

Rosa Maria Graciotto Silva

Da Casa Real à Casa Sonhada: O Universo
Alegórico de Lygia Bojunga Nunes



ROSA MARIA GRACIOTTO SILVA

DA CASA REAL À CASA SONHADA:

O UNIVERSO ALEGÓRICO DE

DA CASA REAL À CASA SONHADA:

LYGIA BOJUNGA NUNES

O UNIVERSO ALEGÓRICO DE LYGIA BOJUNGA NUNES

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" - Campus de São José do Rio Preto - SP, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Presidente e Orientador

Orientador: Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva

2º Examinador

3º Examinador

4º Examinador

5º Examinador



736/97

São José do Rio Preto

1996

São José do Rio Preto, ____ de ____ de 1996



ROSA MARIA GRACIOTTO SILVA

DA CASA REAL À CASA SONHADA:

O UNIVERSO ALEGÓRICO DE

LYGIA BOJUNGA NUNES

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e Orientador

2º Examinador

3º Examinador

4º Examinador

5º Examinador

São José do Rio Preto, ____ de _____ de 1996.



DADOS CURRICULARES
ROSA MARIA GRACIOTTO SILVA

NASCIMENTO	7.8.1948 - GUAÍÇARA/SP
FILIAÇÃO	Palmiro Graciotto Rosa Real Graciotto
1967/1970	Curso de Graduação Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Paranavaí - PR
1967/1985	Professora da Rede Pública de Ensino de 1º e 2º graus do Estado do Paraná.
1977/1978	Curso de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração em Língua Portuguesa), nível de Especialização, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Paranavaí - PR.
1979/1981	Professora do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Paranavaí - PR.
1979/1983	Curso de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira), nível de Mestrado, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Sagrado Coração de Jesus, Bauru - SP.
1982/1983	Professor Auxiliar de Ensino do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá - PR
1983/1991	Professor Assistente do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá - PR.
1991/1994	Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá - PR.



Dedicatória

Manifestarei minha gratidão a todos os docentes que colaboraram na realização desta jornada e, de forma especial,

A Universidade Estadual de Maringá, que ofereceu condições para a realização do desenvolvimento

do curso orientado pelo prof. Dr. Antônio Manoel da Silva, pela sua segura orientação.

aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação da UNESP e aos colegas do Departamento de Letras da UEM pelo apoio e amizade.

aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação que sempre nos atenderam com gentileza e dedicação.

A minha família pelo apoio e incentivo.
Para minha família, razão desta caminhada: Apolo, Melissa, Victor Augustus e Marco Aurélio.

Agradecimentos

Manifestamos nossa gratidão a todas as pessoas que nos auxiliaram na realização deste trabalho e, de forma especial:

à Universidade Estadual de Maringá, que ofereceu condições para a realização deste trabalho;

ao nosso orientador, prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, pela sábia e segura orientação;

aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação da UNESP e aos colegas do Departamento de Letras da UEM pelo apoio e amizade;

aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação que sempre nos atenderam com presteza e dedicação e

à minha família pelo incentivo e amparo constantes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: NATUREZA E CULTURA.....	12
1. O mundo da natureza e o mundo da cultura	14
1.1. Os colegas	14
1.2. Angélica	22
1.3. A bolsa amarela	32
1.4. A casa da madrinha	42
1.5. O sofá estampado	53
2. O mundo real	67
2.1. Corda bamba	67
2.2. Tchau	77
2.2.1. Tchau	78
2.2.2. O bife e a pipoca	80
2.2.3. A troca e a tarefa	85
2.2.4. Lá no mar	87
2.3. O meu amigo pintor	89
2.4. Nós três	92
3. O fazer poético	100
3.1. Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes	101
3.2. Fazendo Ana Paz	103
3.3. Paisagem	106
CAPÍTULO II: A CASA	113
1. Simbolismo da casa	114
2. Contexto histórico	123
2.1. Aspectos gerais	123
2.2. O Brasil nas décadas de 60, 70 e 80	127
3. Lygia: a casa real e a casa sonhada	139

CAPÍTULO III: A MÁSCARA	181
1. A literatura nos anos 70	181
2. Sob a máscara dos animais	185
3. Natureza e cultura: similitude de propósitos.....	197
4. O real e as personagens nas obras pós-80	203
5. Sob a máscara da alegoria	209
6. Sob a máscara do fazer poético	222
CONCLUSÃO	229
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	238
RESUMO	247
ABSTRACT	248

Orinda de Pinna, Rio Grande do Sul, onde nasceu em 1932.

Lygia muda-se para o Rio de Janeiro aos oito anos de idade. Aos dezesseis anos dá início à sua carreira artística, ingressando no teatro, fazendo parte de elenco profissional de "Os Anjos Unidos", no Teatro Duse. Trabalha, depois, em Rádio e Televisão, escrevendo, traduzindo, adaptando e representando. Em 1964, deixa a cidade para viver no campo onde funda, com seu marido, a escola rural TOCA, mantida em funcionamento por cinco anos. Em 1971, participa de um concurso literário promovido pelo Instituto Nacional do Livro/MEC com a obra ainda inédita *Os colegas*, agraciada com o Prêmio de Literatura Infantil-71. A partir de então, passa a se dedicar à literatura. Desde 1981 divide seu tempo entre Londres e Santa Trênia, sua moradia no Rio de Janeiro. Nos últimos anos, além de se dedicar à escrita, Lygia tem apresentado o autorólogo / Arv em palcos universitários e outros espaços culturais do Brasil e de Portugal. Além disso, tem feito adaptações de algumas de suas obras para o

Introdução

Pouco se sabe sobre a vida de Lygia, avessa a se dar a conhecer por outro meio que não seja através de suas obras. Embora a autora prefira o anonimato, conseguem-se alguns dados biográficos e o seu itinerário literário nas informações contidas nas orelhas de seus livros, assim como em sua obra: *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes.

Oriunda de Pelotas, Rio Grande do Sul, onde nasceu em 1932, Lygia muda-se para o Rio de Janeiro aos oito anos de idade. Aos dezenove anos dá início à sua carreira artística, ingressando no teatro, fazendo parte do elenco profissional de “Os Artistas Unidos”, no Teatro Duse. Trabalha, depois, em Rádio e Televisão, escrevendo, traduzindo, adaptando e representando. Em 1964, deixa a cidade para viver no campo, onde funda, com seu marido, a escola rural TOCA, mantida em funcionamento por cinco anos. Em 1971, participa de um concurso literário promovido pelo Instituto Nacional do Livro/MEC com a obra ainda inédita *Os colegas*, agraciada com o Prêmio de Literatura Infantil-71. A partir de então, passa a se dedicar à literatura. Desde 1981 divide seu tempo entre Londres e Santa Teresa, sua morada no Rio de Janeiro. Nos últimos anos, além de se dedicar à escrita, Lygia tem apresentado o monólogo *Livro* em palcos universitários e outros espaços culturais do Brasil e de Portugal. Além disso, tem feito adaptações de algumas de suas obras para o

teatro. Em 1986 é agraciada com o Prêmio *Molière* e Mambembe pela peça *O pintor (O meu amigo pintor)*. Outras obras adaptadas: *Nós três* e *Fazendo Ana Paz*, sendo esta última, a primeira peça apresentada na recém-fundada Casa Lygia Bojunga Nunes.

A afirmativa de Lygia de que o “escritor é o livro que ele escreve”¹ encontra ressonância na crítica literária que tem reconhecido a qualidade de suas obras, enaltecendo as abordagens de temas sociais que buscam revelar a vida problemática nos grandes centros urbanos². Além de grande parte de sua produção literária ter sido laureada no Brasil, Lygia teve seus méritos reconhecidos internacionalmente, ao receber o prêmio “Hans Christian Andersen”³, pelo seu conjunto de obras em 1982, outorgado pela primeira vez a um escritor fora do âmbito Europa-Estados Unidos. Com o reconhecimento do valor de sua arte, suas obras têm sido traduzidas em várias línguas.⁴

Indagações preliminares suscitadas pelo primeiro contato com as obras de Lygia Bojunga Nunes, tais como as relativas à presença constante

¹ Cf. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*, p. 22.

² Entre outros, há os estudos feitos por: SANDRONI, L. C. *De Lobato a Bojunga*; YUNES, E. A maioridade da literatura infantil brasileira in *Literatura infanto-juvenil*, p. 106-130; RIBEIRO, Cleone A. C. L. de Abreu. *Realismo humanista: uma tendência da literatura brasileira contemporânea*. São José do Rio Preto, 1986. Tese (Livre-Docência em Teoria da Literatura) - IBILCE - UNESP.

³ Prêmio concebido pela IBBY (Internacional Board on Books for Young People) com sede na Suíça, considerado como o *Nobel* da literatura, na área infanto-juvenil.

⁴ Seus livros já foram traduzidos para o espanhol, alemão, francês, norueguês, sueco, inglês, finlandês, dinamarquês, holandês, tcheco, islandês, catalão, basco e italiano.

de animais antropomorfizados e seu repentino desaparecimento, ou a reiteração de situações em que impera o medo, tão freqüentes quanto a ênfase na criação e desenvolvimento de idéias, ou, ainda, a abordagem de assuntos como morte, assassinato, suicídio, quase ausentes do temário de uma literatura para crianças, motivaram o interesse em se proceder a um estudo do conjunto de sua produção literária, publicada entre os anos de 1972 a 1992.

Motivado pelas preocupações iniciais, o presente trabalho tem por meta a tentativa de se verificar as possíveis homologias entre as obras literárias de Lygia, inseridas entre os anos de 1972 a 1992, e a realidade histórica, política e social correspondente a esse mesmo período. Paralelamente, procura-se verificar a representação do universo das personagens com relação ao mundo humano e à antropomorfização do animal e do objectual, a construção do universo simbólico e sua interpretação poética e a ideologia subjacente à retórica narrativa de Lygia.

Em seu conjunto, este estudo se vale do caminho compreensivo-explicativo proposto por Lucien Goldmann, que se complementa com outros autores, principalmente Walter Benjamin, Theodor Adorno e Nortroph Frye e, dentre os brasileiros, Gilberto Freire, Marilena Chaui, Hélio Jaguaribe e Roberto DaMatta, entre outros.

O trabalho será estruturado em três capítulos, sendo que o primeiro tem por intuito apresentar a trajetória literária de Lygia, procurando levar em conta os textos em si, na busca da coerência interna de cada obra e sua



interação com as demais; o segundo versará sobre o simbolismo da “casa”, com a intenção de se cotejar o significado do signo “casa” sob várias perspectivas, a fim de verificar se há alguma relação de homologia entre as obras em estudo e a realidade histórica, política e social correspondentes; o terceiro tratará do simbolismo da máscara e pretende desvendar os processos simbólicos e de construção do texto empregados por Lygia, bem como procura identificar a ideologia subjacente à sua retórica narrativa e, na conclusão, retomam-se os capítulos precedentes, indicando em que medida os objetivos propostos alcançaram sua finalidade.

Serão estudadas as obras de Lygia Bojunga Nunes⁵: *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *Sete cartas e dois sonhos* (1982), *Tchau* (1984), *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992).

⁵ As obras publicadas em maio de 1996: *Seis vezes Lucas* e *O abraço* pela ed. Agir, assim como a miniautobiografia *Feito a mão*, 100 volumes produzidos na casa da escritora, não integraram o *corpus* em estudo, uma vez que este trabalho se encontrava na fase conclusiva, quando as referidas obras surgiram no mercado. Além destas, não estão inseridas no *corpus* as peças teatrais: *O pintor*, *Nós três* e *Fazendo Ana Paz*.

CAPÍTULO I

Natureza e Cultura

No conjunto de obras de Lygia Bojunga Nunes, publicadas entre 1972 a 1992, verifica-se que a representação do mundo da natureza domesticada e o da cultura converge para um nivelamento: personagens do mundo animal e do mundo humano convivem num processo de interação, trocando idéias, atitudes, emoções, sentimentos. Estabelecendo a convivência típica do mundo maravilhoso, os animais falam, agem e pensam como seres humanos. Todavia, essa humanização não se dá de forma repentina e total; há um processo evolutivo que estabelece mudanças gradativas de obra a obra e que não atinge a natureza como um todo, pois ao mesmo tempo em que animais antropomorfizados⁶ buscam a identificação com o humano, há outros que se mostram irracionais. Dentro da universalização entre natureza e cultura há, portanto, hierarquias, tanto num mundo quanto noutro, ocasionando um nivelamento que não se faz de forma homogênea e que não se estende a todas as obras da autora.

⁶ Por falta de um termo adequado para designar os seres que na aparência são animais, mas que se comportam e agem como seres humanos, optou-se pelo emprego de "antropomorfização" e seus derivados, restringindo-se, entretanto, a aplicação de seu significado, em que "forma humana" deverá ser entendida apenas com relação ao aspecto de "comportamento, atitudes, ações" adotados pelos animais, sem qualquer conotação com a forma externa do homem.

