

2

Alargando a troca: a construtora em construção

“(…) eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava em outro e fazia telhado. E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro. (...) fui pegando intimidade com as palavras. (...) o livro agora alimentava a minha imaginação. (...) Foi assim, 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. (...) eu cismeiei 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.”

(Lygia Bojunga, in *Livro*, p. 7,8)

Muitos escritores já deram depoimentos sobre sua relação com o livro, porém não é comum que nos deparemos com um relato tão íntimo, pessoal e apaixonado como o de Lygia Bojunga. Em *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, a autora expõe não apenas o seu modo de lidar com os livros que escreve – seu processo de criação – mas, sobretudo, trata de dividir com seus leitores sua descoberta dos livros, seu modo de, também como leitora, lidar com eles.

O resultado dessa troca de experiência é um testemunho pleno de afetividade, distanciado da linguagem objetiva e informativa, em que o livro é sempre tratado como objeto de paixão e sua relação com ele como “casos de amor” . As palavras “troca” e “experiência”, ligadas à obra de Lygia, acabam carregadas de sentidos muito particulares. Ao longo de toda a sua obra, “troca” será sempre uma imagem forte para transformar, através da “experiência”, aquilo que, em dado momento, se apresenta como realidade imediata – sendo o espaço onde se dá essa troca o do texto. São palavras de peso, pequenos vocábulos que traduzem todo um universo em Lygia. Portanto, não é de estranhar que o texto a ela encomendado pela Organização Internacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1982, para a comemoração do Dia Internacional do Livro Infantil, tenha recebido o título de *LIVRO: a troca*.

A literatura e as manifestações artísticas de um modo geral são experiências transformadoras na obra da escritora que, freqüentemente em seus textos, sugere serem esses os instrumentos mais contundentes no processo de tomada de consciência e transformação do mundo. O texto como lugar de “troca” da experiência do mundo por uma nova instância de consciência não é um espaço mágico, onde tudo se resolve e se

transforma sempre de modo a permitir a redenção das dores ou solução dos problemas. Antes, essa transformação, sugerida pela imagem da troca, aponta para a possibilidade de lidar com a vida, compreender a adversidade, encontrar um ponto de tolerância que afaste a paralisia e não seja sinônimo de conformismo e aceitação passiva. Lygia, ao iniciar seu relato sobre sua relação com esse apaixonante objeto: o livro, o faz a partir da imagem da troca, sugerindo que o movimento da experiência é um fundamento na relação com o texto, a palavra, a literatura.

Assim, em *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, a autora escolhe por começar o seu relato não do lugar de autora, mas sim do lugar de leitora. É na leitura que tudo começa, isto é, na leitura começa a troca e nasce a experiência. Ao decidir expor-se como leitora, Lygia o faz a partir de sua convivência afetiva com os livros que foram marcantes em sua formação, identificando-os como os seus “seis casos de amor”. Despindo-se da autoridade de quem é dona das palavras, de quem é autora de livros, apresenta-se como aquela que se permitiu encantar com a palavra alheia e, através deste processo de encantamento e troca, um dia, sentiu-se pronta a estar na outra ponta da linha – produzindo “tijolos” .

Resulta dessa escolha um aspecto que mais adiante será abordado com propriedade: a relação autor/leitor, e a conseqüente troca de papéis entre eles na obra de Lygia. Por enquanto, o que se quer analisar é justamente a relação que Lygia-leitora mantém com Lygia-autora, avaliando como os seus “seis casos de amor” , isto é, os seis livros e autores que destaca como fundamentais em sua formação de leitora, estão presentes na obra da autora. Uma presença que nem sempre é explicitamente revelada, não vem na forma de referência direta, mas, muitas vezes, se expressa na sutileza de um detalhe, ou mesmo, de uma intenção. Até porque, no relato dessa sua experiência como leitora, Lygia deixa clara a estreita ligação que estabelece entre o ato de ler e o de criar : “(...) eu sou leitora, logo, participo intimamente desse jogo maravilhoso que é o livro, eu sou leitora, logo, eu crio.” (*Livro*, p. 21-22)

Revelando, portanto, os livros e autores que marcaram, mais do que sua formação intelectual, seu modo de experienciar a leitura e transformar seu universo pessoal, Lygia como que apaga as fronteiras entre o ato de ler e o ato de criar através da palavra, transforma a leitura em gesto de criação, conferindo ao leitor o “status” de criador. Pode-se

ainda entender esse depoimento que vem da emoção, da afetividade, como uma declaração de o quanto o valor da leitura, e também da criação literária, se submetem à experiência de quem lê e de quem escreve, permitindo que se façam transformações de toda ordem, inclusive de papéis. Cabe aqui a lembrança de um conceito de leitura defendido por Jorge Larrosa¹.

No hay lectura si no hay esse movimiento en el que algo, as veces de forma violenta, vulnera lo que somos. Y lo pone en cuestión. La lectura, cuando va de verdad, implica un movimiento de desidentificación, de pérdida de sí, de escisión, de desestabilización, de salida de sí. (...) Eso es la experiencia de la literatura: aquello que pone en cuestión lo que somos, lo diluye, lo saca de sí. Es en esse sentido que la literatura es una experiencia de trans-formación. (LARROSA, 1996, 64)

Ao experienciar seu encontro com os livros de modo passional, deixando que os textos entrassem em sua vida, transformando-a, Lygia pôde descobrir um outro lugar, o lugar da criação. Ao longo de sua obra, como se verá em outro capítulo, é essa mesma experiência que a autora desejará compartilhar e estender a seus leitores – evidenciando o quanto são criadores em sua própria obra².

Os “casos de amor” (com os livros e seus respectivos autores) são os seguintes: *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato; *Crime e Castigo*, de Dostoiévski; os contos de Edgar A. Poe; a obra de um autor, que Lygia intencionalmente não nomeia – “(...) eu vou contar o milagre mas não vou dar o nome do santo.” (BOJUNGA, 1996, 11) – , mas que é possível reconhecer como um “autor best-seller” ; *Cartas a um jovem Poeta*, de Rilke e a poesia de Fernando Pessoa. O que se pretende neste capítulo é rastrear de que modo a experiência da leitora Lygia com cada um desses autores, e respectivas obras, se transfere para a obra da autora Lygia. A palavra chave é precisamente “experiência” . Não se vai buscar nas palavras da autora as palavras aspeadas de seus autores preferidos, o que se quer

¹ O conceito de Larrosa que se vai usar aqui encontra-se em seu livro *La experiencia de la lectura, estudios sobre literatura y formación*.

² É o que se vê no livro *Paisagem*, em que uma autora, a narradora-personagem da história, divide a autoria do livro que escreve com um leitor. A narrativa do livro é justamente o testemunho dessa experiência do contato leitor/autor através do texto (da obra).

é identificar daquela experiência de leitura declarada por Lygia o que se reconhece em sua obra, como as transformações que a literatura proporcionou à leitora são passadas adiante pela autora.

Para que se possa compreender como aquela menina que construía casinhas de livros e que mais tarde começou a decifrar e ler suas paredes se transformou em construtora, se faz necessário refazer com ela o seu itinerário, resgatando o percurso da construtora em sua própria construção.

2.2.

Sob as reinações de Lobato

“Esse livro (*Reinações de Narizinho*) sacudiu a minha imaginação. Ela tinha acordado. Agora... ela queria imaginar.”
(*Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, p. 13)

2.2.1.

A imaginação libertando o pensamento

Ao começar o relato de seu encontro com Monteiro Lobato, Lygia trata de situar seus leitores no tempo e também deixa clara sua relação com a leitura então. Tinha sete anos quando ganhou de presente *Reinações de Narizinho* e o tamanho do livro a desencorajou. Na época, a menina Lygia andava às voltas com as histórias em quadrinhos. Nesse ponto, a autora revela um dado da sua experiência:

Eu estava superfresquinha de recém ter aprendido a ler, e andava às voltas com história em quadrinho. Era um pessoal legal, eu gostava deles, mas, sei lá! Era uma gente tão diferente da gente. Eles moravam nuns lugares que eu nunca tinha ouvido falar; eles tinham cada nome tão estranho (...), como é? como é mesmo que se diz Flash ? *Flachi?* *Flachi Gordon?* (...)

Comecei a achar que aquela história de ler não era coisa descomplicada feito descascar uma laranja, pular amarelinha, cantar junto a música que tocava no rádio.
(*Livro*, p 11-12)

O estranhamento da menina era grande pela falta de referências, as histórias em quadrinhos lhe apontavam um universo com o qual a identificação se tornava difícil. A leitura perdia o seu prazer porque não se aproximava das suas coisas cotidianas. É nesse

ponto que surge Lobato; instigada pelo tio que lhe presenteara com o livro, a menina acaba por decidir enfrentá-lo, quase como um desafio – uma vez que se tratava de um livro aparentemente grande demais para uma menininha. Estava o cenário armado para o primeiro caso de amor de Lygia. Como ela mesma diz, “(...) aquela gente do sítio do Picapau Amarelo começou a virar minha gente.” (*Livro*, p.13). Monteiro Lobato trazia a identificação, o reconhecimento da paisagem, das personagens, da língua. Lobato trazia, sobretudo, o mundo mágico, a possibilidade de usar a imaginação, deixá-la correr.

Esse acordar da imaginação começou a mudar tudo. De repente, já não bastava cantar junto a música que tocava no rádio só repetindo as palavras e mais nada. Eu me lembro de uma música que (...) falava de uma tal Maria abrindo a janela numa manhã de sol (...), mas que, agora, eu cantava querendo imaginar a janela: era verde? tinha veneziana? E a Maria como é que era? ela era gorda, ela era magra, ela tinha uma franja assim feito eu? (*Livro*, p. 13)

O gosto por imaginar, a presença de uma linguagem reconhecida como sua entram para a experiência da autora como dados em sua formação, a obra de Lobato se integra a sua vivência e vai ser devolvida ao seu leitor (de Lygia) em sua obra.

Os dois primeiros livros de Lygia³ são os que têm um maior compromisso com o leitor infantil e neles a presença do mundo lobatiano é marcante (não que em textos futuros não encontremos também essa presença). Em *Os Colegas* e *Angélica* encontra-se o mágico, a fantasia incorporados ao cotidiano. Desaparece, como nas histórias do sítio do Picapau Amarelo, a fronteira entre o real e a fantasia. Os animais falam, são capazes de gestos e comportamentos humanos, suas habilidades fantásticas convivem com o universo dito real sem causar estranhamento de nenhuma ordem. Além disso, esse universo de fantasia não se constitui num mundinho à parte, distanciado da vivência infantil, antes, reproduz questões da ordem do dia – tal qual nos textos de Lobato, em que a fantasia jamais foi instrumento distanciado da realidade, mas, antes, instrumento para compreendê-la e nela interferir criticamente.

³ Eliana Yunes em seu artigo A maioria da literatura infantil brasileira, publicado na revista Tempo Brasileiro n ° 63, cita que, em entrevista a Rejane C. de França (Suplemento Literário nº 679, Minas Gerais, p. 7), “a autora (Lygia) confessa que, deliberadamente escreveu apenas um livro, o primeiro, para crianças, os demais foram se transformando ao longo da narrativa (....)”

Se Emília, a boneca falante, é, nos textos de Lobato, um elemento questionador, sempre apontando as disparidades dos homens e as incoerências do mundo ordenado pela necessidade de manter as aparências, na obra de Lygia temos os animais buscando uma vida mais livre dos condicionamentos vazios de sua sociedade marcada por preconceitos e idéias pré-estabelecidas.

