquina que eu vinha inventando há mais de trinta anos, - O olho do Vítor se espantou. O Inventor achou graça: - Parece muito tempo, não é? Mas quando a gente tá inventando, o tempo passa assim- estalou o dedo. (BOJUNGA, 1999, p. 104).

Leila Perrone-Moisés, em *Flores da escrivainha*, diz serem sinônimos tanto a palavra criação quanto invenção: “Inventar é também a criação de uma coisa nova (...). Inventar é usar o engenho humano, é interferir localizadamente no conjunto dos artefatos de que o homem dispõe para tornar sua vida mais rica e mais interessante” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 101). O processo de criação é tema de grande interesse na obra de Lygia Bojunga. A chamada Trilogia do Livro trata, especificamente, dessas questões.

- Passear:

“Passear é apropriar-se biograficamente da cidade, do lugar” (KUJAWSKI, 1991, p. 49). Com essa afirmação, Gilberto de Mello Kujawski assinala a importância de se conhecer o contorno em que vivemos. Não se trata de passar pela rua, mas de passear nela; olhá-la, percebê-la, notar-lhe os detalhes, conhecer sua história:

Eu te percorria, te esmiuçava (...). Desvendar uma tua outra rua, descobrir um teu outro canto escondido, visitar um teu bairro distante (...). Quantas vezes eu pegava a praia (...) e vinha andando na calma a Constante Ramos, me impregnando de maresia. (BOJUNGA, 2005a, p. 36-37).

Em *O Rio e eu* (2005a), Lygia Bojunga declara seu amor pela cidade do Rio de Janeiro; e o faz descrevendo suas sensações e impressões dos lugares mais marcantes pelos quais andou, e que, de alguma forma, haviam marcado sua vida.

- Comer:

Há, na obra de Lygia Bojunga, inúmeras cenas que se reportam a esses momentos, em que a comida é posta à mesa. Algumas vezes, com toda a família reunida para celebrar um banquete; em outras, o jantar dos mais simples, mas não menos apetitoso:

Tem almoço na casa da tia Brunilda. Bacalhoadada. Eu adoro comer, só tem um prato que eu não aguento: bacalhau. (BOJUNGA, 2001b, p. 61).

A empregada serviu uma tigelinha pra cada um. O Tuca viu todo mundo começando a comer. Será que o almoço era só aquilo e pronto? (BOJUNGA, 2006a, p. 62).

A companhia do bife mudava muito:

Com arroz

Com salada

Com aspargos

Com ovo em cima

A cor do bife mudava um pouco:

Ao ponto

Mal passado

Bem passado. (BOJUNGA, 2006a, p. 60).

Segundo Gilberto de Mello Kujawski, a vivência culinária contribui para a absorção do homem no cotidiano, já que remonta à tradição

desde o início dos tempos; pois, a “cozinha está ligada ao sossego, à estabilidade, à radicação do homem na terra” (KUJAWSKI, 1991, p.52). Portanto, nada mais habitual que a alimentação.

- Conversar:

A linguagem da modernidade é semelhante à televisiva: “cheia de bruscas descontinuidades e cortes inesperados” (KUJAWSKI, 1991, p. 48). Essa fragmentação não refletiria a vida como a reconstruímos, isto é, como uma narrativa. E, com o efeito do tempo em nossa vida, a pressa, as notícias, tudo nos chega muito diluído. E o ato de conversar acaba se perdendo ou sendo suprimido, dentre as muitas tarefas que temos que cumprir, no decorrer do dia. A fim de resgatar o tom de conversa entre interlocutores, é que a obra de Lygia Bojunga guarda a coloquialidade da língua falada:

No meu livro *Feito à mão* escrevi uma introdução chamada “Pra você que me lê”, foi um jeito que procurei pra ir estreitando mais e mais essa relação pra mim tão gostosa: a que eu tenho com você que me lê. (BOJUNGA, 2006a, p. 07).

Aqui venho de novo conversar contigo, neste espaço que é só nosso, pra te contar que... (BOJUNGA, 2006b, p. 213).

Portanto, basta ao leitor ler a primeira página de uma das obras da escritora para já ser convidado a participar da conversa que se dará, já que essa busca pela oralidade tem a finalidade de justamente aproximar ainda mais o leitor.

Além da abordagem do cotidiano que a escritora dá às suas obras, é importante ressaltar que o realismo em sua escritura também é obtido

através da inclusão de temas delicados, da crítica e de denúncia social. Lygia Bojunga trabalha questões, como: o suicídio, em *O meu amigo pintor* (1995); a separação de pais, em *Seis vezes Lucas* (1997); um assassinato, em *Nós três* (2002a); o estupro, em *O abraço* (2004); a perda dos pais, em *Corda Bamba* (2001d); o abuso sexual contra menores, a prostituição infantil e o homossexualismo, em *Sapato de salto* (2006c). São, portanto, questões que participam da nossa realidade social e com as quais temos que conviver diariamente.

3.6 A fortuna crítica

Nossa pesquisa esteve envolvida com elementos que estão no plano intratextual de uma obra literária. Neste tópico, no entanto, serão abordados especificamente elementos que se prendem ao plano de expectativas extratextuais.

Para isso, voltamos nosso olhar novamente para os estudos da Estética da Recepção, já que sua teoria de comunicação literária baseia-se na relação entre: o autor, a obra e o leitor, tendo como pressuposto metodológico o foco na figura do leitor.