Se tomarmos esse processo de interação entre os dois mundos, como ponto de referência, podemos estabelecer três fases em Lygia. À primeira, pertencem as obras em que o mundo maravilhoso sobrepuja o da realidade, ou seja, em que o real apresenta-se mascarado, encoberto por metáforas, símbolos, alegorias, provenientes do relacionamento entre o mundo da cultura e o da natureza domesticada⁷. A busca desse nivelamento se revela em: *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978) e *O sofá estampado* (1980). Esta última obra parece marcar o fim do nivelamento dos dois mundos, embora o desvencilhamento dos animais antropomorfizados se apresente em *Corda bamba* (1979) anterior, portanto, a *O sofá estampado*. Na segunda fase, insere-se a ficção de marca realista, em que o real revela-se de forma crua ao leitor, colocando-o abruptamente diante de assuntos como suicídio, assassinato e morte, como em *Corda bamba* (1979), *Sete cartas e dois sonhos* (1982), *Tchau* (1984), *O meu amigo pintor* (1987) e *Nós três* (1987). Já à terceira fase, pertencem aquelas obras em que Lygia se volta para si mesma, revelando o seu processo de criação, dando explicações sobre

⁷ Segundo ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p. 209-212, o termo cultura abrange dois significados básicos: o aprimoramento da formação do homem e o produto dessa formação, isto é, "o conjunto dos modos de viver e de pensar cultivados, civilizados, que se costumam também indicar pelo nome de civilização". A referência ao mundo da natureza e ao da cultura prende-se à condição do homem anteriormente à civilização e à sua inserção nesse mundo, como consequência natural de seu processo formativo. Abordam este assunto, entre outros: CHAUI, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*; ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*; FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Utilizamos aqui a expressão "natureza domesticada" por haver na representação lygiana do mundo animal uma subordinação deste à ação da cultura. Desta forma, sempre que houver referência ao mundo da natureza, entenda-se "natureza domesticada".



personagens e obras, desnudando, enfim, o seu fazer literário: *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992).⁸

1. O mundo da natureza e o mundo da cultura

1.1. Os colegas

Os colegas (1972), primeira obra de Lygia, revela uma preocupação que terá continuidade nas obras posteriores, no que concerne à representação do universo das personagens. Privilegiando o mundo maravilhoso⁹, animais e seres humanos convivem num processo de inter-relacionamento, em que os primeiros almejam o nivelamento quanto a direitos e deveres de que desfrutavam os segundos.

Têm-se como personagens da natureza domesticada: Virinha e Latinha, dois cachorros vira-latas; Flor-de-Lis, cachorrinha de luxo e de raça; Ursíssimo Voz de Cristal, um urso fugitivo do zoológico; Cara-de-pau, o coelho

⁸ As citações e indicações de páginas das obras de Lygia seguem as edições arroladas na bibliografia consultada.

⁹ O emprego do termo "maravilhoso" restringe-se ao recurso da antropomorfização de animais e objetos que, inseridos numa comunidade humana, estabelecem relações de convívio social, não provocando estranheza quer nos personagens, quer no leitor implícito, como afirma Todorov ao abordar o assunto em: *Introdução à literatura fantástica*. Outras obras que se referem ao maravilhoso: CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*; MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*; MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*; JOLLES, A. *Formas simples*; PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*.



abandonado pela família; João Carlos de Oliveira Brito, um pombo intelectual e os Tatuzinhos Garcia, seis tatus irmãos estudados e que possuem profissão de construtor de túneis. Paralelamente a esses animais que têm nomes próprios, há outros que são designados genericamente como cachorros, tigres, leões, focas, tucanos, girafa, quer sejam habitantes do zoológico ou não. A esse subgrupo pertencem os animais que exercem atividades próprias dos seres humanos, por serem adestrados, como os cavalos, elefantes e cachorros que trabalham no circo (p. 17); os animais que vivem no zoológico organizados numa sociedade, obedientes a princípios pré-estabelecidos pelos humanos; e há, ainda, os animais que, não sendo nomeados, simbolizam a massa popular, facilmente manipulável e que necessita de quem indique caminhos e soluções, conforme se observa no episódio da fuga de Virinha e Latinha da prisão, quando todos os cães aprisionados empreendem a fuga desordenadamente, sendo conduzidos à racionalidade pelo desempenho calmo e seguro dos tatuzinhos (p. 64-66).

Embora os seres humanos ocupem posições privilegiadas, exercendo o poder de comando ou de superioridade, não possuem nomes próprios, sendo designados genericamente como “a dona de Flor de Lis”, “o dono do circo”, “o gerente do supermercado”, “guardas da prisão”, “o pessoal da Escola de Samba”, “as crianças”, “os carnavalescos”, “os pescadores”. Esse anonimato ressalta a prioridade dos animais como fulcro da narrativa, ao mesmo tempo em que proporciona o distanciamento necessário para que os animais ocupem espaço, lutando por uma nivelção de posições nessa sociedade, onde

os humanos são os donos do poder.

Relegados a uma posição inferior e vivendo na marginalidade, os cinco animais que se irmanam, tornando-se colegas de infortúnio e de esperanças, renegam, a princípio, os valores adotados pelos homens. É o que acontece com Flor-de-Lis que, vivendo como uma cachorrinha de luxo, foge por não suportar roupas, pulseiras, talco, pó-de-arroz, perfume, impostos por sua dona, na tentativa de humanizá-la através de mudanças no aspecto exterior:

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?” (p. 13)

A humanização refletida pela adoção do “parecer ser”, refutada por Flor-de-Lis é, em outras situações, considerada como recurso possível ao nivelamento com os humanos. Tal procedimento ocorre quando Voz de Cristal se disfarça de mulher para tentar livrar Virinha e Latinha da prisão (p. 38-44) e quando os cinco se vestem de palhaços para brincarem no carnaval (p. 29-31). E é exatamente no período carnavalesco, fantasiados de palhaços, que esses animais alcançam equiparação aos humanos, sendo reconhecidos como superiores pelos seus dotes artísticos:

[...] teve muita moça boa sambista que parou de dançar só pra apreciar Virinha e depois comentar:



— Puxa, mas ele é bom mesmo no samba! [...]

O pessoal em volta vibrava. Tinha gente que pedia:

— Me ensina a batucar assim?

— Pula pro centro da roda! — respondia Latinha.

Pulavam. Não era bem pra aprender, não. Era pra sambar, cantar e rir junto com eles. (p. 30-31)

Finda a festa, rompe-se o pacto da igualdade e os cinco se deparam com o perigo da carrocinha, pronta a prender cães vadios, retornando, assim, à condição de inferioridade:

— Que carrocinha?

— A carrocinha que apanha os bichos sem dono que andam pela rua.
(p. 33)

A fragmentação do grupo, com as prisões que se sucedem de Virinha, Latinha, Flor-de-Lis e Voz de Cristal, leva à constatação de que instituições da sociedade humana, tais como a educação e o trabalho remunerado, são necessárias. Saber cantar, dançar, criar a letra de um samba não são elementos suficientes para a inserção social. A importância da alfabetização é sentida por Flor que, sendo analfabeta, não pode se comunicar ao ficar sem voz. Um dos sambas criados por Virinha e Latinha reforça essa verdade:

Tudo na vida tem jeito, meu compadre
Só sê inguinorante é que num dá pé
Num só a gente vive naquele vinagre
Como só pode fazê o que os outros qué.

“Samba bacana” — foi pensando (enquanto chorava). “Eles têm toda a razão. Olha aí o meu caso: se eu não fosse ignorante, se alguém tivesse me posto na escola pra, pelo menos, aprender a ler e escrever, eu não estava nessa situação: já tinha escrito num papel tudo o que eu queria dizer. Mas não aprendi nem a pegar um lápis, e agora tenho que fazer mesmo o que os outros querem e não o que eu bolei.” (p. 54)

A valorização da educação encontra respaldo em João Carlos de Oliveira Brito, o pombo letrado, inserido na sociedade, leitor assíduo de jornais, um exemplo de quem se empenha em se livrar da ignorância. Desfrutando da glória do saber estão, também, os tatuzinhos Garcia, seis irmãos que estudaram numa escola rural e se tornaram hábeis em construção de túneis. Embora não pertencendo ao grupo dos colegas, prontificam-se em prestar-lhes auxílio quando requisitados. Assim, o espírito de união, colocado em prática pelos tatus, vem se somar à aprendizagem dos colegas para a sobrevivência na sociedade humana.

Agregando-se ao valor da educação, surge a solidariedade nas relações de trabalho como uma virtude a ser cultivada. Entretanto, estando presente no relacionamento interno da comunidade dos colegas, a solidariedade não encontra a mesma reciprocidade no convívio com outros grupos, tanto



humanos quanto de animais. No grupo humano há os que auxiliam os colegas de forma desprendida, como as crianças, ou exigindo uma comprovação das qualidades artísticas do grupo, como o pessoal da Escola de Samba:

Já Flor não teve que fazer muita força: ela tinha um cartaz danado com um grupo de crianças que morava ali perto, e foi só ela contar a história do bloco, que o grupo resolveu colaborar.

— Toma agulha e linha pra costurar a fantasia.

— Trouxe uma tesoura, quer?

— Quer mais escova de dente?

— Olha, arranjei cartolina e cola.

— Quer esse pedaço de pano? (p. 26)

[...]

E enquanto Flor e Virinha dão os últimos retoques em tudo, Voz de Cristal, Latinha e Cara-de-pau vão à Escola de Samba, tocam pro pessoal, mostram que são bons de batuque, e então eles não têm remédio: arranjam tamborim, cuica e pandeiro pros três. (p. 28)

Em contrapartida há os que os perseguem: os homens da carrocinha, os guardas, o gerente do supermercado:

Quando foi na quarta-feira de tarde, Cara-de-pau ia saindo de mansinho do supermercado, carregando umas folhas de couve no bolso xadrez (ia saindo de mansinho porque sabia que não gostavam que coelhos sem dono andassem por ali), quando sentiu que seguravam as orelhas dele. Olhou pra cima e o coração disparou de susto. Gemeu em pensamento: “Ai, é o gerente!”

E aí o gerente do supermercado começou a gritar com Cara-de-pau:

— Você roubou verdura do balcão! Você é um ladrão! Você tem que ir pra prisão!

Cara-de-pau começou a ficar nervosíssimo: tudo o que o gerente falava só acabava em ão. Gaguejou:

— Não roubei nada. Tinha uma madame comprando couve, eu pedi umas folhas e ela deu. (p. 79)

Se o relacionamento com os humanos se faz de forma heterogênea, provocando simpatias e antipatias, o mesmo ocorre no relacionamento com outros animais. A solidariedade e o auxílio de João Carlos de Oliveira Brito e dos Tatus Garcia não encontram reciprocidade nos animais que constituem a comunidade organizada do zoológico. Estes, vivendo de acordo com regras pré-estabelecidas, não aceitam os animais que fogem ao exercício dessas regras, considerando-os como vadios. Do diálogo travado entre Cara-de-pau, Flor de Lis e os integrantes do zôo, tem-se as características dos mesmos: são trabalhadores, ganhando casa e comida em troca do trabalho, que consiste em se exibirem aos visitantes do lugar. Entretanto, essa valorização do trabalho dos animais do zôo é colocada em dúvida na justificativa da girafa, noiva de Voz de Cristal, quando se cogita na possibilidade de ela e do urso saírem dali pra viverem junto com os colegas:

Foi quando a girafa deixou de só falar “oi” e declarou:

— Só vagabundo é que vive sem trabalhar.

Flor, Virinha e Latinha olharam um pra cara do outro como quem diz:

“Pronto, já nos ofendeu, chamou todo o mundo de vagabundo.”

E a girafa continuou:

— Não somos vagabundos e gostamos muito de trabalhar aqui porque nos tratam muito bem. Comemos na hora certa. Dormimos na hora certa. Não pretendo nunca sair daqui. E o meu noivo também não. (p. 77)

A inferioridade detectada desde o princípio da narrativa decorre, principalmente, de não exercerem um trabalho socialmente reconhecido. A recolha de alimentos em latas de lixo e restos de feiras revela a degradação a que estão sujeitos. Degradação esta que avulta em intensidade com episódios que se sucedem após a reorganização do grupo: Latinha e Flor são perseguidos na praia por estarem dançando e cantando; Cara-de-pau passa o vexame de ser chamado de ladrão pelo gerente do supermercado; o casebre em que moram é semi-destruído por uma ventania. Diante de tudo isso, resolvem mudar de vida e trabalhar, desde que seja um trabalho que atenda ao que mais sabem fazer: cantar, tocar, dançar.

Amadurecidos, conscientes de seu papel na sociedade, os cinco conseguem o almejado emprego: participar no *show* circense com um número de música e dança. Assim, através do trabalho, conseguem casa, comida, seguro de vida e defesa contra acidentes, e um horário adequado para que possam conciliar horas de trabalho e de lazer. Além de tudo, após o *show*, vem o reconhecimento dos humanos, elevando-os a um plano superior:

Depois foi aquele sucesso que todo mundo viu, que se comentou por toda a parte, que saiu escrito em jornal, falado no rádio e mostrado na televisão.

Quando os cinco acabaram de apresentar o número, o circo quase veio abaixo com tanta palma e pedido de bis.

E no fim do espetáculo, todo aquele pessoal que lotava o circo fez fila pra ir cumprimentar a turma e dar a eles os parabéns. (p. 91)

Releva-se, no decorrer da narrativa, o trabalho organizado e coletivo, como um bem a ser conquistado por todo aquele que deseja compartilhar da comunidade humana. Fazer parte dos eleitos exige um aprendizado lento, que se faz com erros e acertos e, principalmente, através da solidariedade, do companheirismo, da união de todos. Em *Os colegas*, humanizar-se não significa adotar os costumes, seguir as regras e as leis já determinadas, mas resulta de um processo de escolha, selecionando-se o melhor para o bem comum. Evitando antagonismos, buscando o diálogo como forma de entendimento, valorizando as qualidades inerentes a cada um, os colegas conseguem nivelar-se aos humanos, chegando ao patamar da superioridade demonstrada com dotes artísticos.

1.2. Angélica

A inferioridade do mundo animal, detectada em *Os colegas*, continua em *Angélica*, obra publicada em 1975, apresentando, entretanto,

aspectos diferenciadores com relação ao processo de superação das desigualdades. Embora permaneça o espírito gregário, fortalecendo a união grupal, surge em *Angélica* a preocupação com o indivíduo que se volta para si mesmo em busca da superação de suas deficiências, para somente assim integrar-se à sociedade.