Em *Os Colegas*, um bom exemplo é a história de Flor-de-lis:

Fui comprada numa loja de cachorros. A mulher entrou e disse: “Quero uma cachorra caríssima e de raça puríssima, pra todo o mundo achar linda e ficar sabendo quanto é que custou.” E aí ela ficou sendo minha dona e me levou pra casa.

Vivia me enchendo de perfume. Eu espirrava o dia todo e pensava: “Puxa vida, se eu sou cachorro por que é que eu não posso ter cheiro de cachorro?”

Vivia me enchendo de roupas e pulseiras (...) Eu morria de vergonha (...) e pensava “puxa, isso não é jeito de cachorro andar.” (...) E a coleira era sempre tão apertada que eu sufocava. Olha a marca, olha só. (...)

Viva me enchendo de talco e pó-de-arroz (...) e hoje, vê se pode, disse que ia furar minhas orelhas pra botar brinco, e isso eu nunca vi cachorro usar.

Então pensei: “Puxa vida, quem sabe esse tempo todo eu tô achando que sou cachorro, mas eu não sou cachorro? ...” Foi aí que eu comecei a achar que eu estava ficando meio birutinha e me apavorei. Quando ela abriu a porta pra uma visita entrar eu fugi. Corri à beça até chegar aqui. (*Os Colegas*, p.13-14)

Como na obra de Lobato, o uso da fantasia não afasta do real, nem encobre o mundo e as experiências cotidianas, antes é um elemento que permite não só o questionamento mas também sugere uma tomada de posição. Flor-de-lis, diante do absurdo a que era submetida, foge, se liberta para preservar sua própria sanidade.

Essa questão está presente também no livro seguinte, *Angélica*. Agora, tem-se a história de uma jovem cegonha determinada a acabar com a mentira de que são as cegonhas que entregam os bebês. Todo o desafio da personagem é a sua luta contra a mentira para manter as aparências e garantir o poder à família das cegonhas. A luta de Angélica vai se expandindo e atingindo a vida de todos os que com ela cruzam. No universo da fantasia, a autora reproduz questões sociais contemporâneas como a submissão feminina, a discriminação dos diferentes, o enfrentamento dos medos. Mais uma vez, a fantasia é chamada para revelar o mundo cotidiano, dando ao leitor a possibilidade de, através do jogo lúdico da imaginação, identificar-se com as situações propostas, superando suas próprias limitações. Cabe ressaltar que em Lygia, como em Lobato, fantasia não dá a mão à mentira,

ao que é falso, esse dado se explicita na própria fala de Angélica, a jovem cegonha que luta contra as mentiras.

– E se tem uma coisa que eu não topo é fingir. Quando é pra brincar de faz-de-conta eu gosto. Mas quando é pra viver o tempo todo enganando os outros e fingindo uma coisa que eu não sou, ah isso eu não topo! De jeito nenhum! (Angélica, p.34)

Estabelece-se, assim, uma diferença fundamental entre viver a fantasia e viver na fantasia. O faz-de-conta, o jogo da imaginação, o viver a fantasia aparecem como marcas positivas – o imaginário e seu poder a serviço da reflexão, da capacidade de apreender o mundo de formas novas e desafiadoras. Já viver na fantasia, com o olhar permanentemente deslocado, gera equívocos, impede o estabelecimento de relações claras e de confiança. Tudo isso fica evidente na peça de teatro organizada por Angélica. O faz-de-conta da peça ajuda cada uma das personagens a ver claramente o que antes parecia impossível, mais do que isso, permite que a experiência com a fantasia lhes devolva a integridade no mundo real.

A família de Angélica, por exemplo, desistirá da mentira; a Mulher-do-Jota, jacaré autoritário que exercia sobre a mulher um poder repressor, descobrirá sua identidade, tornando-se, enfim, Jandira, liberta do julgo do marido; o Porco/Porto assumirá seu nome e sua condição, sem mais se importar com a discriminação, assumindo finalmente sua identidade.

Como já foi dito, o uso da imaginação, aprendido em Lobato, não se restringe a esses dois primeiros livros, marcadamente comprometidos com o leitor infantil, sendo um traço presente em grande parte da obra de Lygia. Em *A Bolsa Amarela*, por exemplo, tem-se a utilização ativa do “apagamento” da fronteira real/fantasia. Rachel, a menina que quer crescer e se tornar menino, escolhe escrever como modo de sublimar a realidade opressiva em que vive⁴ – já que à mulher e à criança, em sua família, quase tudo o que é bom e/ou

⁴ Em *A Bolsa Amarela*, pela primeira vez, a escrita aparece como forma de sublimar, ou melhor, de transformar a realidade. Mais tarde, no conto *A Troca e a Tarefa*, que faz parte do livro *Tchau, Lygia vai passar*, definitivamente, a lidar com a escrita como espaço de transformação das experiências do mundo real. Para a personagem do conto, uma escritora, o exercício da escrita permite a reordenação do mundo – a tarefa de escrever é a possibilidade de trocar de papel. A escrita, o imaginário, é o espaço da liberdade, da escolha, enfim, da transformação.

divertido está proibido. Vivendo num mundo de lugares marcados, só a fantasia consegue resgatar experiências que vão conduzir Rachel à aceitação da sua identidade bem como dar a menina instrumentos para lutar por mudanças no seu cotidiano.

A menina não se espanta quando é visitada pelo galo que acabara de criar como personagem de uma de suas histórias.

- Sabe? Você é tão parecido com um galo que eu conheço, mas tão parecido mesmo... Ele tirou a máscara e olhou pra mim. Parecido coisa nenhuma. Era ele mesmo. O Rei. O galo do romance que eu tinha inventado.
- O que é que você tá fazendo aqui?!
- Psiu ! Fala baixo, tô fugindo.
- Isso eu sei, ué, fui eu que fiz você fugir do galinheiro.
- Mas a questão é que eles me pegaram.
- Não brinca!
- Me levaram de volta. Pra tomar conta daquelas galinhas todos outra vez.
- Ai!
- Você não sabia?
- Não. Meu romance acabava no dia que você fugia. Foi até aí que eu inventei você.
- Pois é. Mas aí eu fiquei inventado e tive que resolver o que é que eu ia fazer da minha vida. Pensei pra burro. Acabei resolvendo que ia lutar pelas minhas idéias. (Bolsa Amarela, p.34-35)

O plano do real e o da fantasia convivem sem que haja estranhamento de ambas as partes, a convivência dos dois planos é perfeitamente natural, como universos complementares. Há, no trecho destacado acima, ainda um outro componente que merece comentário. O galo Rei, que apesar do nome não desejava ser rei de coisa alguma, recusava até o poder de tomar conta do galinheiro, está decidido a lutar por suas idéias. Essa questão da idéia, do pensamento é recorrente na obra de Lygia – e em muito lembra a boneca Emília com suas idéias sempre soltas, jorrando sem parar; como a própria bolsa amarela de Rachel tem um quê de canastra da Emília, lugar de onde sempre salta uma novidade, onde se guarda o verdadeiro tesouro da imaginação.

Em *Angélica* tem-se a figura das idéias abotoadas, para que não se faça besteira, o pensamento centrado em um objetivo. Em *A Bolsa Amarela*, o galo Terrível vai ter o pensamento costurado para deixar de questionar os seus donos e aceitar sua condição de galo de briga. Em *A Casa da Madrinha* é a vez do Pavão ter seu pensamento atrasado, depois (como Terrível) costurado; só que o Pavão já ouvira contar a história de um galo que tivera o pensamento costurado – e aqui tem-se o recurso à intertextualidade dentro da

própria obra, gerando, na verdade, uma intratextualidade, também um recurso emprestado de Lobato –, esperto, o Pavão começa a dar puxões em seu pensamento para que não fique todo costurado; o resultado é que ficam muitas linhas soltas e seu pensamento “se enredava nos fiapos, ficava preso, não conseguia passar, e aí o Pavão só ficava pensando a mesma coisa (...) até o pensamento desenredar.” (Casa da Madrinha, p. 27). O Pavão ainda teve o seu pensamento filtrado, mas como a torneirinha que colocaram nele veio com defeito de fábrica, de vez em quando, pingava um pensamento.

Essa preocupação constante com a questão do pensar evidencia a importância da reflexão. O melhor método para submeter o outro é domar o seu pensamento, comandá-lo, deixando-o bem amarrado ou filtrado . Considerando-se que, ainda hoje, a criança ocupa na sociedade uma posição tutelada, isto é, daquela que deve ser orientada, guiada, que deve ter seu caráter moldado segundo os critérios do adulto; expressar, através da literatura, portanto, do imaginário, da fantasia, a crítica à tutela do pensamento é, sem dúvida, dar à criança um elemento de reflexão dentro de uma linguagem dominada por ela. Isso permite que aqui se adiante uma questão que em outro capítulo se abordará com mais vagar: o caráter pedagógico que se atribui à literatura dita infantil.

Nelly Novaes Coelho, em seu livro *Literatura Infantil*, recorda que “Ligada desde a origem à diversão ou ao aprendizado das crianças, obviamente sua matéria (da literatura infantil) deveria ser adequada à compreensão e ao interesse peculiar do destinatário. E como a criança era vista como “um adulto em miniatura” , os primeiros textos infantis resultam de uma adaptação ou minimização de textos escritos para adultos.” (p. 29). Esta concepção, de que a literatura infantil deveria “ensinar” algo às crianças – estando o adulto no lugar do mestre e a criança, vazia de conceitos e/ou idéias, no lugar de eterna aprendiz – foi predominante nos textos infantis até praticamente o início do século XX . No Brasil, é justamente a obra de Lobato que rompe com essa relação, quase que de causa-efeito, entre texto infantil e “bons ensinamentos”.

A obra de Lobato destinada às crianças traz uma nova proposta. Agora o imaginário e a fantasia estão a serviço da experiência infantil, dando a criança-leitora instrumentos para que reconheça e interaja com a sua realidade a partir do percurso que realiza nos textos. O sítio do Picapau Amarelo é um espaço onde a riqueza do pensamento e da percepção infantil têm licença para não só se revelar como também agir. Embalada nesse

berço, Lygia funda sua obra nessa direção, em que o pensamento é a chave da intervenção e tudo que contra ele se instaura deve ser desvelado ao leitor, pois esta é uma experiência que a criança conhece muito bem – a de ter seu pensamento constantemente “amarado”. Em *A Casa da Madrinha* o espaço em que o Pavão tem seu pensamento atrasado, amarrado e, por fim, filtrado é o da escola – uma escola chamada Osarta, anagrama de Atraso.

Os textos de Lygia resgatam e ampliam uma questão que Lobato inaugura: a criança ganhando voz para resistir à interferência opressiva do adulto sobre o seu universo infantil, descartando ou limitando suas possibilidades. A busca das personagens de Lygia é sempre pela liberdade, liberdade de ser, de dizer, de pensar, de agir. Novamente, aqui, se estabelece a relevância da literatura como experiência, o texto como representação da realidade (do vivido) e também de novas perspectivas (a troca, a transformação). Em texto já citado, Nelly Novaes Coelho reitera essa posição afirmando que a criação literária é “um dinâmico *processo de produção/recepção* que, conscientemente ou não, se converte em favor da *intervenção* sociológica, ética ou política. Nessa “intervenção” está implícita a *transformação das noções* já consagradas (...). Para além do prazer/emoção estéticos, a literatura contemporânea visa *alertar ou transformar a consciência crítica* de seu leitor/receptor” (p. 28 – os grifos são da autora) .