Roland Barthes, em *O rumor da língua*, afirma em seu ensaio intitulado “A morte do autor”, datado de 1968, que a “unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2004, p.64). Ou seja, é o leitor que irá desvendar o texto e que tentará preencher seus espaços vazios. Essa afirmação é ratificada por Jean-Paul Sartre, em *Que é a Literatura?*:

O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler (...). É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto (...). Só existe arte por e para outrem. (SARTRE, 1993, p. 37).

Sartre defende nitidamente o valor do leitor para a completa realização da obra literária. Neste sentido, devemos diferenciar dois tipos de leitores: o leitor “ativo”, cuja leitura de determinados autores e/ou obras pode vir a influenciar a sua própria produção. Trata-se, portanto, de um leitor-escritor. Tomemos como exemplo o estudo realizado no capítulo “Lygia Bojunga e suas leituras”, já que, naquela oportunidade, a escritora fora analisada sob a perspectiva de uma leitora-ativa. Daí, todo o estudo intertextual feito com o intuito de descobrirmos as possíveis fontes que incentivaram a criação literária da escritora.

O segundo tipo de leitor ou leitor “passivo” está associado ao público em geral. Um público que pode tomar a obra literária apenas pela fruição estética que esta lhe causa.

Sandra Nitrini, em *Literatura comparada*, conceitua Fortuna Crítica como sendo: “o conjunto dos testemunhos que manifestam as qualidades de uma obra” (NITRINI, 1997, p. 169). Como testemunhos, podemos citar: prêmios, traduções, adaptações etc. Para Paul Valéry, “a influência exercida sobre a posteridade, determina em grande parte o valor da própria obra emissora” (VALÉRY. Apud NITRINI, 1997, p. 133). Deduzimos que o conceito de Fortuna Crítica está diretamente relacionado ao de sucesso e influência do escritor e de sua obra.

Se até o momento, vínhamos estudando a escritora Lygia Bojunga, interpretando possíveis fontes das quais ela recebera alguma influência, agora, faremos o inverso; vamos investigar a obra da escritora como fonte, isto é, influenciando outros leitores ativos, tal como sugere o discurso de Tarcísio Padilha, da Academia Brasileira de Letras, na sessão solene de recepção à escritora Ana Maria Machado:

Vós vos valeis de uma metáfora bem ajustada à escrita como ato de tecer, de fiar, de bordar. E aqui avulta a intertextualidade de que lançais mão, como é o caso de *Bisa Bia Bisa Bel*, em que há patente inspiração de *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga ²⁶.

O trecho do discurso de Tarcísio Padilha enfoca a obra de Lygia Bojunga como fonte de inspiração para a escritora Ana Maria Machado, esta enquanto leitora ativa.

Já o sucesso da obra de Lygia Bojunga atesta-se através de mais de trinta prêmios a ela conferidos. Dentre eles, destaca-se o ALMA, maior prêmio internacional instituído à Literatura infanto-juvenil. ²⁷ Algumas das vinte e uma obras publicadas por Lygia Bojunga, até o ano de 2007, já foram traduzidas para mais de dezenove idiomas, entre eles: o alemão, o espanhol, o francês, o inglês e o sueco.

A escritora também teve algumas de suas obras adaptadas ao teatro e encenadas tanto no Brasil quanto no exterior: *Fazendo Ana Paz* foi encenada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro; *Corda Bamba*, na Suécia e *A casa da madrinha*, na França.

Meu amigo pintor ²⁸ virou animação premiada no Festival venezuelano Manuel Trujillo Duaran, em 2005, e é possível encontrá-lo

²⁶ RIO DE JANEIRO. Academia Brasileira de Letras. Discurso de Tarcísio Padilha, 2003.

²⁷ A relação dos prêmios está, cronologicamente, ordenada nos Anexos desta pesquisa.

²⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4SmMY5TBHTM>>. Acesso em: 09 fev 2009.

em um site de vídeos da internet, assim como: *A casa da madrinha*,²⁹ exposto em vídeo pelos alunos do Colégio Tupy, em agosto de 2008 e *Tchau*,³⁰ animação produzida pelos alunos do Ensino Fundamental da Escola Dr. Celso Gama, em Santo André, São Paulo (2007).

Como produção acadêmica, contam-se mais de trinta dissertações de mestrado, mais de dez teses de doutorado e alguns livros publicados sobre a narrativa de Lygia Bojunga. (Ver Anexos).

A escritora e sua obra têm percorrido não só o Brasil, mas também o estrangeiro. E, cada vez que a autora é chamada a receber um prêmio em algum lugar, trata-se de um reconhecimento não só acadêmico, mas de seu público leitor. Esse reconhecimento atesta a superação de possível angústia da influência sofrida nas lutas por sua autonomia artística e premia a consolidação do estilo Lygia Bojunga de escrever.

3.6.1 *Dos vinte 1*: Lygia Bojunga por ela mesma

Quando Lygia Bojunga lançou *Dos vinte 1* (2007)³¹, contendo uma seleção de trechos de cada um de seus vinte livros, até agora publicados, algumas questões foram suscitadas: O que a levou a publicar essa coletânea? Que critérios ela utilizara para escolher cada trecho? Que olhar lançara sobre sua própria obra? Tínhamos, pois, uma escritora lendo a si mesma; daí, a surgirem alguns questionamentos foi

²⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ean1h5yPHAI>>. Acesso em: 09 fev 2009.

³⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_ZMIYxytGCg>. Acesso em: 09 fev 2009.

³¹ Em entrevista exclusiva (12 Jan 2009), a escritora revelou que já há uma nova obra literária em andamento.

inevitável. A primeira questão levada em consideração foi: tratava-se de uma leitora ideal?

Harold Bloom, em *A angústia da influência*, afirma que “os poetas, quando já se tornaram fortes, não leem a poesia de X, pois os realmente fortes só podem ler a si mesmos” (BLOOM, 1991, p. 69). Ou seja, o crítico considera perfeitamente salutar a leitura de um escritor por ele mesmo. A ideia de o escritor como leitor ideal embasa-se no fato de que este seria capaz de iluminar os espaços vazios de um texto, uma vez que esses espaços de não-ditos foram abertos por ele mesmo.

Jean-Paul Sartre, em *Que é a Literatura?*, rebate essa linha de pensamento ao asseverar que “o escritor não pode ler o que escreveu”, pelo simples fato de que escrever significaria projetar a feitura da obra à sua vontade, enquanto ler seria fazer previsões e conjecturas, já que o leitor comum não tem conhecimento, quando inicia uma leitura, do que está por vir. Sobre o ato da releitura de uma obra por seu autor, Jean-Paul Sartre comenta:

Quando as palavras se formam sob a pena, o autor as vê, sem dúvida, mas não da mesma maneira que o leitor, pois já as conhece antes de escrever, seu olhar não tem a função de despertar com leve toque as palavras adormecidas que aguardam ser lidas, mas sim de controlar o traçado dos signos. (SARTRE, 1993, p. 36).

De acordo com essa afirmação, entende-se que cabe a um leitor que não seja o próprio autor do texto a tarefa de “despertar com leve toque as palavras adormecidas”.

Ao lançar sua coletânea de trechos favoritos, Lygia Bojunga revela, no “Pra você que me lê” que optou por publicar *Dos vinte 1* (2007) porque sempre em entrevistas, encontros e congressos era questionada

sobre que personagens mais gostava, que partes do livro sentira mais prazer em escrever,³² etc. O critério utilizado por ela foi: “uma procura, subjetiva, por preferências e satisfações” (BOJUNGA, 2007, p. 10).

Inicialmente, a escritora tentou seguir uma linha de isenção, mas percebeu que tal tentativa seria irrealizável; daí, decidiu escolher dentre todos os capítulos, de cada um de seus vinte livros, aquele que de repente lhe arrancasse uma “risada imprevista, ou provocasse uma súbita emoção” (BOJUNGA, 2007, p. 13). Ou seja, Lygia Bojunga procurou exatamente colocar-se na função de leitora, e assim, sofrer os efeitos que a leitura lhe fosse capaz de provocar.

Contrariando, desse modo, a visão sartreana de que um escritor pode avaliar o efeito que sua obra produzirá nos outros, mas não pode senti-lo, Lygia Bojunga declara: “Eu não queria, de jeito nenhum, sujeitar minha seleção a temas, faixas etárias, ausência ou presença disso ou daquilo. Queria um critério bem solto: gostei? me diverti? me interessou? me comoveu?” (BOJUNGA, 2007, p. 14). Desta forma, a escritora releu toda a sua obra e permitiu ao seu público leitor conhecê-la ainda mais; pois, *Dos vinte 1* (2007) é um indispensável caminho para aqueles que desejam desvendar as preferências da escritora em relação a sua própria obra.

Não é este o critério dos leitores sem obrigação de produzirem textos críticos, resenhas, serem submetidos a provas, exames e avaliações que tomam o texto poético como objeto de aferição de conhecimento? O critério adotado por Lygia Bojunga, baseado no gosto, no divertimento, no interesse, na comoção, resgata uma das funções da arte poética horaciana: a fruição.

³² Em entrevista exclusiva (12 Jan 2009), a escritora nos revelou que a sua personagem mais odiada é Maria Cecília Mendonça de Melo, avó da personagem Maria, de *Corda Bamba* (2001d).

Este critério conduz os leitores a descobertas maravilhosas proporcionadas pelo nível estético da obra literária, realizado pelo estilo e pela escritura, ambos marcados pelo compromisso com a linguagem, com seu povo, com seu tempo, com a vida.

Vale ressaltar a diferença que há entre estilo e escritura, como bem assevera Roland Barthes, em *O grau zero da escritura* (1974). O estilo, para o crítico francês, seria uma espécie de automatismo obtido através do corpo e do passado do escritor; já, a escritura seria a relação entre sua criação e a sociedade, “ a linguagem literária transformada por sua destinação social” (BARTHES, 1974, p. 124). Ou seja, a escritura é tida como a moral da linguagem, uma vez que por via dela o escritor manifesta seu engajamento na sociedade em que vive.

É possível concluir, então, que a escritora Lygia Bojunga não submete sua escrita a uma convenção ou a um público, mas utiliza sua escritura com liberdade para problematizar sua relação e posição crítica dentro de um contexto histórico e social.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir significa terminar, acabar, ajustar definitivamente; mas a única intenção que não temos aqui é a de dar esse assunto como acabado. Seria pretensão de nossa parte achar que exaurimos todo o cabedal de possibilidades de discussões desta pesquisa.