As personagens dividem-se em dois grupos: o dos animais que, sobrepujando o segundo em número, ocupa uma posição subalterna a estes; e o grupo dos humanos que, embora inferiorizados numericamente, surgem como detentores do poder, ocupando posições de comando, de gerenciadores de emprego e, conseqüentemente, exercendo domínio sobre os animais. Todavia, o espaço ficcional ocupado pelos humanos restringe-se, em geral, às cenas em que atuam como contraponto aos animais, ressaltando a inferioridade destes. Como na obra anterior, são designados genericamente por “dono do restaurante”; “dona de loja”, “homem”, “criança”, o que marca o seu papel secundário na história. Descentralizado do foco narrativo, o grupo dos humanos serve como “pano de fundo” para a ação de melhoramento ascendente do grupo dos animais: escapar da “pecha” de inferiores e galgar patamares niveladores que os coloquem no hegemônico. Desta forma, embora os humanos mostrem-se superiores, por ocuparem posições privilegiadas na sociedade, permanecem estáticos em suas funções, não apresentando qualquer alteração do seu *status quo*, enquanto, no grupo dos animais há uma dinamização constante, voltada ao processo de transformação das personagens, que anseiam por uma

real humanização.

Ao mundo dos animais pertencem bichos diferentes como o porco Porto, o elefante Canarinho, a cegonha Angélica, o casal de crocodilos Jurisprudência e Jandira, o casal de sapos Napoleão Gonçalves e Mimi das Perucas, os filhos do sapo (Repolho, Rabanete, Pimentão, Pepino, Nabo, Jiló, Poró), a família de Angélica (pais, avô, oito irmãos) e os macacos.

Diferenciando-se de *Os colegas*, *Angélica* mostra a humanização dos animais desde o início da narrativa. Vivenciando o dia-a-dia do povo que opta por viver num ambiente urbano, sujeitando-se a uma vida de sacrifício, enfrentando filas extensas em busca de um trabalho qualquer, os animais, no convívio com os humanos, considerando-se iguais a estes, usufruem dos mesmo direitos (como o acesso à escola) e de deveres (necessidade do trabalho), que lhes são impostos desde pequenos:

Mas um dia disseram que ele não podia ficar à toa.

— Não tô à toa não: tô descobrindo as coisas — ele falou.

— Não pode: tem que ir pra escola aprender a ler e escrever.

Ele então foi. (p. 11)

[...] Tinha que arranjar serviço pra fazer, ganhar dinheiro, comer. Acabou correndo. Só parou quando viu uma fila comprida à beça. Informaram que aquele pessoal todo estava ali pra arrumar trabalho, ele ficou desanimado, mas assim mesmo entrou na fila. (p. 19)

Observa-se que tanto no ambiente escolar quanto na busca do emprego, homens e animais ora se equiparam, ora se distinguem, embora participem da mesma comunidade constitutiva. A escola, que deveria auxiliar a integração dos alunos na sociedade, mostra-se retrógrada e ineficaz: propicia um relacionamento pautado pela discriminação racial e permite a inferiorização social e moral de alguns por meio de pilhérias e humilhações:

[...] Tudo que aparecia sujo na classe, diziam logo:

— Só pode ter sido o Porco.

E se alguma coisa sumia, já falavam:

— É claro que foi o Porco.

Se viam ele sozinho estudando num canto, logo chegava um pra dizer:

— Estudar pra que, Porco? Você vai ser sempre porco, sua vida vai ser sempre uma porcaria.

[...] O porco então desistiu de estudar e saiu da escola. (p.12-14)

A degradação do sujeito, deflagrada pela escola, intensifica-se no âmbito do trabalho. Necessitando ingressar no universo produtivo, requisito essencial para a sobrevivência, os animais, desprovidos de qualificação necessária, aceitam qualquer emprego, mesmo sem remuneração, desde que possam saciar a fome, que é imensa.

Além do grau de instrução, rudimentar ou ausente, um outro empecilho a atravancar o acesso ao trabalho é a idade avançada:

— E agora? Que serviço você vai pedir?

— Pedir? Há muito tempo que eu não peço mais nada. Toda semana eu entro na fila pra ver se eles me oferecem alguma coisa. Quando chega a minha vez, você vai ver só, o sujeito me olha e diz: pra elefante velho não tem nada. (p. 22)

Exercer um trabalho qualquer, não se revela o suficiente para elevar o nível social, aproximando oprimidos e opressores. Ao contrário, o convívio das partes demonstra ser conflituoso, demarcando nitidamente os limites de quem manda e de quem obedece. O não acatamento às regras impostas resulta no desemprego:

[...] Quando o garçom trouxe a conta ele nem olhou; só disse assim:

— Eu trabalho no restaurante, tenho direito de comer aqui. [...]

— Você tem o direito de comer lá na cozinha. Junto com o faxineiro e o lavador de pratos. Comida que sobra dos fregueses. Ou você tá pensando que é igual aos meus fregueses, e pode comer camarãozinho, e mais sobremesa, e mais não sei o quê?! Você é mais essa... essa... que bicho mesmo que ela é?

Porto ficou danado:

— Alto lá! Mais consideração com a senhorita.

— E quem é você prá me dizer alto lá? Sou seu patrão, ouviu? Ninguém fala comigo desse jeito duas vezes. Está despedido! (p.32-33)

Ao desemprego acrescenta-se a constatação da ignorância e do analfabetismo, intensificando a degradação que chega ao auge, quando conceitos tradicionalmente adquiridos e aceitos como imutáveis são postos em

questionamento. “Homem que é homem paga o jantar da namorada”. (p. 36), frase decantada insistentemente pelos macacos, provoca, além do machismo ferido, a dor pelo reconhecimento da inferioridade:

— Dor de vergonha, ouviu? Ou tá pensando que vergonha não dói? [...] aposto que aí dentro da sua cabeça você tá me achando o fim da picada: porque eu não sabia que luz de vela é chique, porque eu não sei ler, porque eu sou um porco disfarçado de Porto, porque eu não tenho dinheiro pra pagar um jantar. (p. 36)

A caracterização humana de Porto, constatada por ele mesmo, evidencia o embricamento do animal e do humano, de tal forma que da junção de características tem-se o retrato não de um porco, mas do homem, pois é assim que Porto se vê:

[...] “Se eu nasci homem, se eu tenho focinho de homem, pata de homem — por que é que eu tenho que ficar chateado se dizem que eu não sou homem? que besteira!” (p.38)

O comentário de Angélica “Você já reparou como tem gente à beça que não gosta que as coisas mudem?” (p. 35) marca a premência da mudança como fator primordial para o crescimento do ser. Mudança que se processa do interior para o exterior, de nada adiantando os adereços, o aspecto externo, se não houver uma transformação condizente no interior de cada um.

Tendo como premissa essa dinamicidade propulsora do ser que, voltando-se para si mesmo, reconhecendo defeitos e virtudes, é capaz de transformar-se, os animais encaminham-se para a humanização.

Humanizar-se significa, em *Angélica*, mudar. Mudar de idéias, abandonar conceitos arcaizantes que se mostram atrelados às mentiras, ter coragem para enfrentar situações novas. E, na dinamicidade dessa transformação, as idéias precisam estar bem estruturadas e sedimentadas:

[...] Você vai viver sozinha, Angélica: não pode andar com as idéias desabotoadas senão a sua vida vai ser muito difícil.[...] pra gente abotoar as idéias bem abotoadas a gente tem que ter coragem e deixar de fingir o que não é. (p. 67)

Tendo idéias renovadoras, acreditando nelas e pondo-as em prática, os animais conseguem o amadurecimento necessário para viverem harmoniosamente em sociedade. As mudanças ocorrem paulatinamente, com erros e acertos, evidenciando que as idéias que parecem perfeitas, quando no campo teórico, precisam ser buriladas, modificadas e adaptadas ao serem colocadas em prática. A persistência no aprimoramento do modo de ser e de viver torna-se compensador quando se estabelece a cumplicidade entre os dois mundos: o humano e o animal. E os desacertos passam a ser considerados como percalços momentâneos a serem vencidos. É o que ocorre na representação da peça teatral encenada pelos animais:

[...]O público foi muito legal porque fingiu que nem tinha visto. Só um pessoalzinho sentado lá na última fila é que desatou a rir. (p. 86)

[...]Mas ela nem ligou. Nem ela nem ninguém que estava por perto. Só o tal pessoalzinho sentado na última fila é que começou a vaiar. (p. 87)

[...]O público foi formidável: fingiu que nem tinha visto nada. (p. 87)

A nota contraditória dada pelos macacos que, destoando dos demais, apontam os erros através de pilhérias, risadas e vaias, serve como alerta e, ao mesmo tempo, estímulo para a supressão dos erros:

Durante o intervalo os atores ficaram pensando nos macacos, na briga e nas outras coisas que não tinham saído direito. E pela cara e o jeito de cada um a gente via direitinho que eles estavam resolvendo lá dentro da cabeça deles que daí pra frente eles iam fazer a maior força do mundo pra não errar mais nada. (p. 90)

A aceitação entusiástica da peça pelo público enfatiza a importância das idéias como fator primordial da transformação do ser. Uma idéia, quando disseminada, sempre encontra solo fértil para sua propagação, mesmo que isso demore algum tempo:

Lux contou que depois que Angélica foi embora ele começou a pensar. Passava o dia todo pensando, e acabou também achando que não dava

mais pra viver daquele jeito. E explicou que não era só ele não: a Luva e o Luís também estavam mudando. (p. 90)

A mudança de comportamento, a aceitação de si mesmo e do outro, o amadurecimento de cada um engloba um processo contínuo de modificações, não havendo lugar para a estagnação, como se constata após a representação da peça, quando os animais se reúnem para festejar o sucesso. Confirmando o aspecto infundável do ato de mudar, os animais dão continuidade às mudanças desencadeadas. É Jandira assumindo sua individualidade frente a Jota Crocodilo, seu marido. É Porto desvencilhando-se de um grande entrave em sua vida:

— Coisa difícil que deve ser a gente viver com um nó no rabo. Ou na perna. Ou na tromba. Ou nas idéias. Ou em qualquer lugar. Porque é que você não tira ele fora, hem, Porto? (p. 91)

Se os animais evoluem, ascendendo do nível inferior, em que se encontram no início da narrativa, para um nível superior, o mesmo não se aplica aos integrantes do mundo humano. Estes, mostram-se acomodados e satisfeitos na sociedade em que vivem. São os donos do poder, gananciosos, interessados no lucro rápido e fácil, explorando os que lhes são subordinados, sem sentimentalismo:

[...] E foram saindo, enquanto o dono contava o dinheiro pra ver se estava certo. Porque ele era assim: desde que pagassem o dinheiro que ele queria, podiam dizer à vontade que ele era isso, que ele era aquilo, que ele era até um ladrão. (p. 35)

Julgando-se superiores, os humanos aceitam os animais, quando estes buscam assemelhar-se a eles pela ilusão da aparência, quer seja pela imponência do próprio nome escolhido para isso, quer pelas transformações no aspecto exterior:

Nunca ninguém tinha visto uma roupa assim. Todo mundo chegava perto dele pra olhar, pra admirar, pra comentar [...] Quiseram copiar a roupa dele. Quiseram copiar o nome também. Teve uma moça que começou a se chamar Porto; e teve um moço que, na pressa de copiar, se atrapalhou no *t*, acabou fazendo um *c*, ficou sendo Porco.

Ninguém mais torceu o nariz pra ele: Porto então começou vida nova. (p. 18)

Entre os animais não individualizados e, que por isso, não apresentam nomes próprios, estão os macacos, que têm papel importante no desencadear das transformações do grupo. Zombadores, observadores atentos, ridicularizam os erros cometidos por Porto e pelo grupo teatral, levando-os à reflexão, à mudança de atitudes, ao aprimoramento. Destacando os valores negativos de cada um, levam à superação desses valores, convertendo o mal em um bem.

Se os animais adotam, a princípio, a cultura do mundo humano, seguindo seus costumes e tradições, percebem, com o passar do tempo, conotações diferentes para o termo humanizar, que se mostra adequado ao modo de vida a que todos almejam. Humanizar-se, para Angélica, significa abominar a mentira e lutar para que a verdade prevaleça e se espalhe impregnando o outro, para que lute pelo mesmo objetivo; para Canarinho significa aceitar a velhice com naturalidade e mostrar-se capaz de produtividade, eliminando o conceito de que quem é velho nada produz; para Napoleão, significa trabalhar naquilo que proporciona prazer e para Jandira, humanizar-se é assumir-se como pessoa independente, capaz de fazer valer os seus direitos, de ter personalidade, de ser conhecida pelo próprio nome e não como Mulher do Jota.

Em Angélica, percebe-se que há uma busca da integralidade do humano, em que cada um detém uma parte do todo. Talvez, por isso mesmo, a individualidade ceda terreno ao coletivo, no intuito de se obter a integralidade almejada.

1.3. A bolsa amarela

Se em *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975) o confronto entre o mundo da natureza e o mundo da cultura indica, inicialmente, a inferioridade

conseguir nivelar-se ao segundo e alcançar a superioridade em alguns momentos, em *A bolsa amarela* (1976), reverte-se o processo, ocorrendo a supremacia do mundo da cultura que se vale dos préstimos do mundo da natureza, para conseguir o seu objetivo.

O mundo da cultura centraliza-se em Raquel, uma menina de dez anos que se encontra às voltas com o grande problema de como esconder suas três grandes vontades: a de ser homem, de ser adulta e a de ser escritora. Ao seu redor está sua família formada por pai, mãe, duas irmãs e um irmão que interagem no crescimento de suas vontades. Surgem, ainda, como componentes da cultura: os tios Júlio e Brunilda, o primo Alberto, os amigos inventados André e Lorelai e a família desta última (pai, mãe e avô).

Diferenciando-se das obras anteriores, o mundo da natureza congrega animais, mais precisamente, aves e objetos antropomorfizados: os galos Rei (que passa a se chamar mais tarde Afonso), Terrível, primo de Afonso, e Crista de Ferro, oponente de Terrível; as galinhas, assim designadas genericamente e os objetos: Guarda-chuva, Alfinete de Fralda, bolsa amarela, fecho, Linha de Pesca e Linha Forte.