Não é por acaso que o Pavão, aquele que teve seu pensamento agredido de todas as formas, mas que, como pôde, resistiu às investidas, quando consegue, ainda que por breve período, ser, novamente, dono de suas idéias, tem a clara dimensão da importância da reflexão para fazer escolhas e determinar sua vida. A relação do Pavão com o Marinheiro, em *A Casa da Madrinha*, reproduz a relação em que os espertos (ou mais fortes) tiram vantagens dos que têm dificuldades com o pensamento (ou os mais fracos). A dominação do Marinheiro é representada pelo fato de ser ele o que pode levar o Pavão para viajar clandestinamente em seu barco, mas o Pavão vai , na verdade, pagar a passagem com suas penas. O Marinheiro quer o poder de dispor das belas penas do Pavão para presentear suas namoradas. Fica estabelecido assim um conflito em que se representa, ludicamente, para o leitor como se estabelecem as relações de poder e exploração no mundo, mais do que isso: a forma de resistir à essa opressão e exploração – pensar, refletir, tomar posição, fazer escolhas.

Ao ser comunicado do verdadeiro custo de sua passagem, o Pavão está num daqueles momentos em que seu pensamento está livre e, claro, podendo pensar, ele se rebela. Num discurso muito bem ordenado desmascara, para espanto de João, o marinheiro, o comportamento explorador do companheiro que, de fato, não lhe está fazendo favor nenhum, nem sendo generoso, mas cobrando caro, pois ao abrir mão de suas penas o Pavão estará se desfazendo de um pedaço si mesmo: “(...) não posso ficar dando pedaço de mim a toda hora; acabo acabado, sem pedaço mais nenhum.” (p.58). Afinal, “Se o pensamento estava normal, como é que ele ia deixar os outros se aproveitarem dele e quererem fazer ele de bobo?” (p.58)

O pensamento normal significa pensamento desenredado, livre da costura, e pensamento aberto (a tal torneirinha estava aberta, o pensamento não saía pingado). Portanto, o Pavão estava livre. Como livre é a boneca Emília para dizer, sem censura, o que pensa, mesmo que muitas vezes aos olhos alheios ela esteja com a “torneirinha aberta” para dizer asneiras. Em geral, as “bobagens” que Emília diz são o fruto do livre pensamento, da reflexão e do questionamento que não se prendem à lógica do mundo determinado pelo adulto (pelo poder).

Ao longo da obra de Lygia, essa faceta da fantasia como espaço libertador vai assumindo formas diversas. Do primeiro livro, *Os Colegas*, até *A Casa da Madrinha* esse recurso é predominante. É no espaço do imaginário que as personagens realizam sua transformação, como um rito de passagem, podendo transformar sua realidade a partir da experiência adquirida no percurso da fantasia. Os meninos Alexandre e Vera, personagens de *A Casa da Madrinha*, em dado momento de sua viagem são aprisionados pelo escuro e, nessa escuridão, surge o medo que vai tomando conta dos dois, paralisando-os. O que os liberta é justamente o poder da imaginação e, num recurso completamente lobatiano, Vera saca de um bastão de giz e os meninos começam a desenhar, pois “O escuro é que nem quadro-negro (...)” (p.80). O medo desaparece e na hora de seguir viagem é ainda a imaginação que resolve o problema.

E quando acabaram de rir tudo o que tinham vontade, Alexandre levantou e desenhou uma porta. Com maçaneta, fechadura, chave e tudo. Num pulo, Vera rodou a chave na fechadura, abriu a porta e os três saíram do escuro.

Do outro lado da porta tinha uma estrada iluminada por uma lua cor de abóbora. (p.81)

A partir de *Corda Bamba* esse recurso como que se vai sofisticando. A fantasia que liberta a menina Maria (Corda Bamba) do trauma de ter presenciado a morte dos pais é uma verdadeira experiência psicanalítica. Cruzando sua corda bamba, a menina “abre as portas” de seu inconsciente e as revelações das lembranças apagadas trazem de volta ao seu pensamento a memória que a põe, definitivamente, pronta a encarar sua nova realidade e enfrentar uma avó dominadora.

Em livros como *O Meu Amigo Pintor* e *Seis Vezes Lucas* o elemento que opera essa possibilidade de transformação do real é a arte⁵ (simbólica e também da ordem do imaginário). Lucas supera seus medos através das máscaras de massa que vai criando. As máscaras revelam não só a força do menino como lhe conferem a capacidade de “ver” a realidade do mundo à sua volta. Vivendo um momento de conflito familiar em que os pais mantêm uma relação de aparência, é justamente o menino Lucas, a criança, o elemento que dispõe dos meios de compreender tudo o que vai acontecendo em seu núcleo familiar : “pensei que gente grande sacava melhor.” (Seis Vezes Lucas, p.112). Aqui, novamente a experiência da fantasia se aproxima mais uma vez do processo psicanalítico. Lucas vence o medo quando “cola” sobre seu rosto uma máscara de massa que criara; assim, investido de uma “persona” o menino é capaz de ser inteiro.

A Coisa voltou, era a garganta que estava doendo? Começou a apalpar o pescoço, querendo ver se o dedo acertava onde é que a dor morava. Apalpando. Apertando. Afundando o dedo na pele feito ele afundava na massa de modelar. (...) Deu vontade de modelar. (...) O dedo cava um olho e depois cava mais outro, aí rasga uma boca, e depois levanta um nariz, e olha que coisa engraçada! a massa agora é uma cara (...) Nem pescoço, nem garganta, nem nado doía mais, a Coisa tina sumido (...) Botou a Cara na cara. Foi pra frente do espelho e grudou a massa na pele, querendo se colar nela também. (...)

O Lucas estava contente de ter um cara ali no espelho; não se sentiu mais sozinho, deu vontade de conversar com ele, foi logo querendo saber:

- Você é um herói?

A Cara fez que sim.

(...)

O Lucas suspirou fundo. Colou ainda mais bem colada a massa na pele. Tão colada, que parecia que a massa era a pele. (...) e agora, um era tão o outro, que o Lucas marchou decidido pra sala (...) (Seis Vezes Lucas, p.21-22)

⁵ O papel da arte nos textos da autora será devidamente analisado em capítulo posterior, aqui o que se quer é somente estabelecer como, em algumas obras, o uso da arte tem o mesmo papel que a utilização da fantasia no processo de construção de uma experiência de transformação das personagens – que, evidentemente, se projeta no leitor.

A arte de modelar passa a ser o espaço em que o menino representa o que desejava buscar em si, a força do herói, para vencer seus medos. No ato de modelar, abandona o temor da solidão (a Coisa), a insegurança vivida pelas constantes brigas entre os pais, e se “transforma” no outro (que, de fato, está guardado nele mesmo) . Assumindo a identidade que a Cara representa, Lucas é “o cara” , o herói e pode, enfim, enfrentar o que vier: o mundo lá fora.

Também o menino Cláudio, personagem-narrador de *Meu amigo Pintor* vai conseguir compreender o mundo, e assimilar a perda do amigo através da experiência com/na arte. Logo no início da narrativa fica-se sabendo que o menino tem alma de artista – “(...) o meu amigo me disse que eu era um garoto com alma de artista” (Meu Amigo Pintor, p.8) – e recebe de presente do pintor um álbum com alguns trabalhos seus. É o álbum do pintor e a relação do menino com a cor que vão permitir que, num processo de descobertas e amadurecimento, a criança supere a perda do amigo e amplie a sua capacidade de lidar com o mundo à sua volta. A arte, nesse caso, é o elemento que ajudará a ordenar o pensamento (sempre o sentimento), ou seja, será instrumento da tomada de consciência, inclusive dos próprios afetos.

(...) cada vez que eu lembrava do meu Amigo ele vinha junto de *por quê? por quê?*
Tipo do pensamento ruim!

E de repente me deu vontade de experimentar (...) separar *Amigo* pra cá e *por quê?* pra lá.

Experimentei. Era só pensar:

por que ele fez assim tão de propósito pra morrer?

por que ele não explicou nada na carta?

por que ele foi preso?

por que ele não me disse o que ele ia fazer?

por que ele queria botar vida no que ele pintava e não botava?

(...)

Experimentei dois dias. (...) na rua eu andava assim:

1 era amigo

2 era Por quê?

1 era Pensa!

2 era Esconde!

(...) deu um enguiço na minha cabeça que eu vou te contar.

Mas hoje, quando eu acordei, tinha um azul incrível entrando na minha janela. E tinha um sol que era uma coisa linda de tão amarelo, um amarelo que quando eu experimentei olhar pra ele na cara ele foi alaranjando.

Lembrei da pintura que meu Amigo tinha feito no fim do álbum: era também um céu assim de verão.

(...)

O meu Amigo tinha juntado as duas últimas folhas do álbum pra poder pintar bem grande aquele céu.

Fiquei olhando e olhando o jeito que ele tinha juntado as duas folhas. Olhei tanto que acabei sabendo que eu não tinha nada que separar *Amigo* pra cá e *por quê* pra lá. O que eu tinha era que fazer o que ele fez com as folhas e com o azul do céu: juntar. (...)

E então juntei.

Agora quando eu penso no meu Amigo (...) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, por quê? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: tudo bem junto e misturado.

E comecei a gostar de pensar assim.

Acho até que se eu continuo gostando de cada *por quê* que aparece, eu acabo entendendo um por um. (*Meu Amigo Pintor*, p. 50-51 – grifos da autora)

Em *O Sofá Estampado*, tendo ainda como personagens os animais, ao recurso da fantasia e da imaginação, estudado em um ensaio de Eliana Yunes na Literatura infantil (1981), vem se juntar uma certa superposição de planos da consciência. Vítor, o tatu que cava não por uma determinação da espécie, mas para se esconder – do seu embaraço diante do mundo, da sua incapacidade de lidar com o outro, do seu medo de afrontar as vontades paternas que vão contra os seus desejos – , vai ganhar sua liberdade (de escolher, de viver, de encarar o mundo com o seu próprio jeito de olhar) a partir das incursões que realiza tanto entre o seu mundo (o dos animais) e o mundo dito real – suas visitas à casa de Dalva, seu trabalho para a publicidade na TV . Neste livro surge ainda a figura da morte, questão que, a partir desse momento, se fará presente em outras narrativas da autora.

Cavando, Vítor se distancia do “seu mundo” e vai dar em um lugar que lhe parece calmo e seguro. O lugar tão fundo (fundo do poço?) a que Vítor chega é descrito de forma quase etérea. O jovem tatu está em uma rua deserta por onde passeia uma figura feminina que, a princípio, o encanta. Porém, na medida em que Vítor vai se aproximando de sua “vitória” – comandar o próprio destino, livrar-se da gagueira e poder enfrentar o pai, assumir que a profissão que quer para si é a da avó, andando pelo mundo a lutar pelo que acredita, acumulando mais histórias para guardá-las em sua mala de lembranças – , voltar a esse lugar é cada vez mais angustiante. Descobrimo a vida, o protagonista se distancia da morte, o lugar desejado passa a ser a superfície. Não é mais necessário enterrar os sonhos, nem deixá-los morrer.

A criança, na obra de Lygia – como na de Lobato – , embora à mercê do mundo adulto, não se rende a ele, pois tem a seu lado o discurso da fantasia, através do qual é capaz de traduzir a realidade, reordenando-a a seu favor. Assim como suas personagens não são, ao final de cada história, as mesmas que eram, iniciados os seus percursos; também os leitores de Lygia não o serão. A leitura assume um papel transformador, como deve ser, sendo um meio pelo qual se capacita o leitor a vivenciar suas próprias experiências. Aqui, mais uma vez, as palavras de Larrosa se encaixam:

La literatura, como el niño que hemos abolido en nosotros, no es ya de este mundo. Y quizá es por eso por lo que nos fascina. Pero esa distancia que la literatura, al despertar lo suprimido y lo olvidado, abre com respecto al mundo diurno y com respecto a nosotros mismos como conciencia instituída, esa distancia tene el poder de contestar esse mundo y de contestar(nos) en lo que somos. (...) La literatura, como la infancia, pone en cuention la validez del mundo común. (LARROSA, 1996, 87)

Literatura e infância são colocadas no mesmo plano, aquele em que a fantasia conduzia ao livre pensamento e a liberdade de expressão. Usando o recurso de aproximar o mundo da fantasia e da imaginação ao da experiência cotidiana, Lygia realiza a literatura sugerida por Larrosa, aquela que suprime a distancia entre o que desejaríamos ser e aquilo ao mundo nos obriga. Não se trata de uma receita mágica de como vencer ou lidar com os limites que a vida nos impõe, mas sim de entender a literatura como um espaço vivo de questionamento e busca, onde existência e experiência aliadas à memória e à constante reflexão abrem espaços para a mudança e a transformação, ainda que não espetaculares ou redentoras.