Esperamos, sim, que esse trabalho de pesquisa possa contribuir para outros estudos congêneres; e que as considerações que apresentaremos a seguir suscitem novas pesquisas, uma vez que alguns aspectos relevantes da obra de Lygia Bojunga foram abordados.

Buscamos dar um tom informal a esse estudo, guardando o rigor da pesquisa, como deferência e respeito à obra da autora. E, adotando um processo dialógico, discutimos questões relevantes sobre a posição da autora dentro de seu contexto histórico, social e político. Através de noções como a de “campo”, utilizada por Pierre Bourdieu e a de “paratopia”, empregada por Dominique Maingueneau, problematizamos a posição da escritora Lygia Bojunga.

Revimos em que condições a escritora deu início à sua produção literária, como ela produziu seus escritos em relação ao campo literário em que estava inserida. E chegamos à confirmação de que Lygia Bojunga fundamentou sua obra numa posição questionadora e crítica em relação à ordem estabelecida. Jean-Paul Sartre, em *Que é a Literatura?*, já apregoava que “a arte não perde nada com o engajamento” (SARTRE, 1993, p. 23). Pelo contrário, ganha a possibilidade de conscientizar criticamente o leitor.

A escrita bojunguiana não é alienada em relação ao contexto ao qual pertence, mas as críticas vêm à tona na justeza das entrelinhas,

segundo Leila Perrone-Moisés: “A simples denúncia, pela linguagem, do que vai mal no mundo, não tem a eficácia conseguida pelo trabalho da forma na literatura. Os artifícios do escritor revelam, ao mesmo tempo, o que falta no mundo e aquilo que nele deveria estar” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 107). Isso significa dizer que, embora engajada, a narrativa de Lygia Bojunga não é panfletária nem explícita, mas constrói-se através de metáforas poéticas que conferem ao texto rico potencial semântico. Suas publicações, portanto, revelam um discurso de luta e oposição às situações adversas encontradas no país.

No segundo capítulo, examinamos algumas leituras realizadas por Lygia Bojunga, que lhe foram relevantes e modificaram sua *forma mentis*. Confirmamos fontes já anunciadas pela própria escritora, como: Monteiro Lobato, Dostoievski, Edgar Allan Poe, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa; e outras que identificamos, como os autores românticos alemães. Nesse sentido, estabelecemos aproximações e diferenças entre os textos bojunguianos e seus precursores, e foi-nos possível conhecer um pouco mais da Lygia Bojunga-leitora, as obras que a influenciaram, e como essa leitora ativa conseguiu, posteriormente, converter a noção de “endividamento”, em relação aos seus precursores, em superação e consolidação de um estilo próprio.

No último capítulo, procuramos analisar a escritura bojunguiana sob vários aspectos, dentre eles o da linguagem, como instrumento de subversão e contestação que se realizam também no momento em que a linguagem se desvia da norma culta; ou, segundo Sandra Nitrini, em *Literatura comparada*, “ao quebrar as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, realiza como que uma contestação social e política” (NITRINI, 1997, p. 159). Com isso, Lygia Bojunga subverte o estabelecido, ao utilizar recursos expressivos que aproximam sua obra do leitor. Daí, a presença da língua falada como recurso estilístico.

A oralidade faz-se pedra fundamental em um texto que busca um diálogo mais direto com seu tempo. A presença da coloquialidade nas narrativas, embora aparentemente represente circunstâncias individuais ou particularidades culturais (brasileiras), atinge temáticas universais, uma vez que “o cotidiano reflete toda uma cosmovisão trocada em miúdos” (KUJAWSKI, 1991, p. 42).

Essa abordagem colabora para a inserção e reconhecimento do homem no contexto em que vive, permitindo-lhe projetar-se em dimensões maiores. Para isso, a escritora lança mão de recursos que exploram ao máximo as potencialidades de nossa língua, numa operação de linguagem inovadora através de recursos que atestam um jeito próprio de escrever, em estilo já consolidado e reconhecido por seu público leitor e pela crítica literária, segundo Roland Barthes, uma “linguagem autárquica”, em *O grau zero da escritura* (1974), ou seja, seriam imagens, fluxos verbais, léxicos que “nascem do corpo e do passado do escritor” e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte.

Cada obra de Lygia Bojunga corresponde a uma parte de um grande livro, no qual o universal mascara-se em bolsas amarelas, cavações de túneis, fitas verdes e cordas bambas; o livro-síntese, livro essencial à vida, composto de vinte e um capítulos.



“Lutei bastante, sim. Mas, em alguns aspectos, fui muito favorecida”.

*Até nosso próximo encontro —
Lúcia*

5. ANEXOS

5.1 Obras da autora

<u>Os colegas</u>	1972
<u>Angélica</u>	1975
<u>A bolsa amarela</u>	1976
<u>A casa da madrinha</u>	1978
<u>Corda bamba</u>	1979
<u>O sofá estampado</u>	1980
<u>Tchau</u>	1984
<u>O meu amigo pintor</u>	1987
<u>Nós três</u>	1987
<u>Livro, um encontro</u>	1988
<u>Fazendo Ana Paz</u>	1991
<u>Paisagem</u>	1992
<u>Seis vezes Lucas</u>	1995
<u>O abraço</u>	1995
<u>Feito à mão</u>	1996
<u>A cama</u>	1999
<u>O Rio e eu</u>	1999
<u>Retratos de Carolina</u>	2002
<u>Aula de inglês</u>	2006
<u>Sapato de salto</u>	2006
<u>Dos vinte 1</u>	2007