Através da correspondência de Raquel com as personagens inventadas por ela (André e Lorelai) obtém-se o retrato de sua família e o relacionamento conflituoso que se estabelece entre eles. De um lado está Raquel, que se vê sozinha, incompreendida em suas pretensões e, de outro, seus pais e irmãos que se distanciam dela pela grande diferença de idade e pela



impermeabilidade ao mundo da criança. Como a história é narrada em primeira pessoa, conhece-se o ponto de vista de Raquel, que mostra a família como repressora, antagonista à realização dos desejos da menina.

Das três características que Lygia aponta para Raquel “exigente, obstinada, centralizadora”(p. 12) em seu livro *Fazendo Ana Paz* (1991), é a segunda característica que predomina, movendo a personagem em busca de soluções para seus conflitos. Obstinada, Raquel não cede às pressões da família e, fortalecendo a vontade de ser escritora, dá asas à sua imaginação, criando um mundo fictício que passa a interagir com o real, proporcionando-lhe o amadurecimento necessário para aceitar-se como mulher e como criança.

O mundo de Raquel revela o dia-a-dia de uma família de porte médio (seis pessoas) com o pai, a mãe e uma irmã mais velha trabalhando, o irmão cursando faculdade, sem tempo para o diálogo. É a família que vive para o trabalho e, no retorno ao lar, tem como lenitivo a televisão, que preenche todos os espaços, comandando o convívio familiar. Trata-se de uma família que passa por dificuldades financeiras, recebendo ajuda de parentes (Júlio e Brunilda) no que se refere a roupas e sapatos usados.

Júlio e Brunilda, tios de Raquel, lembram o sapo Napoleão Gonçalves e sua esposa Mimi das Perucas, personagens de *Angélica*. Assim como Napoleão, Júlio é trabalhador, submisso à mulher, satisfazendo todas as suas vontades. Diferenciam-se entretanto, quanto ao motivo de suas ações. Enquanto Napoleão anula-se simplesmente para satisfazer aos caprichos fúteis



da mulher, Júlio, valendo-se do conceito machista de que mulher não trabalha fora do lar, esbalda-se em trabalhar a fim de fornecer dinheiro suficiente para a mulher gastar em futilidades. Mesclando a submissão do sapo Napoleão e o autoritarismo machista do crocodilo Jurisprudência, Júlio mantém o domínio patriarcal através do poder do dinheiro:

[...] se ele reclama, ela diz logo: “Vou arranjar um emprego”. Aí ele fala: “De jeito nenhum! E dá mais dinheiro. Pra ela comprar mais. E pra continuar enjoando”. (p. 26)

Mimi das Perucas e Brunilda aproximam-se pela compulsão que sentem em comprar coisas fúteis em profusão, dispersando facilmente o salário dos maridos em lojas de roupas, sapatos e bolsas. A facilidade em comprar encontra correspondência na facilidade com que Brunilda se desfaz dos objetos adquiridos, gerando um processo multiplicado de consumo:

Eu fico boba de ver como a tia Brunilda compra roupa. Compra e enjoe. Enjoe tudo: vestido, bolsa, sapato, blusa. Usa três quatro vezes e pronto: enjoe. (p.25)

Do relacionamento de Raquel com a família (pais, irmãos, tios e primo) tem-se como marca predominante a dicotomia entre o mundo da criança e o dos adultos, em que a supremacia deste enfatiza a inferioridade do

primeiro, marcado pela dependência e submissão. Esse relacionamento que se mostra tão deprimente no ponto de vista de Raquel, é ilustrado sobremaneira no capítulo **O almoço** (p. 59-72) quando Raquel instada a satisfazer os pedidos da família, canta e dança contra a sua vontade. A presença constante de diminutivos: “Raquelzinha”, “cadeirinha”, “engraçadinha”, “mocinha”, “amendoizinho”, “narizinho”, “versinho” “bonitinho”, “criancinha”, “filhinha”, “dancinha”, “romancinho” (p. 64, 65) intensifica a infantilidade da menina e, conseqüentemente, intensifica sua vontade de ser adulta o quanto antes.

Se o mundo da cultura, centralizando-se em Raquel, denota a interiorização do ser, revelando-o em suas fraquezas e aspirações, o mundo da natureza, inclusive na sua relação com o da cultura, representa a intensificação da dicotomia entre opressores e oprimidos que, transcendendo o âmbito da família, revela o relacionamento opressivo em outros segmentos da sociedade.

Originário da ficção criada por Raquel, o mundo da natureza espelha a sociedade humana, em que alguém exerce o poder de comando (o galo Rei) e os outros lhe devem cega obediência (as galinhas). Nesse relacionamento, a subserviência é absoluta por parte das galinhas, que não admitem a possibilidade de dividirem encargos e responsabilidades com o galotomador-de-conta-de-galinha:

[...] Então eu chamei as minhas quinze galinhas e pedi, por favor, pra elas me ajudarem. Expliquei que vivia muito cansado de ter que

mandar e desmandar nelas todas noite e dia. Mas elas falaram: "Você é o nosso dono. Você é que resolve tudo pra gente". Sabe Raquel, elas não botavam um ovo, não davam uma ciscadinha, não faziam coisa nenhuma, sem vir me perguntar: "Eu posso? Você deixa?" E eu respondia: "Ora, minha filha, o ovo é seu, a vida é sua, resolve como você achar melhor", elas desatavam a chorar, não queriam mais comer, emagreciam, até morriam. Elas achavam que era melhor ter um dono mandando o dia inteiro: faz isso! faz aquilo! bota um ovo! pega uma minhoca! do que ter que resolver qualquer coisa. Diziam que pensar dá muito trabalho. (p. 35)

O galo Rei, não detém, entretanto, o poder absoluto. Assim como fora destinado a ser galo-tomador-de-conta-de-galinha, há outros que receberam encargos diferentes, como seu primo o galo Terrível, treinado desde pequeno como galo de briga. Percebe-se, portanto, que o galinheiro reproduz uma sociedade maior, onde se decidem os destinos e se estabelecem leis rígidas que não admitem qualquer desvio. Aos infratores se reserva, primeiramente, a prisão, e depois, uma liberdade controlada pela própria sociedade. Para quem não se adapta a esse esquema, só resta a fuga e viver, daí em diante, constantemente no perigo de ser descoberto. Tal acontece com o galo Rei que, insatisfeito com seu cargo de chefia, foge do galinheiro, muda de nome e se esconde na bolsa amarela de Raquel.

Para os que permanecem e se sujeitam ao esquema pré-estabelecido, há subterfúgios empregados pelos donos, para que não haja possibilidade de surgirem idéias diferentes das já propostas. O galo Terrível, por



exemplo, tem seu pensamento costurado:

[...] E aí começaram a treinar o Terrível. Botaram na cabeça dele que ele tinha que ganhar de todo o mundo. Sempre. Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de ser invenção, que costuraram o resto do pensamento dele com uma linha bem forte. Pra não rebentar. E pra ele só pensar: “eu tenho que ganhar de todo o mundo”, e mais nada. (p. 53)

Acobertados pela indeterminação de uma terceira pessoa do plural (“resolveram,” “começaram”, “disseram”, “costuraram”) os donos dos galos Terrível, Rei, Crista de Ferro e tantos outros, situados num plano superior, exercem o poder tirânico sobre seus subordinados, do nascimento à morte. Estes, sendo explorados ao máximo enquanto apresentam produtividade, são abandonados à sorte, no declínio de suas atividades:

[...] E eu não posso perder, viu? Meus donos falaram que se eu brigo mal dessa vez ninguém mais aposta em mim; então eles não vão mais me defender; vão deixar o outro galo acabar comigo e pronto. (p. 55)

Os integrantes do mundo da natureza subordinados aos da cultura ora são agraciados com aplausos, ora desprezados, dependendo do grau de satisfação que proporcionam aos seus superiores, quer seja pela obediência irrestrita, quer pelo excelente desempenho em suas funções.

Seguir o pensamento alheio, pois “pensar dá muito trabalho” (p. 35), é a linha mestra que conduz os que se mostram acomodados ao sistema. Aos que se dão ao trabalho de pensar e, ainda, pensar diferente, só resta empreender a fuga e buscar outras paragens, seja para buscar refúgio, seja para amadurecer as idéias esboçadas no cativeiro e que motivaram a mudança de vida. Embora tenham de viver na marginalidade, sobra o consolo da liberdade de pensamento, de ter idéias novas e de colocá-las em prática.

Oriundo desse mundo submisso, o galo Rei (por imposição) e Afonso (por opção) mostra-se disposto a empreender o combate a que se dispôs ao fugir do galinheiro. Para quem nunca pensou, o primeiro passo é achar uma idéia, que seja grandiosa e reveladora de seus novos princípios para, num segundo momento, divulgar essa idéia, levando-a a outras terras.

O convívio com Raquel, o relacionamento de solidariedade com a Guarda-chuva, portadora de muitas idéias, e a constatação da precariedade de vida de seu primo Terrível, a lembrar-lhe o malfadado galinheiro, tudo isto contribui para o surgimento da tão esperada idéia. De posse da mesma, Afonso, auxiliado pela Guarda-chuva e considerando-se pronto, resolve sair pelo mundo, divulgando-a:

— Agora sim posso sair pelo mundo, voando bem alto sem perigo de me esborrachar. Agora sim posso lutar pela minha idéia. (p.112)

— Vou sair pelo mundo lutando pra não deixarem costurar o pensamento de ninguém. (p. 94)

Para chegar a essa decisão, houve, entretanto, um longo aprendizado. Partindo de idéias simples, de efeito imediato, Afonso descobre que uma idéia gera outra idéia:

[...] Fiquei até achando que já que eu achei uma idéia, agora sou capaz de achar a outra.

— Que outra?

— A idéia que eu tô precisando achar pra lutar por ela ... (p. 72)

O companheirismo, a solidariedade, o espírito criativo são elementos importantes que unem os componentes do grupo que moram na bolsa amarela de Raquel. Afonso, o primeiro a chegar, divide espaço com a Guarda-chuva e com o Alfinete de Fralda, sem contar as três vontades de Raquel, já acondicionadas ali, há algum tempo. Os três, que vieram do ambiente externo, apresentam uma característica comum: querem mudar de vida. O galo Afonso gostaria de ser um galo que luta por suas idéias; a Guarda-chuva, enjoada de ser somente bonitinha, queria ser um pára-quedas e o Alfinete de Fralda, cansado de ficar na rua abandonado à mercê da sorte, gostaria de um lugar fixo para morar. Obstinados, os três conseguem, no final, o seu intento, assim como contribuem para solucionar os problemas de Raquel. Com Afonso, Raquel

aprende a lutar pela idéia de ser escritora. Com a Guarda-chuva consegue valorizar-se como criança e como mulher e, com o Alfinete de Fralda, percebe a importância de viver num lugar onde se sinta protegida e em que possa ser útil, mesmo sendo criança.

Quer no mundo da natureza, quer no da cultura, percebe-se a premência de mudar, de sair de um determinado estado, considerado como insatisfatório, para alcançar um grau em que o ser sinta-se internamente satisfeito, e em harmonia com os outros. Para alcançar esse objetivo, há certas prerrogativas importantes a serem seguidas: ter idéias, pois estas levam à reflexão e à tomada de posicionamento; ter o pensamento livre, aberto a mudanças; fundamentar e sedimentar as idéias pelas quais se deseja lutar; valorizar-se como indivíduo, buscando o crescimento interior; ser perseverante e obstinado.

Raquel, o galo Afonso, a Guarda-chuva e o Alfinete de Fralda inserem-se na consecução desta perspectiva de melhoramento de vida, deixando evidente a necessidade de aprimoramento de duas condições básicas: a formação adequada do ser e o incentivo à união dos que batalham por esse novo modo de viver. Em vista disso, percebe-se que a busca da humanização encontra-se tanto no mundo da cultura, quanto no da natureza, mas afeta somente àqueles que, conscientes da insatisfação do modo de vida presente, aspiram pela mudança de seu *status quo* e lutam para isso.



1.4. A casa da madrinha

Em *A casa da madrinha* (1978), a supremacia do mundo da cultura, já detectada em *A bolsa amarela* (1976), torna-se mais acentuada, não havendo, como nas obras anteriores, a possibilidade do mundo da natureza reverter a situação de inferioridade ou, ao menos, buscar alternativas que viabilizem a equiparação de níveis. Reduzido numericamente, o mundo da natureza se faz representar por um pavão (Pavão), uma gata (a Gata da Capa) e um cavalo (Ah!), sendo este último produto da inventividade do menino Alexandre. O mundo da cultura, abrangendo o ambiente urbano e o rural, revela um número bem maior de componentes: Alexandre e sua família, moradores de uma favela no Rio de Janeiro, que atuam como contraponto à Vera e seus pais, moradores de um sítio de flores; há, ainda, o marinheiro João das mil namoradas, João II, Seu Joca, os integrantes da escola de samba, o pessoal de Escola Osarta do Pensamento, a professora de Alexandre, a diretora, os colegas de Alexandre, os donos do pavão, entre outros, que aparecem como integrantes da multidão.

Contrapondo-se a *Angélica* e *Os colegas* e aproximando-se de *A bolsa amarela*, o mundo da cultura deixa o anonimato, sai da inércia e revela um dinamismo constante, marcado pelo relacionamento entre opressores e oprimidos que, se elevam os primeiros ao posto de mandatários, degradam os segundos a uma vida marginal. Embora haja nomeação no mundo humano,



esta se restringe a designar os que se encontram inferiorizados socialmente e que se nivelam aos integrantes do mundo da natureza. Os que desempenham cargos de comando, continuam sendo designados genericamente (os donos de Escola Osarta, a diretora), deixando claro o distanciamento hierárquico entre os que estão no poder e os que lhes são subordinados. Ainda com relação à nomeação é interessante observar que os animais que recebiam nomes próprios diferenciados em outras obras como, por exemplo, Afonso (galo), Angélica (cegonha), Jurisprudêncio (crocodilo), recebem, agora, como nomes próprios, a designação da espécie a que pertencem: Pavão, Gata. Essa tendência à generalização, presentifica-se, também, no mundo dos humanos no que se refere às personagens que, pertencendo ao rol dos oprimidos, reverterem esse processo atuando como opressores. É o caso do João das mil namoradas, João II e Seu Joca, semelhantes no nome e nas intenções: explorar o Pavão, usufruindo de seus benefícios.