2.2.2.

A linguagem: argila que fabrica os tijolos

O processo de construção narrativa na obra de Lygia é, talvez, um dos traços mais pessoais que a autora imprime a seus textos. Uma narrativa que se aproxima muitas vezes do poético, explorando recursos de linguagem que revitalizam a palavra e os próprios elementos narrativos. Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal* já afirmava:

A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona. A forma depende, de um lado, do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este

implica. Um desígnio artístico puramente material pertence à experimentação técnica. O procedimento artístico não pode reduzir-se apenas a um processo de elaboração do material verbal (do dado lingüístico), ele deve ser, acima de tudo, processo de elaboração de um conteúdo determinado que, todavia, recorre a um material determinado. (p.206)

Como se disse, até aqui, a obra de Lygia estabelece um pacto com a fantasia, portanto, com o lúdico na intenção de criar um diálogo reflexivo com o leitor, permitindo que o texto seja por ele experienciado. Além disso, cumpre lembrar o papel desempenhado pela criança em seus textos. Criança que subverte o papel de mera receptora, ganhando personalidade, questionando e buscando soluções para os seus problemas em sua própria vivência. É o caso de recordar o que diz, a respeito do papel da criança na obra de Lygia, Eliana Yunes em artigo publicado na Revista Tempo Brasileiro nº 63 (1980)⁶.

A criança passa de uma posição passiva, em que aprendiz, recebe as “orientações” (sem contudo compreender as ações) para uma viva experiência em que se percebe agente e pode dizer o que sente e pensa. A escolha desta ótica pela narradora implica não apenas em alteração estrutural do discurso como faz incidir uma relação nova ao nível dos conteúdos. (...) a palavra de ordem é inventar ao invés de imitar. (p.109)

Assim sendo, não se poderia esperar dos textos da autora nada menos do que inventividade no/do discurso narrativo de modo a se estabelecer uma relação entre forma e conteúdo. Lygia cria, através de um tratamento muito pessoal da linguagem, o universo lúdico em que transitam as suas personagens. Nesta pessoalidade, entretanto, é possível reconhecer uma outra voz: a voz de Lobato. O que não se dá por acaso. Além de ser uma referência na formação da autora, também Lobato explora o universo infantil do ponto de vista da criança, lhe dando voz, permitindo o seu vôo pela fantasia. Um dos recursos comuns aos dois autores, por exemplo, é o jogo de duplo sentido que se faz com as palavras, estabelecendo uma ampliação de significados por demais criativa, já que se trabalha com o rendimento tanto da denotação quanto da conotação.

A questão da identidade é uma constante na obra de Lygia, afinal é o que suas personagens, na maioria das vezes, estão buscando. A nomeação, portanto, é um dos processos em que se evidencia esse jogo do duplo sentido que expande significados. Veja-se em *Os Colegas* o nome de algumas das personagens: Virinha e Latinha assim se auto-nomeiam tanto porque ambos são vira-latas, como porque dividem a mesma identidade –

⁶ Yunes, E. A maioria na literatura infantil brasileira.

vivem nas ruas, gostam de música, são parceiros – resolvem dividir o nome por que, até o momento de seu encontro, eram reconhecidos. Já a cadela Flor-de-lis tem nome de flor, mas tudo o que deseja é ter cheiro e vida de cachorro, para, deste modo, recuperar a sua identidade – como se vê na história de Flor-de-lis, trecho da obra aqui já citado. O coelho Cara-de-Pau não se perdeu de sua família, foi perdido por ela quando davam um passeio e, desde então, para que pudesse ser “achado” era preciso fazer-se notar, portanto ter muita cara-de-pau.

Em *Angélica* o recurso se repete, agora em destaque o jogo de contrários. Ao receber o nome de Angélica, em tudo diferente do nome de seus irmãos, todos começados pela letra L, a pequena cegonha já é reconhecida por sua família como distinta. No entanto, o traço angelical que o nome propõe se apaga quando a personalidade da pequena se revela questionadora – é Angélica quem “inferniza” a família, exigindo que a mentira das cegonhas seja revelada. No mesmo livro, de novo o nome é usado com significação extra, apontando para a insatisfação da identidade, ou mesmo sua perda.

É o caso do Porco que, cansado de ser discriminado, resolveu o seu problema “e trocou o c por um t (...) agora se chamava Porto” (*Angélica*, p. 17). Ele abre mão do nome, da identidade, para livrar-se da perseguições sofridas. Porém a troca da letra sugere não um nome, mas um sobrenome, portanto algo que se recebe de outro, não o que se dá a si mesmo, além disso a palavra abre para um campo semântico de mar, imensidão, chegadas e partidas, aventura, tudo o que a personagem evita, ou antes, não alcança.

Em *A Bolsa Amarela*, Rei é o nome do galo que não quer mandar; Terrível é o galo-de-briga que quer paz longe das rinhas. Exemplos assim seguem por toda a obra. Como não ligá-los tanto às questões que a autora problematiza – a busca por uma marca própria, a contestação de um caminho imposto, o questionamento dos papéis sociais pré-estabelecidos, as injustiças cometidas contra os diferentes – como ao universo de Lobato, já que nele reconhecemos um tratamento semelhante quanto à nomeação.

Reinações de Narizinho está repleta de exemplos desse uso dos nomes. Não é o Marquês de Rabicó um porco, cujo rabo é uma característica marcante; o Visconde traz no nome a marca do que o constitui, um sabugo, é Visconde de Sabugosa; o peixe-príncipe é Escamado; o Major Agarra, na verdade não agarra ninguém, dorme o dia todo; o Doutor Caramujo, sábio médico da corte das Águas Claras, será chamado por Emília de Doutor

Cara de Coruja, incluindo em tal nomeação tanto o deboche da boneca, quanto uma referência no doutor, à sabedoria.

O aproveitamento do significado dos nomes em Lygia tem o mesmo rendimento que em Lobato, ao mesmo tempo que estabelece um ponto de contato com o universo da fantasia, porque, sendo um recurso multiplicador de sentidos, dá ao leitor a oportunidade de explorar todas as possibilidades que o nome traduz; por outro lado, considerando o fato de que, muitas vezes, expressa uma angústia da personagem, convida à reflexão de forma bem humorada e lúdica – o que, como já se disse, é próprio do universo infantil e não do “douto” mundo adulto.

O trabalho com sentidos denotativos e conotativos das palavras se expande pelas narrativas gerando não só a possibilidade da ampliação do significado como também humor – o que é mais um componente para reforçar, no nível da linguagem, o lúdico. Voltando ao grupo de amigos de *Os Colegas*, quando Cara-de-Pau conta sua história ao grupo e explica que fora “perdido” por sua família, Flor-de-lis encerra a conversa com um conselho.

– Bom, pessoal, vamos ver se agora a gente não perde o coelho, pra ele não ficar achando que o mundo é só perdição. (*Os Colegas*, p.19)

Ao usar a palavra “perdição” no contexto desta frase a personagem está criando um vocábulo, através de derivação sufixal, e dando ao mesmo um sentido determinado: não ser o mundo um lugar onde todos se perdem uns dos outros (tal fora a experiência do coelho Cara-dePau). Porém, as referências a mundo e à perdição, associadas, remetam a um outro nível de significação : o mundo que corrompe, que faz com que as pessoas se percam de si mesmas. A dupla leitura enriquece o trecho, ainda mais se considerando a narrativa em questão: um grupo de amigos, perdidos no mundo em busca da felicidade, de liberdade, de afeto verdadeiro, de uma família, de trabalho – todos valores muito distintos do conceito de perdição.

Angélica é um texto onde esse recurso é vastamente explorado e isto não se dá sem uma razão determinada. Nessa narrativa há uma concentração de personagens deslocados no mundo, isto é, o grupo que se reúne em torno de Angélica é formado por animais que representam questões fundamentais do ser humano e da sociedade em que vivem. O jogo metafórico, o duplo sentido, a ampliação de significado de expressões cristalizadas na

língua permitem que, a partir da linguagem, tanto se estabeleça uma marca para cada personagem como se associe, imediatamente, a tal marca à possibilidade de romper com ela.

Angélica, por exemplo, á a cegonha que se rebela contra a família e que se apaixona por um porco. Na peça de teatro que os animais organizam – e que funciona como um recurso metalingüístico dentro da narrativa, como será visto adiante – a representação do nascimento da cegonha é assim expressa:

ANGÉLICA: Nasci!!!

(...)

PAI: (...) vem por aqui. Olha, eu vou riscar uma linha com esse giz. Você só vai andar na linha que eu riscar, viu?

(...)

LUTERO: Chi, ela não andou na linha !

(...)

LUTERO: Chi, ela é espírito de porco, papai. (Angélica, p. 65-66)

Por não saber andar na linha traçada e por não fazer nada do que a família queria que fizesse é que se diz que Angélica não anda na linha e é espírito de porco. No primeiro caso, tem-se a expressão usada pelo irmão Lutero em sentido literal, mas imediatamente o leitor a desloca para o nível metafórico, já que de fato a jovem cegonha será aquela que contestará a família, saindo da linha (da linhagem) da tradição imposta: as cegonhas devem perpetuar a mentira de que são responsáveis pela entrega dos bebês. No caso de “espírito de porco” dá-se o inverso. Lutero a emprega conotativamente: ela não faz nada direito, é implicante, é espírito de porco (do contra). Porém, associando a expressão ao fato de Angélica amar o Porco/Porto, essa ganha um sentido literal, a cegonha nasceu com um espírito, uma alma, como a de um porco – conseqüentemente não será estranho que se apaixone por um.

O mesmo acontece com a personagem da Mulher-do-Jota. Jota-Crocodilo representa o marido opressor, à sua mulher não era concedido nenhum direito, não tinha voz, sequer um nome próprio, no entanto, “Quando ela ficava nervosa dava pra espirrar. Mas bastava um espirro que o crocodilo já brigava com ela (ele cismava com espirros).” (p. 87). O uso da expressão “não dar nem um espirro”, metaforicamente, aponta para a necessidade de

calar, aqui, usada em sentido literal, reforçando a idéia do jugo a que era submetida a esposa do crocodilo.

Já o elefante Canarinho é um deslocado. Sua mãe não queria um filho elefante, por isso deu-lhe o nome de Canarinho. Em consequência, o elefante não se identificava com seu próprio corpo, tudo o que era grande o incomodava profundamente. Enrolava as orelhas, encolhia a tromba. Justamente na seqüência em que a personagem entra na história, num diálogo com o Porco, e vai revelando as suas insatisfações, lá está, na linguagem, o trocadilho com as palavras, como já indicara Yunes em seu artigo para a Revista Tempo Brasileiro.

– Você trabalha em quê?

– Vivo de biscate: pego um servicinho aqui, outro ali. Quando aparece. Mas às vezes leva um tempão sem aparecer. Que nem agora. Desde o natal que não aparece nada. Ando apertando o cinto que só vendo.

Porto olhou o cinto que o elefante usava.