5.2 Prêmios

- 1972 Prêmio INL (Instituto Nacional do Livro) – *Os colegas* – Ed. José Olympio;
- 1973 Prêmio Jabuti – *Os colegas* – Ed. José Olympio;
- 1974 Lista de Honra – International Board on Books for Young People (IBBY) – *Os colegas* – Ed. José Olympio;
- 1975 O Melhor para a Criança – FNLIJ – *Angélica* – Ed. AGIR;
- 1976 O Melhor para a Criança – FNLIJ – *Os colegas* – Ed. AGIR;
- 1978 O Melhor para o Jovem – FNLIJ – *A casa da madrinha* – Ed. AGIR;
- 1978 Lista de Honra – IBBY – *Os colegas* – Ed. AGIR;
- 1979 Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ – *Corda bamba* – Ed. AGIR;
- 1980 Altamente Recomendável para tradução nos países-membros da Organização Internacional para o Livro Infantil e juvenil, por sua obra;
- 1980 Grande Prêmio APCA (Críticos Autorais) – *O sofá estampado* – Ed. José Olympio;
- 1980 O Melhor para o Jovem – FNLIJ – *O sofá estampado* – Ed. José Olympio;
- 1982 Prêmio HANS CHRISTIAN ANDERSEN – IBBY (pelo conjunto de sua obra) – o mais tradicional prêmio internacional de literatura para crianças e jovens;
- 1982 Prêmio Bienal Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil – *O sofá estampado* – Ed. José Olympio;
- 1985 Prêmio literário O Flautista de Hamelin – *A casa da madrinha* – Ed. AGIR – outorgado pela cidade de Hamelin, Alemanha;

- 1985 Prêmio Os Melhores para a Juventude – *A casa da madrinha* – Ed. AGIR – concedido pelo Senado de Berlim;
- 1985 Prêmio Molière (Teatro) – *O Pintor* – Ed. AGIR;
- 1985 O Melhor para o Jovem – FNLIJ – *Tchau* – Ed. AGIR;
- 1986 Prêmio Mambembe de Teatro: *O Pintor* – Ed. AGIR;
- 1987 Seleção dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique – *Tchau* – Ed. AGIR;
- 1990 Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ – *Nós Três* – Ed. AGIR;
- 1992 Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ – *Fazendo Ana Paz* – Ed. AGIR;
- 1992 Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ – *Paisagem* – Ed. AGIR;
- 1993 Prêmio Jabuti – Câmara Brasileira do Livro (CBL) – *Fazendo Ana Paz* – Ed. AGIR;
- 1993 Prêmio White Ravens – *Fazendo Ana Paz* – Ed. AGIR;
- 1996 Prêmio Orígenes Lessa – Hors Concours – FNLIJ – *O abraço* – Ed. AGIR;
- 1996 Prêmio Orígenes Lessa – Hors Concours – FNLIJ – *Seis vezes Lucas* – Ed. AGIR;
- 1996 Altamente Recomendável – FNLIJ – *O abraço* – Ed. AGIR;
- 1996 Altamente Recomendável – FNLIJ – *Seis vezes Lucas* – Ed. AGIR;
- 1997 Prêmio Jabuti – Câmara Brasileira do Livro (CBL) – *Seis vezes Lucas* – Ed. AGIR;
- 1997 UBE (União Brasileira de Escritores) – Prêmio Adolfo Aizen – *O abraço* – Ed. AGIR;
- 1999 Altamente Recomendável – FNLIJ – *O Rio e eu* – Ed. Salamandra;

- 1999 Prêmio Orígenes Lessa – Hors Concours – O Melhor para o Jovem – FNLIJ – *A cama* – Ed. AGIR;
- 2000 Prêmio Júlia Lopes de Almeida – Hors Concours – União Brasileira de Escritores – UBE – *A cama* – Ed. AGIR;
- 2002 Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ – *Retratos de Carolina* – Ed. Casa Lygia Bojunga;
- 2004 ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award (pelo conjunto de sua obra);
- 2004 Prêmio FAZ DIFERENÇA (personalidade literária do ano) - O GLOBO
- 2007 Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ – *Aula de inglês* – Ed. Casa Lygia Bojunga;
- 2007 Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ – *Sapato de salto* – Ed. Casa Lygia Bojunga.

5.3 Publicações em outros idiomas

- Obras em alemão

Die Freunde – Aus dem brasilianischen Portug. Von Karin Schreiner. Mit Zeichn. von Sabine Barth. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag. (Lizenz des Verl. Dressler, Hamburg), 1994 (*Os Colegas*, 1972)

Angelika – Aus dem brasilianischen Portug. von Karin Schreiner. Mit Zeichn. von Sabine Barth. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag. (Lizenz des Verl. Dressler, Hamburg), 1994 (*Angélica*, 1975)

Die gelbe Tasche – Aus dem brasilianischen Portug. von Karin Schreiner. Mit Zeichn. von Reinhard Michl. Ravensburg: Maier. (Lizenz des Dressler-Verlag), Hamburg, 1992 (*A Bolsa Amarela*, 1976)

Das Haus der Tante – Aus dem brasilian. Portug. von Karin Schreiner. Mit Zeichn. von Reinhard Michl. Ravensburg: Maier. (Lizenz des Dressler-Verl., Hamburg), 1993 (*A Casa da Madrinha*, 1978)