Se, em *A bolsa amarela*, a aproximação dos dois mundos viabiliza a possibilidade de superação de carências próprias a cada um, ressaltando o valor da reciprocidade, do auxílio mútuo, em que animais e humanos se unem em busca de um mundo melhor, livre de opressões, o mesmo não ocorre em *A casa da madrinha*. A interação de humanos e animais, ressaltando a supremacia dos primeiros, deixa evidente que a opressão é uma marca nítida, quer naqueles que ocupam posições privilegiadas, quer nos que se assemelham aos animais, pelo nível inferior a que estão relegados. Submetendo-



se ao comando humano, seja contra sua vontade própria, seja pela obediência servil, o animal torna-se um “objeto” maleável, apto a ser explorado e moldado de acordo com as circunstâncias.

Reduzindo consideravelmente o número de componentes do mundo da natureza, que se restringe primordialmente a um pavão e a uma gata, embora haja referência a outros animais (cachorro Pastor Alemão, gatos), mas que não se apresentam antropomorfizados, a narrativa concentra-se, portanto, no pavão e na gata, apresentando a possibilidade de duas alternativas de vida: a que se submete às regras impostas e aquela que opta pela marginalidade, não por se subverter às regras, mas por não ser aceita na comunidade. Aos que são agraciados com a possibilidade de usufruir do mundo dos humanos, são impostas as condições de obediência e de servidão, anulando qualquer propósito individual.

O Pavão, exemplo de submissão, fora um dia uma ave normal que pensava como qualquer outra em liberdade. Sua bela aparência, a exuberante plumagem, a raridade de suas penas angariaram a cobiça de cinco pretensos donos, que tentaram subjugar-lo a fim de usufruírem dos lucros advindos da exploração de sua beleza. Entretanto, querendo ser livre e dono de seu destino, o Pavão, negando-se a se submeter ao domínio de seus donos, livra-se com facilidade de todas as tentativas de se prendê-lo fisicamente. Cientes de que a subserviência do Pavão só se daria com a modificação de seu modo de pensar, os donos levam-no a uma escola especialista em atrasar o pensamento



dos alunos.

A Escola Osarta do Pensamento, com seus três cursos: Papo, Linha e Filtro, dá início ao processo oficial de contenção do pensamento do Pavão. Com o Curso Papo, o Pavão que era calmo transforma-se em um bicho inseguro e medroso:

O Curso Papo era pra isso mesmo: pro aluno ficar com medo de tudo. O pessoal da Osarta sabia que quanto mais apavorado o aluno ia ficando, mais o pensamento dele ia atrasando. E então eles martelavam o dia inteiro no ouvido do Pavão:

— Não sai aqui do Curso. Você saindo, você escorrega, você cai, cuidado, hem? cuidado. Olha, olha, você tá escorregando, tá caindo, não disse?! Você vai ficar a vida toda pertinho dos teus donos, viu? Não fica nunca sozinho. Ficar sozinho é perigoso: você pensa que tá sozinho mas não está: tem fantasma em volta. Olha o bicho-papão. Cuidado com a noite. A noite é preta, cuidado. Inventavam coisas horríveis pra contar da noite. E diziam que se o Pavão não fizesse tudo o que os donos dele queriam, ele ia ter brotoeja, dores de barriga horrorosas, era até capaz de morrer assado numa fogueira bem grande. (p.24 25)

Antes de chegar ao nível máximo do curso, que se dá quando o aluno fica com medo de pensar, o Pavão consegue através de uma idéia criativa, tapar os ouvidos com cera e, desta forma, safar-se do aumento gradativo do medo, permanecendo estacionário na nota sete.

Frustrado esse primeiro curso, o processo de domesticação tem



continuidade com o Curso Linha, o mesmo que fora aplicado, com sucesso, no galo Terrível de *A bolsa amarela*, que tivera o seu “pensamento costurado,” a fim de pensar somente o que seu dono queria.

Atrasar o pensamento de quem conhece o valor do livre pensar, não é tarefa fácil. Pavão, a exemplo do primeiro curso, vislumbra uma saída para não ter seu pensamento costurado. Através de um treinamento intenso, consegue durante a operação, dar puxões no pensamento, arrebrandando as costuras e, assim, libertar-se. Porém, as várias tentativas de costuras deixaram seqüelas:

[...] Às vezes, o pensamento se enredava nos fiapos, ficava preso, não conseguia passar, e aí o Pavão só ficava pensando a mesma coisa, só ficava pensando a mesma coisa, só fi — até o pensamento desenredar.
(p.27)

Ao medo da solidão, consequência do Curso Papo, acrescenta-se o pensamento enredado do Curso Linha e o pensamento filtrado, proveniente do Curso Filtro. Com este último, Pavão apresenta-se pronto para pensar somente o que os outros querem. Com o pensamento finalmente atrasado, Pavão torna-se dependente e submisso às ordens de seus donos:

— Anda assim. Abre as pernas assim. Responde assim. Olha assim.
E ele andava. Abria. Respondia. Olhava. Porque essa era a vantagem



do pensamento atrasado: o Pavão fazia direitinho, sem nunca parar pra pensar, tudo que os outros mandavam. (p. 29)

Entretanto, o filtro inserido em sua cabeça, vindo com um defeito de fábrica, possibilita que o pensamento do Pavão, de vez em quando, não seja filtrado, passando livremente pela torneira. E o Pavão, nestes momentos, mostra-se senhor de si, livre e independente. A esses raros momentos de lucidez, seguem-se outros em que o Pavão se anula completamente, parecendo uma máquina que necessita ser comandada por alguém.

Sem vontade própria, o Pavão torna-se objeto de exploração por seus cinco donos e por outros que os sucederam. A trajetória de sua vida traz as marcas de uma sucessão de exploradores. É o marinheiro João das mil namoradas arrancando uma a uma de suas penas para ofertá-las às suas namoradas. Totalmente depenado, enfraquecido, Pavão encontra a mão amiga de um outro João. É o João II que após tratá-lo adequadamente, fazendo retornar sua beleza exuberante, vende-o a um zoológico. É Seu Joca, vigia do Jardim Zoológico, que surrupia o Pavão do zôo, a fim de conseguir, explorando sua beleza, realizar um sonho: tocar pandeiro na bateria de uma escola de samba. Sonho realizado e desfeito, mais tarde, pela surdez que acometera Seu Joca, o Pavão é vendido a uma família abastada de Copacabana.

De mão em mão, um dia Pavão encontra Alexandre em seu



caminho, passando a viver juntos, um à procura da Gata da Capa e outro da casa de sua madrinha. A beleza do Pavão continua a ter sua serventia, auxiliando Alexandre a angariar fundos para o prosseguimento da viagem empreendida pelos dois:

— Ué, se roubam meu pavão tô desgraçado: não tem mais show, não ganho mais, como é que eu vou comer? (p. 16)

O Pavão, com sua beleza exterior, torna-se objeto desejado por todos que o cercam. Explorado em diferentes níveis, tem a sua vontade própria anulada para que a vontade alheia prevaleça.

O culto ao aspecto externo, privilegiando determinadas características, repete-se de forma inversa à do Pavão em um outro animal, que por não ser de raça apurada, recebe o menosprezo da sociedade. Trata-se de uma gata, bonitinha, mas “vira-lata”. É a Gata da Capa que, vivendo escondida sob uma capa de chuva para não ser reconhecida, procura sempre lugares ermos ou desabitados para poder viver sossegada. Sozinha, sem família, sem casa fixa para morar, a vida da Gata sempre fora difícil, resumindo-se na procura de comida pelas latas de lixo, cada vez mais rara, e na fuga constante para poder sobreviver. Novamente, o aspecto exterior é ressaltado na transformação física da Gata, levada a disfarçar sua “vira-latice” sob uma comprida capa de chuva com gola e capuz, evitando dessa forma, de ser prontamente enxotada pelos

humanos. Apesar de viver à margem da sociedade, menosprezada por ser igual a tantas outras, ser uma gata “vira-lata” mostra-se vantajoso. Não tendo dono, não precisando se submeter à vontade alheia, torna-se dona de seus atos e de seus pensamentos. Todavia essa liberdade tem o seu preço, cabendo aos que não participam da sociedade, quer por vontade própria, quer por vontade alheia, o abandono à sorte e, gradativamente, ao esquecimento total. Enxotada, vivendo improvisadamente num porão de uma rica casa, tem sua existência ignorada quando casa e porão são destruídos para dar lugar a um edifício de apartamentos. Desaparecida, a gata passa a viver na lembrança do pavão, que mesmo com seu pensamento “pingado”, vive a chamá-la e a procurá-la.

O aspecto exterior, tão prezado pelos humanos, anula-se no relacionamento entre os animais. O pavão, em sua raridade, apaixona-se pela gata tão comum entre tantas, mas única para ele. A união dos contrários, preconizada nas obras anteriores com um encaminhamento satisfatório, desfaz-se em *A casa da madrinha* ante a pressão externa que se abate sobre os enamorados, não lhes permitindo a união pretendida. A ruptura do relacionamento entre o Pavão e a Gata, ocasionada por circunstâncias alheias à vontade dos mesmos, tem como consequência o isolamento do Pavão, que se vê privado de uma companhia amiga e, ao mesmo tempo, abandonado à mercê de seu destino. Educado para ser dependente de alguém, Pavão encontra respaldo em Alexandre, com quem compartilha, a partir de então, bons e maus momentos. Embora Alexandre tire partido da beleza do Pavão, exibindo seus

dotes, tal recurso resulta de comum acordo entre os dois.

O relacionamento opressivo entre o mundo da natureza e o mundo da cultura, em que o primeiro submete-se ao segundo, encontra similitude no relacionamento entre os componentes do próprio mundo da cultura. Priorizando o menino Alexandre e o seu envolvimento com a família, a escola e a sociedade, a narrativa revela a vida miserável a que está sujeita uma grande parte da população em contrapartida a uma outra menor, que detém o poder, que determina as regras a serem seguidas e obedecidas. Esse clima opressivo se faz sentir em várias situações, mas, principalmente no episódio “A professora e a maleta” (p. 37-40). Contrapondo-se à Escola Osarta do Pensamento, especialista em atrasar pensamentos, a professora de Alexandre busca aproveitar toda a potencialidade do aluno, aliando a teoria à prática. Procurando inserir o aluno na realidade do dia-a-dia, a professora utiliza sua maleta, cheia de pacotes coloridos, para ensinar de uma forma criativa e interessante. Porém, promovendo inovações, a professora contraria normas pré-estabelecidas, recebendo críticas negativas de pessoas que o texto procura não determinar com precisão (diretora?, pai de aluno?, outra professora?, o faxineiro?), mas que se percebe fazerem parte dos que defendem a imutabilidade do processo educacional. E a maleta da professora é relegada ao abandono e ao esquecimento, indicando o retorno às técnicas consagradas como ideais pela escola.

O repúdio ao diferente, a tudo que venha romper com o convencional, repete-se no confronto de Alexandre com a família de Vera. Acostumados à vida interiorana, vivendo do produto da terra, os pais de Vera mostram-se temerosos pelo que é diferente e possa trazer modificações no ritual cotidiano. Organizados, tendo horários estabelecidos para todas as eventualidades, os pais de Vera acautelam-se diante da intromissão de Alexandre, um menino mal vestido, descalço, viajando na companhia de um pavão. A proximidade pretendida por Vera defronta-se com a oposição de seus pais que preferem que Alexandre siga seu caminho:

[...] Os pais tinham resolvido que estava na hora de Alexandre e Pavão irem embora: já tinham dado comida pra eles, já tinham deixado eles ficarem um dia e uma noite no sítio. Deram um dinheiro pra Vera: "Toma, minha filha, dá pro Alexandre. Com essa dinheiro ele pode comprar comida uns dois ou três dias." (p. 71)

Alexandre encontra reciprocidade no relacionamento com Vera e com as outras crianças do lugar, que se aproximam dele sem medo, aceitando-o em seu meio. Os adultos, ao contrário, mostram-se desconfiados, temerosos e incrédulos:

— Dinheiro anda difícil de arranjar, garoto; a gente só pode gastar com coisa muito cem por cento. Primeiro o pavão aparece e faz tudo que sabe fazer, depois a gente paga. (p. 10)



O receio de serem explorados, pagando para assistirem a um *show* que poderia não ser o almejado, leva os adultos ao não pagamento quer antecipado, quer após o término, o que transforma o público adulto em explorador e o menino em explorado. Tal procedimento era comum, nas andanças de Alexandre:

[...] já conhecia aquela história: o show acabava, eles iam saindo como quem está chegando, ficava tudo por isso mesmo. (p. 10)

Em *A casa da madrinha*, o mundo se mostra caótico, primando pela predominância dos aspectos negativos dos seres humanos, que buscam na exploração de seu semelhante, a satisfação de seus desejos de poder e de cobiça. Nesse contexto, a opressão revela-se como um meio eficaz de firmar a superioridade de quem a pratica, sendo que essa eficiência mostra-se tão mais profícua quanto maior for a aderência de quem se submete a seus preceitos. O ápice da eficiência opressiva encontra-se na anulação da vontade do outro, que desprovido de qualquer ânimo, entrega-se ao comando do opressor, senhor da situação.