– Puxa, mas que cinto bacana! É de crocodilo?

O elefante empinou o peito: adorava aquele cinto; mesmo vivendo apertadíssimo ele não vendia o cinto de jeito nenhum. (Angélica, p.24)

Fica evidente o jogo feito com a expressão “apertar o cinto” e a palavra “apertadíssimo” . Além do humor que a troca significado/significante estabelece, o trocadilho verbal reforça as “trocas” que o elefante tentava em sua aparência para alterar seu aspecto, o corpo que deveria significá-lo. Assim, o discurso registra o estado de espírito da personagem, as palavras têm deslocados os seus sentidos como é um “deslocamento” um elefante desejar ser pequeno como um canarinho.

Esse uso do trocadilho remete imediatamente ao mundo lobatiano, visitado pela autora. Em *Reinações de Narizinho*, a boneca Emília recebe de presente da Rainha das formigas uma bandeja de croquetes e logo se põe a devorá-los. Quando se sabe que os tais croquetes são de minhoca, Narizinho começa a debochar da boneca que, imediatamente, sai com superioridade da situação:

— É “por isso mesmo” que eu como minhoca e não como porco! – replicou a boneca vitoriosa. Não sou porcalhona. (p.49)

Aí está, porcalhona seria aquela que não prima pela higiene, aquela que faz ou come porcarias (coisas sujas, que provocam o nojo), a boneca inverte o sentido que habitualmente é dado à palavra; para ela o porcalhona passa a se referir àquela que come porco e como Rabicó (o porco) não era exemplo de educação ou limpeza, melhor mesmo comer minhoca. O trocadilho além de ser divertido na boca da boneca atrevida, se transforma também numa chave dada ao leitor. O pensamento afiado, o verbo na ponta da língua, a construção de argumentos são exemplos de comportamentos que garantem enfrentar o mundo, defender idéias, poder ser tudo o que se quer.

Seguindo por esse caminho, Lygia vai sofisticando o recurso de revitalização de significados como se vê em *A Bolsa Amarela*, quando Rachel vai à casa dos consertos. O local onde uma família trabalhava consertando tudo, acaba por “consertar” mesmo o modo de Rachel olhar a vida – a vontade de crescer e ser menino para, desse modo, fugir ao modelo de sua família. A família de Rachel tipifica um esquema tradicional e conservador. O pai é o chefe, homem faz coisa de homem e tem todos os direitos, mulher cuida das coisas de mulher e não tem voz, criança não existe – obedece. A saída encontrada por Rachel, ter vontade de ser menino e adulto, na verdade mostrava a menina ainda dentro dos padrões da família, já que o que parecia solução funcionava mesmo como um reforço daquela ordem instituída contra a qual a menina desejava reagir.

Na casa dos consertos ninguém tem lugar marcado, todos fazem tudo, podem tudo, tomam decisões juntos, a troca de papéis é natural. Ao observar um modelo familiar diferente, Rachel percebe que não é preciso deixar de ser menina ou abrir mão da infância; descobre que existem outras saídas, pois o que se pode consertar é o modelo familiar que a incomoda. Assim, o que nomeava um lugar onde se reparavam coisas, passa a significar na narrativa o espaço em que Rachel aprende a pensar de outro modo, “conserta” o seu pensamento e o seu olhar sobre o mundo.

Já que na obra de Lygia o espaço da literatura é privilegiado no sentido de permitir o resgate da experiência, é natural que “contar uma história” seja um gesto tanto significativo como imperativo. Daí resulta um jogo metalingüístico extremamente interessante. É comum em diversos textos da autora que dentro da história que está sendo narrada se encaixem outras narrativas. Recurso esse que também se percebe na obra de Lobato. Basta recordar o entrelaçamento das diversas aventuras que as crianças do sítio do

Picapau Amarelo vivem em *Reinações de Narizinho*. A história da fuga do Polegar dos livros de Dona Carochinha, o casamento de Emília, a história de Dona Aranha (a costureira) vão se somando à narrativa principal que envolve o encontro de Narizinho com o príncipe Escamado.

O interessante é que Lygia, ao lançar mão desse recurso, estabelece relações extremamente proveitosas entre a narrativas principal e àquelas que nela vêm se encaixar. Às vezes o que se busca é a polifonia, como em *Os Colegas*, em que à narrativa principal, em terceira pessoa, somam-se histórias como a de Flor-de-lis, por exemplo, narrada na primeira pessoa. Outras vezes, as histórias que se somam reforçam aspectos das personagens que participam da narrativa principal, como a história da Gata da Capa em *A Casa da Madrinha*. A gata vira-lata, que ninguém quer e que, por isso mesmo, vai decidir se esconder debaixo da capa de chuva, se aproxima da condição “vira-lata” de Alexandre, menino pobre, vivendo pelas ruas e estradas que ninguém quer ver por perto também. Como a gata, Alexandre não tem espaço no mundo, não tem um lugar, porém se a gata se esconde, o menino busca na fantasia o seu lugar – a casa da madrinha.

Há ainda um terceiro uso para o “encaixe” : é quando a história encaixada é uma representação da história principal, ou seja, naquela se realiza o que se quer na narrativa primeira. A peça de teatro em *Angélica* demonstra isso. A transformação que a cegonha deseja para sua família, como também as mudanças que cada um dos “atores” envolvidos no espetáculo querem para si, se realiza no texto da peça de teatro que os animais estão ensaiando. Em *A Bolsa Amarela* – já que Rachel escreve histórias – as narrativas que se vão acoplando à história da menina são muitas e em todas elas há o reforço da idéia de romper com aquilo que não se deseja, ou seja, viver sob o mando alheio, assumindo um papel que não se quer (a história do Rei e do Terrível são exemplos contundentes e já citados aqui) – a grande questão da protagonista.

Em *Corda Bamba* tal recurso também se manifesta. Nesse caso, os relatos que se somam à narrativa vão preenchendo os espaços vazios na própria história de Maria – a história do encontro de seus pais, a história dos maridos da avó, a da velha “comprada” para contar histórias para Maria. Os relatos que interferem e interagem com a narrativa principal recuperam para a menina os momentos por ela vividos e aqueles perdidos na

memória, esclarecem aspectos que, fazendo parte de sua vida, lhe foram sonogados. Narrar torna possível o resgate de uma experiência.

Colocar histórias dentro da história assume, assim, um efeito maior do que o de uma soma de episódios, antes, corresponde a um jogo textual em que o conjunto das situações narradas se entrelaça, embora estruturalmente, muitas vezes, haja independência entre os relatos, como “testemunhos” de experiências vividas. A narrativa de Lygia acaba por recuperar, ao seu modo, um traço que para Benjamin a narrativa e o romance modernos haviam perdido: a possibilidade de serem um registro de experiências que se possa identificar com a coletividade. A narração, no caso da obra da autora, não é um processo distanciado, solitário, nem isolado⁷. Há uma identificação profunda entre as personagens que se encontram no espaço da ficção como há uma relação direta autor/leitor sendo alimentada justamente pela atuação de narradores que não contam histórias inventadas a partir de mundinhos extremamente pessoais. Os narradores das histórias de Lygia falam da vida, das relações que se estabelecem entre o sujeito e os outros, do lugar que cada um ocupa e do que desejaria ocupar no mundo.

Cada relato que se desloca dentro de uma narrativa principal fala da experiência de um sujeito, fala da interrelação pessoal, fala da vida – onde caminhos se cruzam e experiências se somam para gerarem transformação (de si e do mundo). De certo modo, mesmo sendo histórias escritas, para serem lidas, os textos de Lygia acabam por funcionar como aquelas histórias eram contadas de viva voz, portanto incluíam a experiência do narrador e de uma comunidade de ouvintes, do mesmo modo que se expandiam a partir dessas mesmas experiências.

2.3

Dostoiévski e Poe : personagens e ambientes

Seguindo no relato de seu encontro com o livro, Lygia passa a nos falar de suas leituras adolescentes. Entram em cena Dostoiévski e Edgar A. Poe. Do primeiro, a autora destaca como uma de suas paixões o livro *Crime e Castigo*; do segundo, faz referência a seus contos, em especial alguns que estão reunidos em suas obras completas como *Contos*

⁷ Fala-se aqui dos conceitos que Benjamin desenvolve em seus artigos A crise do romance e O narrador, ambos publicados no volume I de suas obras escolhidas, editora Brasiliense.

de Terror, de Mistério e de Morte. O que chama a atenção de Lygia em Dostoiévski é a construção das personagens, sempre movidas pela paixão; já em Poe, aprecia a ambientação dos relatos que afirma ser, para ela, um dado de fascinação.

Um dado interessante no relato de Lygia-leitora é a necessidade de situar suas leituras cronologicamente. Assim como Lobato foi descoberto na infância, a autora trata de registrar que os dois “novos amores” vieram com a adolescência.

O que tinha contado tanto ponto na minha infância – a brasilidade do Lobato – parecia que agora, na força da adolescência, não contava tanto assim: esses dois escritores vinham lá do Norte, não tinham nenhum vestígio tropical. Dois homens que impregnavam a escrita deles de uma atmosfera absolutamente peculiar (...) supercarregada de ... angústia? é: angústia também; mas, tendo que usar uma palavra só pra tentar descrever o ar que se respirava naqueles livros, eu usaria desespero. (Livro, p. 14)

O que torna esse dado tão interessante é o fato de, em sua obra, a autora apresentar personagens e situações que vão “crescendo” com seus leitores. Ela vai deixando que seus personagens amadureçam, cresçam, de livro para livro – como já se disse aqui. Portanto, parece evidente que tenta levar para seus livros uma experiência pessoal de leitura: na medida em que se cresce, os interesses se revelam e a relação com a leitura também se transforma. Sendo importante situar em que momento cada um dos seus autores preferidos começou a fazer parte de sua vida de leitora, Lygia demonstra ser esse um dado relevante para o seu processo como escritora, o que reforça a idéia de ter, em sua obra, o compromisso de seguir com seu leitor, fazendo parte de sua formação.

No artigo em que a aponta como filha de Lobato, Yunes assinala que nele são os temas que vão se tornando complexos (do casamento do peixe com a menina, um sonho, à guerra, ao petróleo, à Lua...) ; em Lygia é sua relação com a literatura – ela vai deixando de ser uma escritora obviamente para crianças, como diz Sandroni, em sua crítica de *O Globo*, para *O Abraço*, e sua linguagem começa a apontar para uma elaboração cada vez mais complexa, que permite a um texto ter muitas isotopias de leitura e perder com isto a certeza de que é “apenas” uma obra para crianças. Em Lobato ocorreria também uma outra leitura, pelo avesso, em que se dirigiria aos “educadores”, criticamente.

Interessante, ainda, é que vai deixando claro que há, nas escolhas do leitor, uma ligação direta entre o momento que vive e as leituras que elege. Se na infância o importante era o reconhecimento imediato da brasilidade, de “sua” gente, para que a imaginação

pudesse se libertar; agora, na adolescência, o que encanta é reconhecer nos livros a angústia e o desespero, sentimentos intrínsecos ao processo de “adolescer”. Esse dado se revela precioso, pois demonstra que, em sua experiência de leitora, Lygia reconhece uma ligação direta entre as experiências vividas e àquelas resgatadas através da leitura, estabelecendo que é preciso o leitor se reconhecer, ou seria se descobrir, nos textos que lê.

Esse mecanismo, experimentado na leitura, a escritora leva para sua obra, estabelecendo sempre contato com seu leitor – aquele que, menino, aprendeu a vencer dificuldades com os animais de *Os Colegas*, hoje, maduro, pode se ver através dos *Retratos de Carolina*.

2.3.1.