Maria auf dem Seil – Aus dem brasilianisch Portug. von Karin Schreiner. Ravensburg: Maier. (Lizenzausg. des Dressler-Verl., Hamburg), 1992 (*Corda Bamba*, 1979)

Das geblümte Sofa – Dt. von Karin Schreiner. Hamburg: Dressler, 1984 (*O Sofá Estampado*, 1980)

Tschau : 4 Erzählungen – Dt. von Karin Schreiner. Hamburg: Dressler, 1986 (*Tchau*, 1984)

Mein Freund, der Maler – Aus dem brasilianischen Portug. von Karin Schreiner. Ravensburg: Maier. (Lizenz des Dressler-Verl., Hamburg), 1993 (*O Meu Amigo Pintor*, 1987)

Wir drei – Dt. von Karin Schreiner. Hamburg: Dressler, 1988 (*Nós Três*, 1987)

- Obras em espanhol

Los amigos – Ilustr. de Ródez. Trad. de Irene Vasco. Bogotá: Grupo Ed. Norma Infantil-Juvenil, 2001

La bolsa amarilla – Ilustr. de Esperanza Vallejo. Trad. de Elkin Obregón. Barcelona: Grupo Ed. Norma, 1997

Cuerda floja – Trad. de Elkin Obregón. Ilustr. de Alejandro Ortiz. Barcelona: Grupo Ed. Norma, 1998

Chao! – Trad. de Irene Vasco. Ilustr. de Ivar Da Coll. Bogotá: Grupo Ed. Norma, 2001

Mi amigo el pintor – Trad. de María del Mar Ravassa. Ilustr. de Mónica Meira. Bogotá: Ed. Norma, 1989

Seis veces Lucas – Ilustr. de Alejandro Ortiz. Trad. de Elkin Obregón. Barcelona: Grupo Ed. Norma, 1999

Los compañeros. Trad. de Mirian Lopes Moura. Barcelona, Ed. Juventud, 1984.

Els Companys. Trad. Manuel de Seabra. Barcelona, ed. Joventud, 1985.

La casa de la madriña. Trad. Mário Merlino. Madri, Ed. Alfaguara, 1983.
Adéu, Barcelona: Aliorna, 1987

- Obras em francês

La maison de la marraine – Paris: Messidor/La Farandole, 1982 (*A Casa da Madrinha*, 1978)

La sacoche jaune – Flammarion-Pere Castor, 1983 (*A Bolsa Amarela*, 1976)

La fille du cirque – Flammarion, 1999 (*Corda Bamba*, 1979)

- Obras em inglês

The Companions – Translated by Ellen Watson. Illustrated by Larry Wilkes. 1st ed. New York: Farrar Straus Giroux, 1989 (*Os Colegas*, 1972)

My friend the painter – Translated by Giovanni Pontiero. 1st ed. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1991 (*O Meu Amigo Pintor*, 1987)

- Obras em sueco

Alexander och påfågeln – Översättning: Kajsa Pehrsson. Stockholm: Gidlund, 1983 (*A Casa da Madrinha*, 1978)

Den gula väskan – Översättning: Karin Rosencrantz-Bergdahl. Stockholm: Rabén&Sjögren, 1984 (*A Bolsa Amarela*, 1976)

Kompisarna – Översättning: Bo Ivander. Illustrationer av Sabine Barth. Bromma: Opal, 1986 (*Os Colegas*, 1972)

Maria på slak lina – Översättning: Bo Ivander. Omslag och illustrationer: Reinhard Michl. Bromma: Opal, 1986 (*Corda Bamba*, 1979)

Min vän målaren – Översättning: Bo Ivander. Bromma: Opal, 1987 (*O Meu Amigo Pintor*, 1987)

Den blommiga soffan – Översättning: Maj Herranz. Illustrationer av Sabine Barth. Bromma: Opal, 1989 (*O Sofá Estampado*, 1980)

5.4 Publicações sobre Lygia Bojunga

5.4.1 Dissertações de mestrado

ANO	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO	AUTOR (A)	INSTITUIÇÃO
1981	Literatura infantil sul-rio-grandense: a fantasia e o domínio do real.	MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios.	PUC-RS
1984	O espaço imaginário em <i>A bolsa amarela</i> de Lygia Bojunga Nunes.	VIEIRA, Deolinda da Costa.	UFF
1984	A crise do discurso utilitário: contribuição para o estudo da literatura brasileira para crianças e jovens.	PEROTTI, Edmir.	USP
1985	Lygia Bojunga: as renaixões renovadas	SANDRONI, Laura.	UFRJ
1985	A escola e o contexto social na obra de Lygia Bojunga Nunes.	XAVIER, Suzana Uchoa.	PUC-RS
1988	Aspectos estéticos na literatura infanto-juvenil de Lygia Bojunga Nunes.	NARDES, Laura Battisti.	UnB
1988	Lygia Bojunga e a renovação da literatura infantil brasileira	ASFORA, Margaret.	UFPB
1988	A inventividade e a transgressão nas obras de Lobato e Lygia: confrontos.	CAGNETI, Sueli.	UFSC
1992	A atividade imagética do leitor em <i>Corda bamba</i> de Lygia Bojunga Nunes.	VALE, Luiza.	PUC-RS
1994	O IMAGINÁRIO: fonte de descoberta do sujeito.	LEMOS, Cláudia de Souza.	UFRJ
1994	O olhar estampado no sofá: uma leitura semiótica da visualidade inscrita n' <i>O sofá estampado</i> .	KHALIL, Marisa Martins.	UNESP
1995	Eu conto, tu lês, nós construímos-	SOARES, Henrique	PUC-RS