Aos que não se conformam às vicissitudes que lhes são impostas e que buscam uma mudança de valores, a possibilidade de sucesso mostra-se tão remota e inacessível que torna-se mais fácil empreender a fuga através da imaginação. E o mundo idealizado desnuda-se promissor, encantando

e realizando todos os desejos frustrados no mundo real. Todavia, a visão paradisíaca desse mundo, que poderia levar seus apreciadores ao caminho da alienação total, desfaz-se, recolocando as personagens no mundo do qual fugiram. A volta à realidade e a impossibilidade de retorno ao mundo ideal através do recurso da imaginação indicam que as personagens (Alexandre e Pavão) necessitam de outros meios para encontrar o caminho desejado. E desses, alguns já foram conquistados, como vencer o medo que enclausura e cerceia o avanço do indivíduo na consecução de seus objetivos.

Vencido o medo e tendo a chave da casa em seu bolso, Alexandre encontra-se amadurecido para retomar o trajeto que o levará, juntamente com o Pavão, ao encontro daquilo que tanto procura: a casa da madrinha.

1.5. O sofá estampado

Em *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975), o mundo da natureza apresentando-se superior em número, mas ocupando posição inferior em relação ao mundo da cultura, logra a superação desse desnivelamento através do esforço coletivo e individual de seus integrantes, que chegam a se mostrar superiores aos humanos no domínio das artes (música, dança, representação teatral).

Em *A bolsa amarela* (1976) observa-se um inter-

relacionamento dos que ocupam patamares inferiores nos dois mundos, ajudando-se mutuamente na busca de superação de problemas. Os benefícios estendem-se à coletividade, no intuito de amenizar os efeitos perniciosos do domínio do mundo da cultura, que se faz sentir no aniquilamento da vontade própria de quem, humano ou animal, ocupe uma posição inferior.

Em *A casa da madrinha* (1978) é nítida a supremacia do mundo da cultura, que intensifica o processo de anulação da individualidade do ser que, explorado e degradado a ínfimas condições, ainda consegue um resto de esperança para tentar inverter o processo destrutivo a que está sujeito.

Tanto em *A bolsa amarela* quanto em *A casa da madrinha* o mundo da natureza é o que mais sofre os efeitos da opressão, embora esta também se apresente no mundo da cultura, afetando os que ocupam posições hierarquicamente inferiores. Embora haja uma interação entre os dois mundos, em que a mediação da criança (Raquel e Alexandre) revela-se como uma ponte ligando os dois mundos, em busca de uma proximidade que viabilize ajuda e superação de problemas, a opressão se intensifica obra a obra, chegando em *A casa da madrinha* a levar o ser a uma completa dependência física e intelectual.

Nas quatro obras analisadas percebe-se uma linha descontínua do processo de nivelamento dos dois mundos. Nas duas primeiras é possível observar o mundo da natureza galgando espaço no processo de humanização, procedendo à seleção de elementos, incorporando alguns e desprezando outros, estabelecendo, portanto, prioridades na assimilação do humano. Em *A bolsa*

amarela o processo de escolha torna-se mais difícil, havendo a imposição de qualidades afins ao grupo dominante, em que a dependência e a obediência são as mais desejáveis. Os obstáculos à obtenção da humanidade acentuam-se em *A casa da madrinha*, em que as qualidades desejáveis pelos humanos são impostas à força, alcançando um resultado ainda mais satisfatório, ao intensificar a obediência e a dependência a um grau em que o ser afetado não consiga mais ter vontade própria. Enquanto nas duas primeiras obras e em parte da terceira, o mundo da natureza consegue aperfeiçoar suas condições de vida (*Os colegas* e *Angélica*), ou lutar para que esse melhoramento um dia ocorra (*A bolsa amarela*), em *A casa da madrinha*, as tentativas de melhoramento são sufocadas e aniquiladas pelo mundo da cultura.

Chegando a esse ponto, o processo de nivelamento entre os dois mundos parecia findar-se, estabelecendo a supremacia do mundo da cultura em detrimento ao da natureza, subjugado a um nível inferior. *Corda bamba*, obra publicada em 1979, parece corroborar o fim desse ciclo, uma vez que não ocorrendo antropomorfização do animal ou do objectual, a natureza apresenta-se em sua normalidade: os bichos (andorinhas, cachorro) não apresentam vislumbres de humanização, sendo simplesmente animais.

Entretanto, a publicação de *O sofá estampado* em 1980 rompe com essa expectativa ao estabelecer novamente o confronto entre os dois mundos. Ao contrário das quatro primeiras obras, nesta prevalece a superioridade dos animais, tanto em número quanto em grau ou hierarquização.



Os componentes do mundo da cultura continuam a ser designados genericamente (repórter, cinegrafista, moça secretária, porteiro, motorista, diretor do zôo, guarda-costas). As personagens humanas que apresentam um destaque maior têm a designação genérica transformada em nome próprio, como a Dona-de-casa e o Inventor. Já as personagens do mundo animal recebem nomes como Dalva (gata angorá), Dona Popô (hipopótama), Ipo (hipopótamo), Dona Zuleica (mãe de Popô), Vítor (tatu), D. Rosa (amiga da mãe de Vítor), Arquimedes (avô de Vítor), embora alguns sejam conhecidos somente pela relação de parentescos (a avó e os pais de Vítor) e outros permaneçam no anonimato (um colega tatu, um rinoceronte, um elefante e outros animais do zôo).

Inseridos no mundo da cultura, os animais, adotando os mesmos princípios humanos privilegiados pelos detentores do poder, em obras anteriores, conseguem esse poder, transformando-se de oprimidos em opressores. O exercício dessa soberania afeta a todos os que lhes são subordinados, sejam eles integrantes da natureza ou da cultura.

Se em *Os colegas* e *Angélica* humanizar-se significa o melhoramento do ser que, abominando os valores negativos (como a mentira, a vaidade, o machismo, o racismo, a desonestidade, a exploração) anseia pela integralidade humana exaltando valores éticos e morais, em *O sofá estampado* humanizar-se significa, para quem aspira ao poder, adquirir exatamente os valores negativos, abominando valores éticos e morais que venham atrapalhar o

crescimento da superioridade adquirida. Desta forma, aquele que se molda segundo os princípios do bem e da verdade e que não se deixa corromper, é considerado um elemento negativo, que necessita ser suprimido:

[...] “droga de Inventor! É por causa dessa gentinha que o mundo vai ruim do jeito que vai.”(p. 129)

Entre os animais que detêm o poder estão Dona Popô e Ipo. Este último, considerado um hipopótamo de *status*, dono de várias fábricas (de carro, televisão, *yogurte* e capim em lata), viaja constantemente para Londres, Paris, Frankfurt, Nova Iorque. A ostentação de riqueza transparece em suas roupas de seda, abotoadura de ouro, botões de água marinha. Detendo o poder econômico, Ipo submete o ser humano às suas ordens, demonstrando que com dinheiro não há obstáculos intransponíveis:

O diretor afobou:

— Mas não pode, Dr. Ipo, bicho nenhum pode sair daqui sem fiança.

O Ipo puxou livro de cheque, rabiscou número e letra, jogou o papel pro ar:

— Levo elefante, levo essa aqui, levo quem eu quiser, taí o dinheiro.

Ei! Ajuda aqui; chama tudo que é guarda pra ajudar. (p. 107 - 108)

Com Ipo tem-se o contraste de tratamento dado a ricos e pobres. Ipo, um hipopótamo abastado, além de ser livre consegue ter à sua

disposição os favores de humanos que exercem cargos de poder, como o diretor do zôo que, submisso, atende às suas solicitações. Contrastando com essa soberania conquistada pela riqueza, estão outros animais que, desprovidos de recursos financeiros, vivem sob a custódia do homem, presos num zoológico:

— São uns idiotas! Pensam que porque a gente é hipopótamo tem que viver no Zoo.

— E não tem não?

— Claro que não! Eu só vim aqui soltar o irmão de um elefante que trabalha numa das minhas empresas. [...]

— Quer dizer que a gente não precisa ficar aqui?

— É só pagar pra sair.

Ela baixou a voz:

— Falaram que só fugindo...

— Bom, se o bicho é pobre e só conhece gente pobre, o jeito é mesmo fugir [...] (p. 103 - 104)

O distanciamento entre humanos e animais, em que os primeiros se submetem a estes, revela-se pela forma de tratamento cerimonioso, cheio de mesuras adotadas pelo diretor ao se dirigir a Ipo e este, ao contrário, referindo-se aos homens com ar de superioridade, rebaixando-os a um nível inferior:

— Não sacode o cadeado assim, seu idiota! a chave ainda acaba quebrando e aí mesmo é que eu não saio aqui de dentro. Meu avião tá me esperando, tenho um negócio pra resolver, tenho um jantar em Nova

Iorque, anda com isso! — Virou pro diretor — Como é que vocês dão emprego pra um calhorda desses?! (p. 106)

Lição dada, lição aprendida. Pozinha, a hipopótama capturada em sua terra de origem e levada ao mesmo zôo, onde um dia estivera Ursíssimo Voz de Cristal (*Os colegas*) e Pavão (*A casa da madrinha*), aprende rapidamente que para vencer na vida, transformando-se em alguém tão importante quanto Ipo, precisa canalizar sua potencialidade na direção do poder econômico. Vinda de um lugar que primava pela simplicidade, em que o assunto permanente girava em torno da alimentação, Pozinha deslumbra-se com a possibilidade de uma vida ao lado de Ipo, sem se preocupar em como achar o que comer.

Apaixonada por Ipo e por tudo o que ele representa, tenta conquistá-lo procurando estar sempre a seu lado e acompanhando-o em festas. Como não consegue seu intento, muda de tática passando a administrar a fábrica de capim em lata, esforçando-se ao máximo em seu trabalho. Desprezada afetivamente por Ipo, Pozinha afoga no trabalho o seu desencanto. Pouco a pouco, torna-se uma grande administradora dos bens de Ipo, fazendo à noite um curso de administração de empresa e, ainda, conseguindo tempo para trabalhar numa Agência de Publicidade criada por ela, a Agência Z.

Marcando sua ascensão na hierarquia social, Pozinha troca de nome, substituindo a docilidade ou mesmo a inferioridade denotadas pelo sufixo



“inho”, pelo respeito e autoritarismo impostos pelo pronome “dona” agregado ao seu nome, agora destituído do diminutivo. Transformando-se de Pozinha em Dona Popô, a hipopótama, despedida e abandonada por Ipo, passa a se dedicar ao trabalho, no intuito de aumentar o seu poder econômico, não medindo escrúpulos na exploração dos que a rodeiam. Colocando a ganância pelo dinheiro como meta prioritária de sua vida, não lhe resta tempo para outras atividades:

— O senhor pensa que eu tenho tempo pra brincar? (p. 117)

—[...] eu não posso perder tempo, tenho um monte de trabalho pra fazer. (p. 124)

[...]— Muito bem, vamos lá: a senhora quer transformar a sua mágoa em quê?

— Dinheiro. (p. 125)

Ironicamente, a mudança de *status*, conseqüente do enriquecimento rápido, não lhe trouxe a felicidade pretendida. À linha ascendente do sucesso profissional, segue-se a linha descendente de seu fracasso amoroso. E o dinheiro torna-se seu único objetivo.

Vítor, herói da narrativa, viera, como Dona Popô, de uma região distante da civilização. Oriundo de uma floresta no interior do Brasil, Vítor, o tatu que recebera uma viagem à Bahia como prêmio de formatura, fica no Rio de Janeiro ao se apaixonar, à primeira vista, por uma bela gata angorá.

Esta, completamente alienada pela televisão, permanece de doze a quinze horas sentada num sofá, de olhos e ouvidos na TV, não tendo tempo, nem disposição para ouvir as declarações do seu mais recente apaixonado.

Vítor, que era um tatu tímido, transforma-se em artista, trabalhando em propagandas a fim de sua imagem aparecer na TV e desta forma despertar a atenção de Dalva e conseguir o consentimento para o namoro.

Vítor e Dalva, Popô e Ipo são pares que se aproximam. Vítor e Popô apaixonam-se por quem não retribui esse amor. Ambos se degradam, adquirindo comportamentos insuspeitados até então. Mas, se Popô toma gosto pela transformação a que se submete, Vítor denota não aceitar facilmente esse processo de mudança, gerando uma tensão conflituosa entre o tatu que ele era e o tatu que passou a ser.

Transformado em “garoto-propaganda” e adquirindo sucesso dentro e fora do Brasil, Vítor é explorado ao máximo por Popô, até o momento em que não tendo mais nada para ofertar, é abandonado por Popô e por Dalva.

Enquanto, em *A casa da Madrinha*, Pavão torna-se objeto de exploração somente depois de aniquilarem com sua vontade, Vítor, ao contrário, dispõe-se conscientemente a ser explorado. Dono de sua vontade, mas fazendo o que agrada aos outros e não o que agrada a si mesmo, o tatu revela em sua imagem as marcas gradativas dessa violência:



O Vitor começou a emagrecer [...]

O Vitor quase morreu de tossir pra poder anunciar e fumar o tal de Status (p. 134)

O Vitor foi ficando num tal estado de nervos de ser tão alugado-vendido-emprestado que já não parava mais de se engasgar, E era só subir pro sofá estampado que já começava a tossir. (p. 135)

Comer? O Vitor não podia: a tosse logo empurrava a comida pra fora. A carapaça já andava balançando de tão magro que ele estava. Uma tarde olhou bem pra cara dele no espelho; se achou o fim; chorou; engasgado mas chorou; e só parou porque a Dona Popô chamou ele na Z.(p. 136)

Exatamente por ser dono de sua vontade, Vitor pôde tentar se reerguer, saindo das profundezas da degradação a que se submeteu. Expulso da sociedade, por não lhe ser mais útil, Vitor empreende o retorno às suas origens, numa tentativa de se reencontrar. Nesse reencontro consigo mesmo e com a vida, torna-se forte o convívio que tivera com a avó, uma tatu arqueóloga que dedicara sua existência em defesa de bichos e plantas:

O Vitor ficou muito tempo lendo devagar-bem pensado o diário da Vó e tudo que é anotação que ela tinha feito. Examinou as idéias que a Vó curtia; as coisas que ela tinha descoberto como arqueóloga e ele nem sabia!