Moldando as personagens que habitariam as casas

“ (...) *Crime e Castigo*. Esse livro foi pra mim o exemplo perfeito do quanto nós, leitores, podemos nos envolver emocionalmente com um personagem literário “. (Livro, p.15)

O encontro com Dostoiévski foi um encontro com a personagem. Sobre Raskólnikov, Lygia diz que “foi mesmo uma paixão” (Livro, p. 15). Paixão “pelo desequilíbrio dele, pelo desespero dele, (...) pela necessidade que ele tinha de baixar o machado no crânio daquela velha, que horror, e ir se entregando, devagarinho, pro castigo.” (Livro, p. 15). A empatia da leitora-Lygia com a personagem de Dostoiévski se dá justamente pelo que há de passional em Raskólnikov, por sua imprevisibilidade. Contendo em si todas as contradições da sociedade em que vive, o jovem estudante da obra de Dostoiévski, é sempre atropelado por suas emoções; o que o transforma em personagem pronto a surpreender o leitor. Nada na trajetória do jovem se pauta pela lógica ou por relações diretas de causa e efeito, é um constante jogo de mão-dupla: a vida o desafia e ele desafia a vida. Esse é o embate que encanta a leitora o ponto de transformar-se em paixão. A mesma que, como autora, levará para a construção de suas próprias personagens.

Como o jovem de *Crime e Castigo*, as personagens de Lygia são movidas por desejos e paixões. Como ele, estão à mercê de um mundo nem sempre harmonioso ou justo com o qual têm de lidar; como ele, são imprevisíveis e mutantes, prontas para um gesto surpreendente que lhes transforme a vida, que rompa com a noção de um “destino” previamente estabelecido.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética em Dostoiévski*, diz acerca da construção das personagens na obra do autor:

A personagem dostoiévskiana não é uma imagem objetiva mas um discurso pleno, uma voz pura; (...) Afora sua palavra, tudo o que vemos e sabemos é secundário e absorvido pela palavra como matéria sua ou permanece fora dela como fator estimulante e excitante. Depois nós nos convenceremos de que toada a construção artística do romance de dostoiévski está voltada para a revelação e a elucidação dessa palavra da personagem em relação à qual é agente de funções excitantes e orientadoras. (...) Aquela espécie de tortura moral a que Dostoiévski submete as suas personagens, visando a obter delas a palavra de sua autoconsciência, que chega aos seus últimos limites, permite dissolver todo o concreto e material, todo o estável e imutável, todo o externo, o neutro na representação do indivíduo no campo da sua autoconsciência e da auto-enunciação. (1981, p.45)

A análise de Bakhtin aponta duas questões relevantes: o discurso da personagem e o alcance de uma autoconsciência. Através da palavra a personagem não só se constrói como se revela, não apenas ao leitor, mas a si mesma, e todo o trabalho de elaboração do seu discurso está voltado para a construção de sua própria consciência, sua auto-enunciação, sua identidade. Narrando-se, a personagem se revela. Neste narrar, evidentemente, há o cruzamento de diversos fatos e situações, há a presença de outras personagens, com suas próprias vozes e histórias; o que remete à obra de Lygia.

O recurso que a autora utiliza em seus textos não passa necessariamente pelo do monólogo da personagem, como se vê em muitas das obras de Dostoiévski – inclusive em *Crime e Castigo* –, mas está presente no uso das “histórias encaixadas”. De um modo ou de outro, o rendimento é o mesmo: narrar conduz a tomada de consciência, a palavra constrói a identidade da personagem, por isso mesmo ela nos surpreende, já que está se fazendo no discurso, ao longo da narrativa.

Um exemplo é a personagem Maria de *Corda Bamba*. A menina que, ao início da história, está fechada em si mesma, presa a seus medos e vulnerável à vida; à medida que passeia por sua corda e visita o corredor onde atrás de várias portas, que abre pouco a pouco, vai “assistindo” a sua própria história e a história de seus pais sendo contada, começa a se inteirar de si mesma, toma posse de sua identidade, alcança a tal consciência, chegando inteira ao fim da narrativa.

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá.

Num quarto ela bota o circo onde vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (Corda Bamba, p.125)

O problema da construção da personagem está tematizado no livro *Fazendo Ana Paz*. O que se vê, aqui, pelo avesso, também é a importância do narrar para que a personagem se “faça”. O texto é o relato em primeira pessoa de uma escritora que divide o momento da criação de um de seus livros com os seus leitores. Ela vai contando a história à medida em que “inventa” a personagem central: Ana Paz. Tudo vai muito bem, surgem as histórias dentro da história de Ana para que ela se constitua, porém, em dado momento, a escritora se vê num impasse. É fundamental para que Ana saia inteira que se conte a história de seu pai, só que a escritora não consegue contar essa história. Há um vácuo no somatório de relatos que devem construir Ana, portanto ela está condenada a não existir, já que para a escritora sempre lhe faltará algo.

Não podendo contar a história do Pai, a escritora desiste de Ana, pois lhe parece impossível que ela esteja pronta para morar em livro assim, sem uma das histórias que fariam a sua história. A situação é emblemática: a personagem do Pai não encontra o seu discurso, por isso não pode “ser”, conseqüentemente, a personagem de Ana Paz tem o seu discurso interrompido, já que lhe falta uma história, portanto não pode, ela também, “existir”. A escritora decide rasgar Ana Paz e o segue fazendo até que começa a rasgar as páginas que contam as histórias da Ana Paz moça, no momento em que ela se apaixona. Sugestivamente, nesse ponto, a personagem se insurge.

– Não! mal ou bem, nessa hora eu tô me apaixonando por um homem, eu tô me sentindo tão viva; eu ainda não sei que vou me casar com ele, que vou ter filhos com ele, que eu vou se infeliz com ele, mas tudo que eu vou viver vai ser tão intenso! e você me rasga? (p.52)

Dentro do processo de construção das personagens a partir do seu discurso, dos relatos que se somam para atingir a autoconsciência e a posse da identidade, não poderia ser outro o momento de revolta de Ana se não o da Ana moça, porque esse era o momento da narrativa em que a escritora tinha justamente conseguido criar histórias para a memória da personagem. Havia o homem por quem ela se apaixonara, havia a história do amor, do casamento, dos filhos, das infelicidades, a história dos filhos crescidos; a história da

infância e a da velhice ficaram em branco pela falta do Pai, mas Ana moça tinha sido narrada toda, completa, Ana moça existia. Os argumentos da escritora de que a personagem está incompleta, não resolvida, não se sustentam diante do desejo de Ana de ir morar em livro, “E hoje ela foi” (p.54) – rende-se a escritora para quem ela segue incompleta.

Ana Paz ganha o seu direito de partir através da palavra, Ana moça tinha existência, como já se disse, tinha história, portanto tinha discurso e é com ele que enfrenta a escritora e ganha sua liberdade. Assim, se revela a importância do relato na constituição e construção das personagens na obra de Lygia, o somatório de experiências transformado em discurso é o que dá a possibilidade de existência às personagens, a conquista da palavra é a conquista da identidade. Criar uma personagem vai além de dar a ela características físicas e psicológicas ou de determinar-lhe um “papel” na história, essa criação vem da soma de experiências reservadas à personagem, vem do conjunto de narrativas que se somaram à dela, vem da possibilidade da palavra ser um recurso de libertação.

Voltando à personagem de Dostoiévski que encantou Lygia, Raskólnikov, a respeito de sua construção, Bakhtin comenta:

O discurso monológico de Raskólnikov impressiona pela extrema dialogação interior e pelo vivo apelo pessoal para tudo sobre o que ele pensa e fala. Também para Raskólnikov, pensar no objeto implica apelar para ele. Ele não pensa nos fatos, conversa com eles. (1981,p.209)

O diálogo da personagem é, portanto, com os relatos que esbarram com o seu ao longo da narrativa. Incorporando em seu discurso outras vozes e dialogando com elas, Raskólnikov vai se fazendo, vai ganhando consciência de si, até que possa assumir o seu gesto. A proposição de que uma personagem se cria a partir das histórias que acumula se confirma no parágrafo final de *Crime e Castigo*, quando o narrador sugere o futuro de Raskólnikovi como o início de uma nova história.

(...) aqui começa uma outra história, a história da renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído. (p. 561)

Tendo tomado posse de sua história, Raskólnikovi pôde restabelecer sua integridade, assumir o crime, viver o castigo; para ir além somente um novo relato, uma nova sucessão de histórias, um novo discurso, enfim, outras palavras.

Este parágrafo final de *Crime e Castigo* remete a um livro de Lygia, em que o cruzamento de relatos também caracteriza o processo de elaboração das personagens, possibilitando a estruturação e transformação das mesmas ao longo da narrativa; fala-se aqui de *A Cama*. A história central, como sugere o título, é a de um objeto. Portanto, não é a cama que se transforma ao longo da narrativa, mas sim aqueles que vão fazendo parte de sua história. A cama é para Zecão, homem pobre, a lembrança de outros tempos vividos pela família e um compromisso, assumido com os antepassados, de jamais se desfazer dela.

O objeto encarna a representação da memória, não só da família de Zecão mas de todos a quem, eventualmente, pertenceu. O conflito se estabelece quando Maria Rita, irmã de Zecão, herdeira da cama, vivendo em miséria absoluta, resolve vender a relíquia de família. A partir daí a cama passa a representar o elo entre os dois pólos de um Rio de Janeiro partido: a Zona Sul e a Zona Norte, o morro e o asfalto.

Petúnia, filha da compradora da cama, e Tobias, filho de Zecão, são as personagens que a cama vai unir. Longe de se importarem com a diferença econômica e social ou com os preconceitos, os jovens vão descobrindo as diferenças e identidades de seus mundos e de si mesmos a partir do compromisso comum de restituírem a cama a Zecão. E novas histórias vão chegando: Rosa e Jerônimos, que se separam por causa da cama, Américo e Roberta, pai e filha que vão se reencontrar depois de anos de separação, é para Roberta que Américo vai comprar a cama.

Cada uma das novas e velhas histórias vão começar a fazer parte da vida de Petúnia e Tobias que, através delas, passam a entender melhor o mundo e as pessoas a sua volta, passando também a serem outras pessoas. Petúnia vai descobrir que pode lutar pelo que quer, que pode transformar sua realidade se fizer algo para isso. Tobias vai compreender melhor os sentimentos de sua família, vai incorporar a esperança que a cama simboliza. Sobretudo, os dois jovens vão descobrir o amor e a identidade nas diferenças.

Do mesmo modo que a narrativa de Dostoiévski, também *A Cama* se encerra apontando para outros relatos, uma nova história.

Molhada, lanhada, encostada na parede, a cama olhava chover.
 E agora? quem é que vinha dormir nela?
 Tantos! tantos já tinham vindo.
 Vinham. Iam. Vinham. Iam, morriam.
 Mas ela tinha nascido de uma árvore magnífica e forte (...) : ela continuava.
 Continuava. Quem é que vinha agora dormir nela? amar nela? nascer nela? morrer nela?
 A cama espera. (p.170)

2.3.2.

Casa habitada: que jeito tem?

“Eu já sentia, mesmo não me conscientizando muito bem, essa transa tão peculiar, tão única, que liga o leitor ao escritor, e que faz com que a gente passe a sentir falta da atmosfera que certos escritores criam nos livros que eles escrevem. (...) E o meu caso de amor com o Poe caracterizou, exatamente, esse aspecto atmosférico do livro”. (Livro,p.16)

A imaginação e o jogo criativo com as palavras levantaram paredes das casas, a paixão e o encantamento, cruzando histórias, criaram as personagens que as habitariam. Casa com gente morando nela ganha um jeito especial: o jeito do dono. Qual é a “atmosfera” dos livros de Lygia?