	o narrador e o leitor em Lygia Bojunga Nunes.	Silvestre.	
1995	Literatura infantil: elemento dinamizador no processo educativo da criança.	SILVA, Odette Faustino.	UNESP
1996	A busca do desejo em <i>Corda bamba</i> , de Lygia Bojunga Nunes.	LOPES, Kátia Crivellaro.	UFSM
1998	A representação da criança na linguagem literária de Lygia Bojunga Nunes.	REGO, Zilá Letícia Goulart.	PUC-RS
1999	Pelas veredas do símbolo: uma leitura de Lygia Bojunga Nunes.	PAVANI, Cinara Ferreira.	PUC-RS
1999	Literatura bojuanguiana: (re) construção do imaginário infantil.	FERREIRA, Hugo Monteiro.	UFPE
2000	O imaginário na ficção de Lygia Bojunga Nunes: tradição pedagógica ou reinvenção do gênero.	SOUZA, Débora Aparecida.	UFMG
2000	Uma pedagogia do sentimento: leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes.	BRITO, Raimunda Maria.	UFC
2001	A travessia de Maria: uma experiência de leitura de <i>Corda bamba</i> de Lygia Bojunga Nunes.	PAULI, Alice Atsuko.	UNESP
2001	Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação.	VASCONCELOS, Maria Luíza.	UFG
2001	Mulheres guerreiras: um estudo comparativo entre Débora, a profetisa juíza; Guiomar, a donzela-guerreira e Raquel, a menina da bolsa amarela.	MARQUART, Rosa Walda.	USP
2001	Um olhar sobre a construção do leitor infantil.	TOCHETTO, Zelinda Macari.	UNESP
2002	A metáfora da morte na construção da fala da mulher: uma leitura estilística da obra de Lygia	QUINTANA, Carmen Lúcia.	UERJ

	Bojunga Nunes.		
2002	A literatura infanto- juvenil brasileira vai muito bem, obrigada.	SOUZA, Glória Pimentel.	UFRJ
2002	A literatura infantil na sociedade de consumo.	PEREIRA, Jaquelânia Aristides.	UFC
2002	<i>A casa da madrinha</i> : uma chave para as portas da imaginação e da criação.	HERNANDES, Maria Celinei.	UFMS
2003	A representação da mulher na literatura para crianças: um estudo de obras de Júlia Lopes, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga e Marina Colasanti.	LEROY, Luciana Faria.	UFRJ
2004	A ficção de Mott e de Bojunga: leituras de professores e alunos das primeiras séries do Ensino Fundamental.	SILVA, Eliseu Marcelino.	UNESP
2004	O bildungsroman e o processo de aprendizagem em obras de Lygia Bojunga Nunes.	CRUVINEL, Larissa.	UFG
2004	A simbologia das cores em obras infanto- juvenis de Lygia Bojunga Nunes.	ALMEIDA, Maria Albanisa.	UFPB
2004	A criação literária em <i>Retratos de Carolina</i> , de Lygia Bojunga.	SOUZA, Sônia.	PUC-RS
2005	<i>Os colegas</i> , de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no Ensino Fundamental.	FEBA, Berta Lúcia.	UEM
2006	Lygia Bojunga: as marcas da oralidade na prosa falada.	BRITO, Aline Gonçalves de.	UERJ
2007	Lygia Bojunga e a trilogia do livro: processo criativo e relações com o leitor.	YURGEL, Patrícia.	UFRS
2008	Lygia Bojunga: a recepção de <i>Corda bamba</i> por crianças e adolescentes.	SCHUBERT, Fernanda Boldrin.	UEM

5.4.2 Teses de doutorado

ANO	TESE DE DOUTORADO	AUTOR (A)	INSTITUIÇÃO
1994	Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto- juvenil.	MENSDES, Maria dos Prazeres Santos.	PUC-SP
1994	Viagem da busca: do objetivo transcendente ao objetivo imanente das novelas de cavalaria- a literatura juvenil no Brasil e em Portugal.	CAGNETI, Sueli de Souza.	USP
1996	O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga e Marina Colasanti.	RICHE, Rosa Maria Cuba.	UFRJ
1996	Da casa real a casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes.	SILVA, Rosa Maria Graciotto.	UNESP
1996	A literatura infantil gaúcha: uma história possível.	MARCHI, Diana Maria.	PUC-RS
2000	Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978- 1997).	CECCANTINI, João Luis Cardoso.	UNESP
2001	Articuladores textuais na literatura infanto-juvenil (e, mas, aí, então).	SANTOS, Leonor Wernek dos.	UFRJ
2002	A vivência e a invenção no cotidiano em <i>Rosa, minha irmã Rosa</i> (Alice Vieira) e <i>O sofá estampado</i> (Lygia Bojunga).	PAPES, Cleide da Costa e Silva.	USP
2003	O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção.	AIRES, Eliana Gabriel.	UNESP
2006	Trocando tarefas: meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga.	RAMALHO, D. do P.	UNESP
2006	Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga.	LOTTERMANN, C.	UFPA