Aos poucos, devagarinho, foi dando vontade de começar onde a Vó tinha parado. (p.148)

O processo de autodestruição rompe-se com a expectativa desta nova vontade e um Vítor amadurecido e resoluto renasce, disposto a enfrentar o pai que queria o filho administrando sua empresa de carapaças de plástico:

[...] explicou na calma pro pai que agora ele sabia o que queria “e eu não quero mesmo vender carapaça, viu pai?” E falou muito do trabalho da Vó. Contou que queria fazer uma coisa parecida. E o bom foi que ele falou tudo sem se engasgar e nem tão baixinho assim... (p.149)

Do relacionamento entre os integrantes do mundo da natureza e os da cultura, surgem tipos distintos: há os que se apossam do poder, mostrando-se ambiciosos ao extremo, ao explorar os que lhes são hierarquicamente inferiores (Dona Popô e Ipo); há os que se deixam corromper, alienando-se da realidade (Dalva); há os que conseguem interromper o processo de corrupção, procurando saídas dignas (Vítor); há os que não se corrompem (Inventor); há os que batalham por um mundo melhor (Vó de Vítor) e há os que abaixam a cabeça diante dos todo-poderosos, mostrando-se servis por conveniência (diretor do zôo) ou por obrigação (porteiro do zôo).

Além do jogo de poder, uma outra característica marcante do relacionamento entre os dois mundos está na valorização da aparência. Um exemplo disso encontra-se na Dona da Casa com a mania de combinar cortina com sofá, tapete, flores, cor das paredes e até mesmo na escolha do animal que

ficaria melhor naquela sala, naquele sofá:

[...] Quando uma gata morria, ela comprava outra (e sempre a mais bonita que tinha); tratava elas feito gente, mimava até não poder mais, ensinava *boas maneiras*, mostrava como é que a cauda tinha que ficar, ensinava a ler e a escrever, dava pra gata cada livro bom mesmo, só que com a Dalva não adiantava dar livro nenhum porque o que a Dalva curtia mesmo era ver televisão. (p. 17)

Se a Dona da Casa centraliza sua atenção no mundo das aparências, a gata Dalva, além de concretizar os anseios de sua dona, atuando como um objeto decorativo, torna-se uma serva totalmente submissa a uma outra dona: a televisão. Levada pelas aparências, adota como norma de vida o que a TV propaga:

[...] Eles estavam mostrando o endereço certo. Pra ter *status* a gente tem que morar onde eles mostram. (p. 22)

O Vítor se impressionou com o sucesso; telefonou pra Dalva. Ela gritou:

— Vi você na tevê! Vi você na tevê! Adorei. A minha dona já comprou.

— Você tá com tosse?

— Eu não, mas a tevê não disse pra gente comprar? (p. 132)

Aliando eficiência e prazer, a televisão cumpre o mesmo papel da Escola Osarta do Pensamento (*A casa da madrinha*) levando Dalva a

alienar-se do mundo real, ao substituí-lo por um outro idealizado.

A busca da realização pessoal, seja pela ambição do poder (Popô, Ipo), seja pela comodidade proveniente do mundo da ilusão (Dalva), revela a superficialidade do relacionamento entre os indivíduos, que se isolam, evitando um estreitamento de relações. O espírito de união, presente nas obras anteriores, desaparece, dando lugar ao individualismo que determina o fim do diálogo, da troca de idéias:

— Dalva, eu estou...

— Deixa pra falar depois. (p. 88)

[...] A Dalva mandou ele ficar quieto. Ele não ficou. Ela se zangou, não estava podendo ouvir o que a tevê dizia. (p. 132)

Discoteca. Gafieira. Forró. O Ipo topava tudo. Mas o lugar tinha que estar bem cheio e fazer bastante barulho: aí não dava jeito pra pensar nem pra falar. (p. 110)

Em *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988)

tem-se o depoimento de Lygia de que *O sofá estampado*, em sua primeira versão (não publicada) tinha como personagem principal um menino chamado Vítor. Como a obra pareceu-lhe sem vida e o menino vazio, seu destino foi a gaveta. Após algum tempo reescreve o livro, transformando Vítor em um tatu e, junto com ele, outras personagens se metamorfoseiam adequando-se ao novo

modo de ser do herói. (p. 43 e 44)

Esta declaração da autora poderia justificar o retorno a um ciclo que parecera encerrar-se com *A casa da madrinha*. Seria um retorno arranjado, uma vez que a personagem fora criada como um ser humano, recebendo depois, características de um animal. Esse processo de adequação de características justificaria, também, o fato das personagens serem demasiadamente humanas em suas atitudes, sentimentos, modos de pensar e de agir. Desta forma, a metamorfose operada em Vítor e nas demais personagens, privilegiando o aspecto externo, permitira que internamente, essas personagens continuassem como seres humanos. Tais deduções, entretanto, não desvinculam a obra do ciclo criativo de Lygia, em que o mundo da natureza trava um combate com o mundo da cultura, em busca de ascensão na escala hierárquica.

Se, em *Os colegas*, *Angélica*, *A bolsa amarela* e *A casa da madrinha*, ocorre a ascensão e o declínio do mundo da natureza, que vê o seu ideal de vida sendo esmagado gradativamente, em *O sofá estampado* a natureza consegue a almejada ascensão, mas que não se faz pelas mesmas vias.

O sofá estampado, rompendo com as expectativas geradas pela sequência das quatro primeiras obras, ao subordinar o mundo da cultura à supremacia do mundo da natureza, revela, entretanto, que essa supremacia é aparente. Adotando atitudes, comportamentos, normas de vida que levam o indivíduo ao poder, os animais não logram alcançar o conceito de humanidade almejada nas obras anteriores. Superando os humanos no exercício do poder, os



animais mostram-se gananciosos, opressores e exploradores, contribuindo para a degradação do indivíduo e da sociedade. A possibilidade de melhoramento encontra-se naqueles que rejeitam as normas impostas, não se deixando corromper (Inventor), lutando pelos injustiçados (Vó) e os que , reconhecendo seus erros, procedem a uma vida nova, livre de opressões (Vítor). Entretanto, ao contrário das outras obras, Vítor encontra-se sozinho em sua empreitada. Aqui, não há o coleguismo, a união de forças em prol de um bem comum. Sozinho, como estivera sua avó, como estivera o Inventor, como outros que , talvez, compartilhem de seus ideais, mas que pertencendo à minoria, desaparecem ante a multidão.

Com a regeneração de Vítor, tem-se uma retomada da trajetória imposta nas obras anteriores. Constatada a ineficácia da busca do poder pela imitação de valores humanos não apreciáveis, há um retorno ao princípio original, que se prima pela busca do melhoramento do indivíduo e da sociedade.

2. O mundo real

2.1. Corda bamba

A interação entre o mundo da cultura e o da natureza interrompe-se em *Corda bamba* (1979) quando Lygia, privilegiando o mundo

da cultura, centraliza os eventos em torno de uma menina de dez anos, deixando o mundo da natureza em sua concepção original. A referência a animais (coelho, elefante, cachorro) e aves (andorinhas, canários) não ganha a conotação das obras anteriores, em que os bichos se antropomorfizam e se empenham em ascender ao humano.

Corda bamba, dá início, assim, a uma nova fase da criação artística de Lygia, em que abandonando o campo do maravilhoso, o espaço imaginário passa a ser ocupado somente pelo humano. E com isso, as obras se tornam mais realistas.

Além de *Corda bamba*, compreendem esta fase, as obras: *Sete cartas e dois sonhos* (1982), *Tchau* (1984), *O meu amigo pintor* (1987) e *Nós três* (1987) que se aproximam pela predominância de personagens crianças envolvidas em assuntos trágicos, como suicídio, assassinato e morte.

Corda bamba narra a história da menina Maria que, perdendo a memória ao presenciar a morte dos pais, empenha-se no processo de reencontrar-se, buscando sua reintegração à vida. Na trajetória dessa caminhada, desvela-se, à menina e ao leitor, a história do passado de sua família (dos pais, da avó, e da própria Maria). Assim, a menina, num presente sem memória, busca no passado a reconstituição da memória perdida que, recuperada, supre o presente, fornecendo possibilidades de uma vida futura.

No processo de recuperação da memória Lygia faz uso de um vasto campo de símbolos como portas, cores, compartimentos fechados, flores,

sonhos, corredor, corda, arco, mar, água, barco.

A corda e o arco, instrumentos de trabalho de Maria e seus pais, desvinculam-se de seu ambiente original (o circo), passando a integrar a nova morada de Maria, auxiliando-a em sua recuperação. A corda estirada por Maria, ligando o apartamento da avó (9º andar) a um prédio vizinho, possibilita à menina o acesso à janela diferente de todas as outras e que permanece aberta dia e noite. E é nesta janela, com um andaime em frente, que Maria começa o reencontro com o passado. Pulando a janela, encontra um corredor ladeado por cinco portas fechadas e uma que se encontra encostada.

As portas fechadas, ao mesmo tempo em que encerram mistérios, lançam o convite para que sejam abertas e seus segredos desvendados. Contudo, como cada segredo tem o momento certo para ser revelado, a primeira porta que se abre para Maria é a de cor branca, apesar de sua insistência em abrir a porta vermelha, que não cede às suas investidas. Ante a ausência da memória, o branco se coloca como o início da revelação, como a luz que iluminará a trajetória da Maria. A luminosidade do branco reflete-se nos objetos do imenso quarto: prata, espelho, cristal. Nesse ambiente resplandecente de luz, Maria presencia o encontro de seus pais com sua avó, quando ainda eram namorados. A cor branca, juntando à sua luminosidade o antagonismo da presença e da ausência, revela à Maria o amor que seus pais nutriam um pelo outro e o autoritarismo da avó atuando como obstáculo a essa união.



A segunda porta que se abre é de cor amarela, anunciando à menina a alegria de seu nascimento:

Deitaram a criança no fundo do barco; se inclinaram pra dar um presente pra ela. Maria ficou na ponta do pé, louca pra ver tudo. Riu de contente: eles estão me dando uma vida de presente! (p. 80)

Ao dinamismo da porta amarela sucede-se a frieza da porta cinza, reveladora de momentos de profunda melancolia, quando Maria fora seqüestrada pela avó, que a separara de tudo o que mais amava: os pais e o circo.

Os meios ardilosos empregados pela avó para cativar a neta, intensificam-se nas imagens reveladas pela porta encostada. Maria se vê aos sete anos, em sua festa de aniversário na casa da avó, rodeada por brinquedos de todos os tipos, diante de uma mesa farta de doces e salgados, porém muito só. Nesse dia recebe, como presente de aniversário de sua avó, uma velha contadora de histórias. Esta recebe, como pagamento, comida para se fartar. E é o que faz, comendo desesperadamente até morrer. A visão de tal cena, em que o ser humano vende-se como um objeto, choca Maria que, por muitos dias, não se aventura a andar na corda.

Maria desvenda o mistério da porta azul, num dia chuvoso. Sob uma cortina de chuva, Maria se vê reencontrando seus pais, depois de

quatro anos de ausência. À alegria do reencontro soma-se a tranquilidade dos dias vindouros unindo a família, agora toda de equilibristas. As imagens que se sucedem, revelam o ambiente sereno, embora sempre acompanhadas de uma chuva constante como a lavar os anos sofridos. A chuva densa, a princípio, vai rareando, tornando-se tênue, até cessar de vez. Maria se vê aos dez anos e percebe estar pronta para abrir a porta vermelha.

Deixando de lado a vivacidade de uma cor alegre, dinâmica, o vermelho sobrepõe à tonalidade quente da vida, o frio da morte. A porta vermelha, que oferecera resistência às investidas anteriores de Maria, abre-se facilmente. E Maria se depara com a morte dos pais, presenciando o momento em que os dois caem da corda bamba.

Com o passar do tempo, revisitando o corredor, abrindo sempre as portas, perdendo o medo até mesmo da porta cinzenta e da vermelha, Maria encontra-se amadurecida para projetar o seu futuro. E novas portas surgem:

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

Embora inaugurando uma nova fase criativa de Lygia, *Corda bamba* mantém pontos de contato com as obras anteriores. A opressão, o

aniquilamento da vontade tão intensos, principalmente em *A casa da madrinha* e *A bolsa amarela*, revelam-se em Dona Maria Cecília Mendonça de Melo que, com seu autoritarismo, procura mandar e desmandar na vida alheia. Rica, Dona Maria Cecília mostra o alcance de seu poder econômico ao comprar seus três primeiros maridos:

[...] Antero era apaixonado por música. Só queria saber de tocar piano. Andava procurando um jeito de ganhar dinheiro sem ter que trabalhar, só pra poder ficar o dia todo tocando. Dona Maria Cecília então disse: casa comigo, toca à vontade, eu pago pra você tocar e pra você casar. (p. 100)

[...] Quando ela encontrou aquele João Felipe ali de óculos, com a vista supercansada de tanto ler, pronto: se apaixonou. Disse pra ele: se você casa comigo você pode ficar lendo o dia todo, não precisa trabalhar, não precisa fazer nada, deixa que eu pago as contas. E aí os dois se casaram. (p. 101)

[...] Quando viu aquele careca ali se chamando Alfredo, e correndo atrás de uma borboleta amarela, pronto: se apaixonou. Ele queria ser dono de uma fazenda bem grande, cheia de borboleta amarela. Ela deu; e disse: eu dou, mas você casa comigo. Ele casou. (p. 101)

Acostumada a ver seus desejos realizados, Dona Maria Cecília encontra resistência em Márcia, sua filha, sempre obediente, acatando suas decisões quanto à escolha de roupas, colégio e amigas e que se rebela, quando sua mãe propõe subornar seu namorado:

— Pronto, chama o teu namorado. Não faz mal que ele suje o tapete de tinta: é só ver o cheque que ele vai logo esquecer a paixão por você.