A resposta para essa questão é tão fácil de ser vivida como difícil de ser escrita.

A leitura dos contos de Poe trouxe para Lygia-leitora o encantamento com o universo das histórias, com a tal atmosfera do livro, isto é, uma identidade que alguns autores conseguem imprimir aos seus relatos, tornando-os tão pessoais e instigantes que prendem definitivamente seus leitores. No caso de Poe, a tal atmosfera se fazia imperiosa já que seus contos transitavam entre o mistério, o terror, a morte. A própria natureza dos contos determinava a criação de um universo muito especial para que soassem verossímeis e conquistassem o leitor. Além de necessária, essa ambientação acaba sendo de fácil identificação em um trabalho de análise da obra por conta das particularidades já apresentadas.

Diante de uma história de mistério ou terror é fácil imaginar a importância, por exemplo, dos cenários adequados, do uso da descrição, da seleção vocabular; e Poe usa tudo isso com técnica e esmero apuradíssimos. Basta um pequeno trecho do Gato Preto, conto citado por Lygia em *Livro*, para que se reconheça a habilidade do autor.

Agarrei-o, mas, nisto, amedrontado com minha violência, deu-me ele uma leve dentada na mão. Uma fúria diabólica apossou-se instantaneamente de mim. Cheguei a desconhecê-lo. Parecia que minha alma original me havia abandonado de repente o corpo e uma maldade mais do que satânica, saturada em álcool, fazia vibrar todas as fibras do meu corpo. Tirei do bolso do colete um canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e, deliberadamente, arranquei-lhe um dos olhos da órbita! (Obras Completas, 1986, p.294)

Qualquer um que seja leitor de Lygia pode afirmar que há em sua obra também uma atmosfera especial que alguns escritores sabem criar. Porém, diferente de Poe, os textos de Lygia não tem um caráter específico, não se dirigem a um determinado gênero narrativo, portanto é preciso que se perceba, no conjunto da obra, os recursos de que lança mão para criar um universo tão pessoal e encantador.

A linguagem trabalhada de uma forma muito pessoal é um deles. A questão dos trocadilhos, da revitalização de expressões cristalizadas na língua já foi estudada, mas, além disso, a autora marca seus textos com o aproveitamento de alguns recursos da linguagem coloquial, construindo uma sintaxe própria. As reduções como “pra” , o uso de gírias, as duplas negativas, o pleonasma são alguns dos exemplos de traços da linguagem coloquial que a autora incorpora à sua escrita, marcando com isso a identidade e o clima de seus textos. Além disso, encontra-se o uso dos pronomes pessoais como complementos verbais e as regras de colocação pronominal são subvertidas em nome da oralidade presente nas narrativas.

O primeiro efeito de tal aproveitamento lingüístico é que, ao se começar a ler um texto de Lygia, a intimidade com o leitor se estabelece. Uma intimidade construída nessa linguagem que se faz próxima, bem como no fato de o leitor reconhecer, na escrita, a autora.

Hoje saiu uma briga daquelas entre nós dois porque eu gritei pra ela que estava com saudades da minha turma e da cuíca. Gritei também que estava achando que ela era uma girafa muito chata. Ela então ficou danada e enfiou a perna na minha jaula pra me dar um pontapé. (Os Colegas, p.89)

Os pais tinham resolvido que estava na hora de Alexandre e o Pavão irem embora: já tinham dado comida pra eles, já tinham deixado eles ficarem um dia e uma noite no sítio. (A Casa da Madrinha, p. 71)

A gente foi correndo espiar atrás das pedras. Acabamos encontrando a coitada da Guarda-chuva caída na areia, já cansada de tanto pedir socorro. E foi só ela ver o

Afonso que desatou a falar. Falou tanto que eu cheguei a me deitar pra dormir. Mas não dormi não: a cara do Afonso foi ficando tão ruim que eu perdi o sono. Às vezes eu perguntava:

– O que é que ela tá contando? (*A Bolsa Amarela*, p.77)

– Mas o que eu queria te contar é que foi aí, quer dizer, foi lá na floresta que eu saquei uma coisa que eu não sabia que podia acontecer com a gente. (*Seis Vezes Lucas*, p.108)

Exemplos como esses se repetem em todos os livros, acentuando o uso da linguagem como uma forma de estabelecer uma atmosfera particular às narrativas. Outro traço marcante, é o modo como Lygia inicia suas histórias. Em, praticamente, todos os livros a história começa com as personagens em ação, com isso o leitor como que é capturado pelos acontecimentos, sentindo que é parte da cena que vai sendo narrada. Em *Os Colegas*, *Angélica*, *A Bolsa Amarela*, *A Casa da Madrinha* e em *A Cama* as narrativas são iniciadas pelo discurso direto, de modo que o leitor se vê lançado no meio da história e vai descobrindo quem fala e do que se trata no próprio diálogo das personagens.

Em outros textos, como *Paisagem*, *Fazendo Ana Paz*, *O Meu Amigo Pintor*, *Feito a Mão*, *O Rio e Eu* os relatos são em primeira pessoa, o que é uma alternância da autora, de modo que a sensação de estar intimamente ligado ao que vai ser narrado também se estabelece. O leitor se transforma no confidente desse narrador em primeira pessoa e segue com ele sua história.

Se há, portanto, uma palavra que defina a atmosfera dos livros de Lygia essa palavra é intimidade. A aproximação do leitor com o texto é um chamado da própria obra e nela está traduzido na linguagem. Uma outra palavra que também define “o clima” das histórias é lirismo. Do mesmo modo que busca a coloquialidade e a participação do leitor, a autora também o quer encantar, seduzir, envolvendo-o cada vez mais na trajetória das personagens, para isso lança mão de recursos poéticos introduzidos na linguagem narrativa.

O uso das figuras de linguagem e de recursos como a musicalidade, as associações inesperadas dão um tom poético às narrativas, convidando o leitor a um maior envolvimento. Nos contos de *Tchau* esse é um recurso muito presente.

E o Menino sempre daquele jeito, sem tirar o olho do Barco, sonhando um sonho que ele tinha dado pra sonhar: ter um barco pra brincar. (...) O Menino alisou a madeira do banco, a ponta do dedo tocou no leme, de leve, feito fazendo uma festa.

E o susto do Barco virou um suspiro. (...)

O Menino desatou a lalalar de um jeito que o Barco bem que sentiu vontade de cantarolar também. E os dois assim, um de olho no outro, lá se foram pelo mar. (Lá no Mar, in Tchou, pp.74 – 77)

Experimentei pintar uma aquarela; pintar com tinta óleo também quis; pintar de qualquer jeito, mas quem diz? Tentei, tentei, cansei; não sei mesmo como é que se vira uma coisa com tinta, eu só sei, eu só quero é virar com letra. (A Troca e a Tarefa, in Tchou, p.63)

Se nos contos de Poe a Lygia-leitora se encantou com a atmosfera de mistério, com a linguagem construindo a sombra, revelando o medo; os textos da Lygia-autora encantam pela atmosfera de surpreendente desenlace com que a linguagem constrói a aproximação com o leitor, igualmente encantando-o.

2.4

Falando do milagre, deixando de lado o santo

“(...) eu chafurdei (a palavra é bem essa: cha - fur - dar) num caso meio vergonhoso da minha vida de leitora. É o tal que eu disse que ia contar o milagre mas não ia dar o nome do santo. (...) O que interessa é que foi esse caso – bem negativo por sinal – que me deu a fantástica dimensão dessa coisa que a gente é. A gente: nós todos aqui: leitores.” (Livro,p.17)

Depois de Lobato, na infância, Dostoiévski e Poe ,na adolescência, Lygia encontrou-se com muitos outros livros e autores, experimentou “uns casamentos” com livros que não tratavam de literatura, até que, de repente, foi capturada por um novo caso de amor.

Talvez tenha sido esse um dos casos mais importantes de Lygia , pois, graças a essa experiência meio frustrante, foi que ganhou a consciência dos laços que um leitor pode manter com um autor, de o quanto essa interação é poderosa. Essa descoberta, doída para a leitora, transformou-se em preceito para a escritora, uma vez que sua obra é um convite à cumplicidade do leitor.

O caso de amor não nomeado de Lygia foi com a literatura dita de massa, com um best-seller. Mesmo reconhecendo o truque da fórmula que se repete e reconhecendo que “saía daqueles encontros (com os livros do tal autor) me sentindo assim ... poluída. Mas era feito fumar, me poluindo ou não, toca a ler o fulano.” (Livro, p19), o prazer de ler estava instalado. Por alguma razão, naquele momento, as histórias do tal autor agradaram a Lygia, talvez justamente porque a “poluíssem”, dando àquela leitora de gosto tão refinado uma

prova de um jeito diferente de escrever – um jeito que mostrava um uso programado das palavras, um roteiro pré-estabelecido que podia ser reproduzido inúmeras vezes, fazendo-se trocas mínimas e, ainda assim, atrair leitores.

É provável que o caso tivesse durado muito tempo, não fosse um episódio de traição. O “tal fulano”, depois de uma viagem à Índia, deixou-se influenciar pela cultura recém descoberta e mudou a fórmula. No lugar da história conhecida, o que Lygia encontrou no, esperado, último lançamento do “fulano” foram descrições e mais descrições das coisas vistas na recente viagem.

Puxa, mas como é que ele fazia uma coisa dessas comigo? Eu não tinha falhado um livro dele. Mesmo me poluindo toda eu tinha sido de uma fidelidade absoluta – e agora ele me traía assim? (...) Rasguei o livro na hora. (...) E no meio dessa explosão emocional, de repente, me dei conta de como é forte essa transa livro-e-a-gente. Aquela sensação de frustração que eu estava amargando – e que se repete cada dia, cada hora, em cada canto do mundo, cada vez que um escritor decepciona *seu* leitor – tinha me dado a medida exata da minha parceria. (Livro, p.20)

A contribuição decisiva do escritor-não-nomeado foi a de descortinar claramente para a Lygia-leitora a fidelidade que há na relação do leitor com o escritor através do texto. A palavra parceria é importantíssima aqui, pois é essa parceria que Lygia busca e promove com seus leitores em suas obras. Não que lhes apresente sempre a mesma história, muito menos que escreva a partir de modelos facilmente reconhecidos, nada disso. O pacto com o leitor é feito através de sua inclusão na obra, primeiro por tratar do universo dele (leitor), depois por proporcionar-lhe uma leitura que gera transformação, que resulta em experiência e, ainda, por dar a esse leitor o passaporte de cúmplice em sua obra.

A fidelidade não está em cumprir com seus horizontes de expectativa, mantendo o leitor imóvel, mas como apontava Iser (1973), é impulsioná-lo para longe de si mesmo, para seu interior , o que exige muito mais do escritor. No caso específico, o autor de best-seller saiu do próprio horizonte para libertar o leitor da escravidão da mesmice, como acontece com Louca Obsessão de Stephen King.

Esse processo de cumplicidade com o leitor começa a se estabelecer com clareza a partir de *Livro, um encontro com Lygia Bojunga* e vai se estender, como projeto consciente, por mais dois outros livros: *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem* – formando o que a escritora denominou a trilogia do livro. Em *Fazendo Ana Paz*, Lygia divide com seu leitor o seu

processo de criação. Mesmo que não assuma, no texto, a identidade da escritora-narradora, dá evidências disso nas referências que faz a outros livros seus, comparando, por exemplo, a chegada da personagem Ana Paz com a Rachel de *A Bolsa Amarela*.

Paisagem é a história de intervenção do leitor na obra. Mais uma vez tem-se uma escritora-narradora, mais uma vez, no texto, não há alusão direta que a escritora seja a própria Lygia, mas também nesse livro, como em *Fazendo Ana Paz*, a autora empresta à escritora-personagem dados biográficos que são seus, como o fato de viver parte do ano em Londres.