5.4.3 Livros publicados sobre Lygia Bojunga

ANO	TÍTULO	AUTOR (A)	EDITORA
1986	O texto sedutor na literatura infantil.	PERROTTI, Edmir.	Ícone
1987	De Lobato a Bojunga: as renações renovadas.	SANDRONI, Laura.	Agir
2000	A literatura infantil gaúcha: uma história possível.	MARCHI, Diana Maria.	UFRS
2002	Nas malhas da rede narrativa: estudos sobre Lygia Bojunga Nunes.	SILVA, Vera Maria Tietzmann.	Cânone Editorial

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 Corpus

BOJUNGA, Lygia. *Os colegas*. 41. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____, Lygia. *Angélica*. 21. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001a.

_____, Lygia. *A bolsa amarela*. 32. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001b.

_____, Lygia. *A casa da madrinha*. 18. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001c.

_____, Lygia. *Corda Bamba*. 21. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001d.

_____, Lygia. *O sofá estampado*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____, Lygia. *Tchau*. 17. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006a.

_____, Lygia. *O meu amigo pintor*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____, Lygia. *Nós três*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002a.

_____, Lygia. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

_____, Lygia. *Fazendo Ana Paz*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002b.

_____, Lygia. *Paisagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002c.

_____, Lygia. *Seis vezes Lucas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

_____, Lygia. *O abraço*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____, Lygia. *Feito à mão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001f.

_____, Lygia. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

_____, Lygia. *O Rio e eu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005a.

_____, Lygia. *Retratos de Carolina*. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005b.

_____, Lygia. *Aula de Inglês*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006b.

_____, Lygia. *Sapato de salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006c.

_____, Lygia. *Dos vinte um*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

_____, Lygia. *Uma história de amor com os livros. Entrevista concedida à Simone Noronha*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.macae.rj.gov.br>. Acesso em: 04 out.2006. (entrevista).

_____, Lygia. *Paiol de histórias. Entrevista concedida ao Banco do Brasil*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.bancodobrasil.br>. Acesso em: 03 nov. 2006. (entrevista).

6.2 Fundamentação teórica

AUERBACH, Erich. “O Santarrão”. In: _____. *Mímesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

_____, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____, Roland. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____, Harold. *Como e porque ler*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças*. 3. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago, um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CANDIDO, Antonio. "O Direito à literatura". In:_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____, Antonio. "Crítica e sociologia". In:_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____, Antonio. "Introdução". In:_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1993, 2v.

CARVALHAL, Tânia Franco. "Intertextualidade: a migração de um conceito". In:_____. *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: Teoria, análise, didática*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

CRUVINEL, Larissa. *A literatura infantil e o romance de formação: um estudo da obra de Lygia Bojunga Nunes*. Revista da UFG (Universidade Federal de Goiás) Vol.5. No. 2, dez 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Trad. Luiz Cláudio de Castro. São Paulo: Ed. Publifolha, 1998.

ECO, Umberto. “A literatura contra o efêmero”. FOLHA DE SÃO PAULO: mais! 18 fev. 2001. P. 12-14.

FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org). *O tempo nacional – estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FIORIN, Luiz José, BARROS, Diana Luz Pessoa de (org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo. EDUSP, 1999.

GARCIA, Celina Fontenele. *Poética do memorialismo: diálogos com Philippe Lejeune*. Fortaleza: 7 Sóis, 2006.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914 – 1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAGUARIBE, Hélio. *Brasil, século XXI*. Estud. Av., São Paulo, v.14, n.38, 2000.

JARDIM, João, CARVALHO, Walter. *Janela da alma*. Brasil, 2002. (documentário).

JOUVE, Vicent. “O vivido da leitura”. In:_____. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

LEOPOLDI, Maria Antonieta P. *Dossiê Brasil: anos 90*. Revista de Sociologia e Política. Curitiba nº 18, p. 7 – 9, Jun. 2002.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro. Ed Paz e Terra, 1979.

LINDGREN, Astrid. *Pippi Meialonga*. Trad. Maria de Machado. São Paulo: companhia das Letras, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de narizinho*. 39. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

LOBO, Luiza. “Leitor”. In: JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. “Introdução”; “A paratopia do escritor”. In:_____. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANGUEL, Alberto. “O autor como leitor”. In:_____. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro. 7. ed. Ed. Record, 1981.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo. Martins Fontes, 1991.

MATOS, Maria Lúcia Lopes. "A coloquialidade como estratégia de sedução no texto literário". UERJ, 2005. Disponível em: [HTTP://www.filologia.org.br](http://www.filologia.org.br). Acesso em: 21 abril 2007.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro. Ed. Record, 1998.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada. História, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Livraria Martins. Rio de Janeiro. 1945.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um poeta*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ROCHA, Ruth. *Minidicionário*. São Paulo: Scipione, 1996.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80: Brasil, quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROSA, João Guimarães. “Fita verde no cabelo”. In: _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____, João Guimarães. Entrevista concedida a Günter Lorentz. Gênova, 1965. (Entrevista).

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTAELLA, Lucia. “Texto”. In: JOBIM, José Luis (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira: romance*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo. Ed. Ática, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Campanha das Letras, 2001.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1991.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo, UNESP, 1999.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Oxford University Press, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

_____, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.