Prefaciando os dois livros mencionados aparece o mesmo texto, chamado Caminhos, nele Lygia declara sua intenção de seguir na direção da aproximação com seu leitor, mas ainda, explicita o papel que atribui ao leitor diante do texto.

Sou de opinião que, quando um leitor mergulha no livro que um escritor escreveu, ele está enveredando por um território sem fronteiras; nunca sabe direito até onde está indo atrás da própria imaginação, ou em que ponto começou a seguir a imaginação do escritor. Foi pensando nisso que – numa das paradas que eu dei no meu percurso com Ana Paz – eu comecei a trabalhar um personagem chamado Lourenço.

Adiante, teremos uma aproximação melhor ao caso de Lourenço-leitor.

Ana Paz é a história da criação, da escritora diante da construção de uma personagem; Lourenço é o leitor que sendo cúmplice da escritora “entra” em sua obra, sonha com o que ela escreve, está na paisagem de seu livro – perde-se na fronteira desfeita e trafega livremente entre sua imaginação e a imaginação da escritora.

A partir desses livros, a escritora, o leitor e a obra serão temas freqüentes em Lygia. Não é por acaso que *O Rio e Eu* e *Feito à Mão*, ambos relatos autobiográficos surjam depois da trilogia do livro, como também não é sem razão que *O Abraço*, também posterior à trilogia, traga uma escritora como interlocutora da personagem-narradora. O projeto de aproximar cada vez mais o tripé sem o qual não há leitura – autor, obra, leitor – vai, assim, se construindo nos textos.

2.5

Rilke e Fernando Pessoa: poesia na casa

2.5.1.

A obra como identidade

“O que eu sei é que foi *Cartas a um Poeta* que me mostrou que o escritor é o livro que ele escreve.” (Livro, p.22)

A leitura de *Cartas a um Jovem Poeta* apanha Lygia já entrando na idade adulta e o relato que faz desta experiência em *Livro* deixa claro que, agora, a reflexão está na ordem do dia da Lygia-leitora. Os comentários sobre as anotações feitas à margem do texto, suas conversas com a amiga Ana Lúcia, tudo mostra que o fundamental agora é pensar, refletir. O resultado de tais reflexões, podemos acompanhar no traçado da obra, onde alguns ensinamentos de Rilke ecoam.

“Fuja dos grandes assuntos e aproveite aqueles que o dia-a-dia lhe oferece.” (RILKE, s/d, p.15), é isso que faz a autora em seus livros, trata dos assuntos cotidianos, das experiências diárias, da vida comum de personagens comuns. Dos companheiros de *Os Colegas* a *Retratos de Carolina* o que se vê é o registro da vida. Vencer desafios, preconceitos, achar seu lugar no mundo, lidar com as crises na família, superar as perdas, enfrentar o medo – pequenas grandes tarefas de todos os dias.

“Esforce-se por amar as suas próprias dúvidas, como se cada uma delas fosse um quarto fechado (...)” (RILKE, p.30), como Maria, em *Corda Bamba*, passeava pelo corredor onde cada quarto era uma interrogação, um momento apagado de sua memória, que cada porta aberta transformava em revelação. Ou como Cláudio, às voltas com os porquês deixados por seu amigo Pintor, que precisa vencer o cinza para chegar ao céu azul e ordenar seu pensando, descobrindo que há perguntas para as quais não se tem resposta e mesmo assim é possível seguir vivendo.

Porém, é certo que a descoberta, em Rilke, de que o escritor é o livro que ele escreve, portanto a obra mantém uma relação de identidade profunda com o seu criador, foi de longe a mais significativa para Lygia. Imediatamente se estabelece a relação entre essa idéia e o fato de Lygia deixar rastros de sua vida pessoal nos livros que escreve.

Como aqui já apareceu, as personagens-escritoras que se manifestam na obra de Lygia ganham elementos de sua biografia. Este é o caso da protagonista de *A Troca* e a *Tarefa*, no livro *Tchau*, que, como Lygia, frequentou um colégio interno e também das

escritoras-narradoras dos livros *Fazendo Ana Paz, Paisagem, Retratos de Carolina* – todos exemplos já explicitados anteriormente.

De tanto deixar rastros parece que veio a vontade de se contar em livro. Surgem, então, dois textos biográficos: *O Rio e Eu* e *Feito à Mão*. No primeiro, a autora estabelece sua relação com a cidade do Rio de Janeiro, narrando os episódios de sua vida que se ligam à cidade e, a partir daí, estabelecendo os elos que até hoje mantém com esse espaço. Mas é o segundo livro o que tem interesse maior aqui.

Feito à Mão é um livro realmente feito à mão, a motivação de Lygia para criá-lo foi o desejo de recuperar o seu lado artesã, aquele que exercitara criança nos cadernos de caligrafia, desenhando letras, apagando o que saía errado, num trabalho de construir do lápis e desconstruir da borracha – como nos conta na segunda parte de *Livro, encontro com Lygia Bojunga*, a que chama de Livro: eu te escrevendo.

Era um volta sobre si mesma, recuperando o gosto de ser dona do livro todo, desde a história até o modo de colocar as palavras no papel, passando pela escolha do próprio papel, da capa, bem como do processo de montagem do livro. Foi assim que surgiu o projeto de um livro produzido artesanalmente. Um livro feito assim só poderia conter a história da própria artesã. Este livro representa para sua autora o resultado do processo de busca pela identidade a que tantas vezes submeteu suas próprias personagens.

Na recuperação do lado artesã, no envolvimento em todo o processo de produção artesanal do livro, Lygia parecia querer recuperar algo de seu. Tanto assim que a consequência primeira de *Feito a Mão* foi a decisão de editar e publicar seus próprios livros com a fundação de sua própria editora. O livro foi recuperado pela autora como parte tão intimamente sua, a partir da experiência artesanal, que já não era mais possível deixar que fosse feito pelos outros. O conselho de Rilke foi seguido à risca. A escritora tornou-se de fato o livro que escreve.

O tema da identidade é recorrente na obra de Lygia. Suas personagens estão sempre em busca do que verdadeiramente as constitui, ou lutam por compreender a vida a partir de suas experiências. Essa aproximação da escritora com o objeto do seu trabalho – o livro – projeta, portanto, um tema presente na própria obra: é preciso ser o que se é, e a representação do que somos está no que fazemos: os colegas e seu bloco de carnaval;

Angélica e a peça de teatro; Rachel e suas histórias; Maria e a travessia por sua corda bamba; e assim por diante em toda obra de Lygia.

2.5.2.

Fernando Pessoa : encantamento pela língua

“E lia mais, e me encantava. E ia me ligando cada vez mais na riqueza da língua portuguesa que o Fernando Pessoa usava. (Livro, p.28)

Fernando Pessoa é o último caso de amor relatado por Lygia, caso já da idade adulta, se bem que antes, mais jovem, já houvesse flertado com ele. Com Pessoa Lygia faz duas descobertas: a primeira diz respeito ao uso da língua, a sua sonoridade; a segunda está ligada, mais uma vez, à relação do leitor com o livro.

Tudo que aqui já se explicitou sobre o uso intencional de recursos da linguagem, demonstra bem as lições aprendidas por Lygia com o poeta – o domínio no uso poético da linguagem na narrativa é prova de que bebeu dessa fonte. Por esta razão, muito mais do que buscar nos textos elementos que justifiquem a preocupação e o encantamento no uso das palavras, interessa aqui buscar traços da poesia de Pessoa que são marcas da obra.

Em *Cancioneiro*, há um poema chamado Isto que se inicia com as seguintes estrofes:

Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

(Obras completas, p.165)

O poeta está interessado na imaginação como mediadora de sua poesia do mesmo modo que Lygia estabelece a imaginação, a fantasia como condutores de sua obra. O

universo poético de Pessoa é o da imaginação por excelência, a começar pela criação dos heterônimos, personagens / personas do próprio poeta. Também Lygia cria suas personagens escritoras, que podem ser ela mesma ou outras a quem empresta um pouco de si. Parece, portanto, que com o poeta Lygia aprendeu o fingimento sincero que faz “fingir que é dor / A dor que deveras sente.”

O uso da imaginação vai além da construção de um mundo em que as personagens podem transitar sem barreiras em busca de sua libertação, de novas descobertas, permite que a própria autora crie um universo seu, com atmosfera própria, em que o lugar da autoria também seja passível de deslocamento, à medida em que deseja que o leitor ocupe também o espaço de criador no processo da leitura.

Em Pessoa, a Lygia-leitora descobre a multiplicidade de sentidos inerente ao discurso poético. Tal multiplicidade é o que lhe permite construir uma obra que caminha em várias direções, estabelecendo trocas constantes de papéis; fundada no pacto em que livro/escritor/leitor formam a tal tríade inseparável. A mesma força que leva a autora a querer deixar sua marca em seus livros, a ponto de desejar ser responsável por seu processo de execução gráfica, também a impele a abrir espaço para que leitor também “marque” sua obra.

Pessoa trocava de papel quando na pele de cada um de seus heterônimos, desenvolvendo para cada um texto poético estruturado de maneira própria e particular, ainda assim era Pessoa e todos os textos são obras suas. Lygia parece querer o mesmo no projeto de sua obra, porém, no lugar de se partir em heterônimos, abre espaço para a voz do leitor, convidando-o a romper as fronteiras da imaginação, de modo que não mais se encontre o que é “invenção” da autora e o que é “invenção” do leitor – talvez, aí resida a verdadeira identidade da obra de Lygia : nesse possibilidade de que as tarefas sejam, ou estejam, trocadas.

A segunda estrofe do poema ao falar daquilo que passa, que é sonho, que se acaba como uma espécie de terraço de onde se descortina uma nova paisagem, na verdade aponta para a questão das possibilidades, dos horizontes possíveis. A obra do poeta é o próprio exercício da possibilidade. Em sua poesia, na multiplicidade das vozes que criou, Pessoa registrou toda a fragmentação de sua época, foi leitor de si mesmo. Isto não passa despercebido por sua leitora Lygia.

Os textos de Lygia trabalham intensamente com a noção de que há sempre uma saída, um caminho: uma nova possibilidade. Nova possibilidade para a solução de conflitos, para a transformação da realidade, nova possibilidade de leitura do texto e do mundo. Nessa perspectiva é que insere o seu leitor na obra, é assim que o quer : alguém pronto a fazer da leitura uma experiência transformadora tanto do texto, quanto de si mesmo. É este o tipo de leitora que Lygia demonstra ser, é um leitor como esse que está interessada em formar. Mais uma vez é preciso notar que por transformação e novas possibilidades não se entende uma visão redentora da leitura e da literatura. Fala-se aqui de um determinado perfil de leitor ao qual a obra da autora se afina, ou melhor, o qual a obra ajuda a construir. Esse leitor capaz de compreender leitura como troca, como experiência e como possibilidade é o mesmo leitor capaz de manter com a literatura e com a arte essa mesma relação.

Neste ponto, é bom lembrar da segunda descoberta que Lygia faz, quando se reaproxima de Pessoa e tem com ele seu caso de amor: uma outra cara que o livro lhe mostrou, “(...) a cara da paciência. 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.” (Livro, p.29). Essa paciência também está em sua obra. Uma obra que foi caminhando com seu leitor, que o apanhou criança com o grupo de animais de *Os Colegas* e seguiu com ele até contar-lhe a história de Carolina, uma mulher em busca de suas conquistas, aprendendo com seus tropeços. O convite ao leitor está feito, o processo que o faz cúmplice e parceiro nos caminhos do texto está se fazendo, quando ele chegar será bem-vindo e poderá exercer a tarefa que lhe cabe: imaginar e transformar.