— O seu dinheiro só serve pra isso, não é ? Pra forçar todo mundo a fazer o que a senhora quer. Pra comprar os outros! Será que não chega ter comprado três maridos? (p. 73)

Além de Marcelo, que recusa a oferta de Dona Maria Cecília, um outro que a contraria não aceitando o seu autoritarismo é Pedro, seu quarto marido. Este, como não se vendera, casando por amor e não por interesse, torna-se capaz de enfrentá-la:

[...] E quando foi querer mandar nele, ele falou: nem eu mando em você, nem você em mim [...] e aí um dia ele falou: tchau! Só volto quando você parar com essa mania de mandar em mim. (p.102)

A extensão do poder de Dona Maria Cecília alcança o auge ao comprar um ser humano e dá-lo de presente para a neta:

— É isso mesmo, minha boneca: essa velha é pra você. Quando você quiser ouvir história é só mandar: história! E pronto, ela conta. (p. 96)

E a cena se torna patética. De um lado Maria estupefata ante o estranho presente e de outro a velha, que se vendera a troco de comida, à espera de seu pagamento. E no meio disso tudo, a avó, atestando à neta a validade de seu presente:

A menina chegou pertinho da avó e cochichou:

— Mas, Vó, gente se compra?

— Quem tem dinheiro feito eu compra tudo.

[...]

— Gente custa caro?

— Depende. Tem uns que custam bem caro (olhou de rabo de olho pros retratos). Essa aí custou baratinho. (p. 97)

Se há os que se vendem por comodismo, para ter uma vida fácil, há os que se vendem porque precisam saciar a fome. É o caso da velha que vendia histórias por qualquer pedaço de pão, até encontrar Dona Maria Cecília que a compra por inteiro, prometendo-lhe o que mais desejava: comida. Ironicamente, quem passou fome a vida inteira, acaba morrendo de tanto comer.

A exploração do ser humano não se restringe à Dona Maria Cecília. Marcelo ao contar sua história para Márcia, relembra a miséria de sua infância feita de “uma porção de nada” (p. 65) e o seu trabalho no circo, necessitando de aprimoramento constante para conseguir um salário melhor. Marcelo que não se vendera a Dona Maria Cecília, passa por situações embaraçosas em seu emprego, ainda quando solteiro:

[...]E aí, um dia, um circo grande e importante me contratou. Mas o dono falou: você faz o número bem no alto e sem rede embaixo, tá?

[...]

— E você topou? Tiraram a rede? [...]



— E eu topei. Tiraram a rede. Ficou arriscado. Mas tem gente que curte.

— O que?

— Ver gente arriscando de morrer pra poder viver. (p. 67)

O medo que impedira Marcelo de continuar a executar o arriscado número não o impede, anos mais tarde, de atender à mesma imposição dos donos do circo, a fim de ganhar mais dinheiro. Marcelo e Márcia necessitando saldar as dívidas que fizeram procurando a filha desaparecida, não hesitam em arriscar a vida. As advertências de Foguinho soam em vão:

— Se vocês começam a trabalhar na base do risco, tudo que é circo vai imitar. É sempre assim. E aí, quem não tem a segurança de vocês ou se arrisca de morrer ou fica sem trabalho. [...]

— Cada um que topa trabalhar do jeito que vocês tão topando, puxa pra trás todo o mundo que tá trabalhando também. (p. 113)

A ênfase num trabalho digno, atendendo normas de segurança, seguro de vida e defesa contra acidentes, além de um salário condizente como o conquistado pelos animais em *Os colegas*, parece distante do círculo de *Corda bamba*. O alerta de Foguinho soa como uma advertência às conseqüências provenientes da falta de união da classe trabalhadora, em que as conquistas resultantes da união de forças correm o risco de se perderem, quando o individualismo fala mais alto.

A contribuição da escola na formação do ser, tão patente em *A casa da madrinha*, retorna em *Corda bamba*, principalmente no episódio “Aula Particular” (p. 49-60), em que se torna evidente o contraste entre a aula de Dona Eunice e a aula da Professora de Alexandre. Dona Eunice destaca-se pelo seu aspecto exterior, com as unhas compridas pintadas de vermelho, os dedos cheios de anéis, as pulseiras tilintando em seus pulsos, concentrando a atenção de Maria em torno de sua pessoa e não sobre o assunto da aula. A Professora de Alexandre, ao contrário, concentra a atenção de todos na maleta e nos pacotes coloridos, que viabilizam aulas interessantes, cativando e despertando o interesse dos alunos.

Em *Corda bamba*, apesar da necessidade do estudo ser constatada na premência de Maria recuperar o tempo perdido quando estivera no circo e, ainda, na afirmação de Marcelo de que o pouco estudo que tivera, dificultara-lhe a obtenção de um novo emprego, percebe-se uma crítica à forma como o saber é transmitido às crianças.

A preocupação de Maria em tentar adivinhar as pretensões de dona Eunice, por não entender o que ela está lhe explicando; o deslocamento constante de sua atenção indo da observação do aspecto exterior de Dona Eunice aos possíveis esbarrões de seus pés no cachorro que está sob a mesa; a própria Dona Eunice envolvida em seus possíveis espirros e na recolha de fiapos de tecido de sua saia, tudo contribui para a construção de uma cena hilariante. O humor, que ali se instala, mostra-se, entretanto, revelador do



distanciamento entre aluna e professora, cada qual voltada para interesses próprios, diferentes daquele que deveria ser comum às duas: o assunto da aula.

O humor que se presentifica não só nesta cena, mas também em outras, como na “Conversa de Orelhão” (p. 27-38), revela-se como um recurso adequado à apreensão de verdades que poderiam chocar o leitor-criança, se não houvesse a intermediação do riso. Desta forma, sob a capa do humor, desvelam-se ao leitor aspectos negativos da humanidade, como a exploração do ser, que se deixa corromper por necessidade (a Velha da História) ou por comodidade (os três maridos de Dona Maria Cecília), ou como o poder do dinheiro consegue, em mãos inescrupulosas, comprar tudo, não só a vontade, mas um ser por inteiro. Além disso, o riso disseminado no decorrer da narrativa, serve, principalmente, para amenizar o contato com a morte, cujo impacto provoca em Maria a perda da memória.

Sem a intermediação dos animais antropomorfizados, Lygia intensifica o emprego de outros recursos, além do humor. E é explorando o extenso campo da simbologia que consegue adentrar-se no íntimo do ser, devastado por circunstâncias funestas, e resgatá-lo para a vida.

2.2. Tchau

Tchau, publicado em 1984, compõe-se de quatro contos:

Tchau, *O bife e a pipoca*, *A troca e a tarefa* e *Lá no mar*. Pertencente à nova

fase criativa de Lygia, *Tchau* distancia-se das obras anteriores quanto à forma, apresentando histórias curtas que tratam da fragmentação da família, das diferenças entre as classes sociais, do isolamento do ser e da solidão.

2.2.1. Tchau

Tchau, a primeira história que dá título à obra, tem como fulcro narrativo, a fragmentação de uma família constituída por quatro pessoas: pai, mãe e dois filhos: Rebeca e Donatelo. O pai é músico profissional, a mãe é do lar e os filhos ainda pequenos, sendo Rebeca já alfabetizada e Donatelo criança de berço. Denotando a prioridade dada às crianças, estas são nominadas com nomes próprios característicos, enquanto os pais recebem como nomes a função que exercem na família: Pai e Mãe.

A união familiar se desfaz com a instalação de um triângulo amoroso. Nikos, um grego, envolve-se com a Mãe e esta, perdidamente apaixonada, abandona marido e filhos para viver com o amante no além-mar.

A Mãe, alegando não suportar a solidão, advinda do pai dedicar-se demasiadamente à música, busca justificar a ruptura com a vida, que até então lhe era satisfatória, mas que agora estava resolvida a abandonar. Obsecada pela paixão, tenta obter a cumplicidade da filha, que se rebela ante seus argumentos:

— Sozinha? como? e eu? e o Donatelo? a gente tá sempre junto, não tá? nós três. E quando o pai não tá com a orquestra ele também tá sempre em casa. Então? nós quatro. Sozinha por quê? (p. 13)

Mãe e Pai buscam a filha Rebeca como meio de solucionar seus problemas. A Mãe por inculcar na filha, a validade de sua paixão e o Pai que ambiciona, através dos filhos, levar a Mãe a desistir de seus propósitos. Fazendo juz ao seu nome¹⁰, Rebeca tenta unir a família, porém seus esforços são inúteis. De suas tentativas infrutíferas resulta, tão somente, a posse da mala da Mãe, que fica debaixo da cama do Pai, à espera de seu possível retorno. Dentro da tragicidade do conto, o senso de humor se presentifica exatamente nesse episódio da mala, em que a Mãe preferindo abandonar marido, filhos e a mala, dá um tchau a tudo e parte com o vitorioso Nikos. O coroamento desse humor trágico se dá com o bilhete deixado pela filha:

Querido pai

Não deu para eu cumprir a promessa, a mãe foi mesmo embora.

Mas a mala dela ficou. E eu acho que assim, sem mala, sem roupa pra trocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a mãe ficar muito tempo sem voltar. Não sei. Vamos ver.

Eu arrastei a mala e escondi ela debaixo da sua cama, viu?

Um beijo da

Rebeca (p. 21)

¹⁰ Cf. GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. Rebeca. hebr. "Ribqah" significa vínculo, laço, p. 210.



2.2.2. O bife e a pipoca

Nesta história, Lygia contrapõe a vida de uma criança de classe média alta a uma outra proveniente de uma favela. Rodrigo, filho único, tem onze anos, mora num prédio luxuoso e estuda num colégio de elite. Turíbio Carlos, conhecido por Tuca, tem catorze anos, faz parte de um família numerosa (a mãe e mais dez irmãos) e frequentou, até então, escola pública. Como prêmio à sua dedicação escolar, ganha uma bolsa de estudos, passando a ser aluno da escola de Rodrigo, com quem trava amizade. Apesar de sua aplicação aos estudos, o que lhe valera o prêmio, Tuca mostra-se muito aquém de Rodrigo, necessitando de sua ajuda constante.

No desenrolar da narrativa, que se faz em dez partes (entre as quais três cartas e um bilhete), Lygia intensifica os contrastes entre as duas crianças e, concomitantemente, entre tudo o que elas representam. Entram, portanto, em dicotomia, a casa de favela e o apartamento de luxo, a escola pública e o colégio de elite, a família pobre e a família rica, a criança pobre e a criança rica, a miséria e a riqueza. Essa dicotomia presentifica-se desde o título da história, em que o bife está mais para o prato do rico e a pipoca para o prato do pobre. Enquanto para Rodrigo o bife e a pipoca estão sempre à sua disposição, para Tuca, se a pipoca é uma realidade possível, o bife encontra-se na possibilidade desejável, mas difícil de se concretizar.

Utilizando-se de um recurso frequente em *O sofá estampado*,



Lygia intensifica os contrastes através do uso da metonímia. Enfatizando o olhar deslumbrado de Tuca, a miséria toma corpo e cresce desmesuradamente:

O olho do Tuca foi indo pro sanduíche. Quando chegou lá: quem diz que ia embora?

O Rodrigo pegou o sanduíche, deu uma dentada, e aí viu que o olho do Tuca tinha também mordido o pão.

A boca do Rodrigo foi mastigando.

O olho do Tuca mastigou junto.

A boca deu outra dentada; o olho mordeu também.

A boca foi parando de mastigar; o olho do Tuca foi ver o quê que tinha acontecido: deu de cara com o olho do Rodrigo: se assustou: voltou correndo pro caderno. (p. 27-28 ?)

[...] o olho do Tuca ficou feito hipnotizado pelo lá-dentro da geladeira.[...]

[...] O olho todo virou pro bife e o Tuca foi se esquecendo da vida. (p. 32)

[...] Só fazia era olhar pros bifés que a cozinheira temperava [...]

[...] Foi só o Tuca sentar pra almoçar que o olho não teve mais sossego: pra cá, pra lá, pra cá, pra lá [...]

O Tuca foi ficando hipnotizado outra vez: a mão dela tinha um anel em cada dedo. (p. 35)

O recurso da intensificação nas descrições do deslumbramento de Tuca, como forma de contrastar as classes, já se observara em *Corda bamba*, quando Marcelo e Márcia, iniciando o namoro, contam aspectos de suas vidas

reveladores de miséria e de riqueza. O exagero no número de berços e de colchões utilizados por Márcia contrasta com a ausência de tais elementos na vida de pobreza de Marcelo. (p. 64 e 68)

Em *O bife e a pipoca*, Lygia alia a intensificação ao humor, criando cenas engraçadas que, se provocam o riso, levam, também, à constatação da vida miserável de Tuca. Além disso, exprimem a degradação da personagem por fazê-la voltar-se somente à satisfação de uma necessidade básica do ser humano: a alimentação. O bife passa a ser objeto de desejo de Tuca, que fica imaginando quantos carros terá que lavar, para poder juntar dinheiro e satisfazer sua vontade de comer um succulento bife no restaurante “O Paraíso dos Bifes”.

A incursão desastrada de Tuca durante o almoço na casa de Rodrigo revela o despreparo do jovem para conviver num ambiente, que se distancia sobremaneira daquele que lhe é familiar. O sentimento de inferioridade, deflagrado no decorrer do episódio, chega ao extremo, quando Rodrigo, retribuindo a visita, dispõe-se a comer pipoca na casa de Tuca.

Ao olhar deslumbrado de Tuca sucede-se o olhar estarecido de Rodrigo que, durante o trajeto da subida do morro, toma conhecimento da dura realidade das favelas:

E o Rodrigo ia olhando cada barraco, cada criança, cada bicho, vira-lata, porco, rato, olhando tudo que passava [...]



[...] Será que criança nenhuma tinha sapato?

E aquele cheiro de lata de lixo? Não ia passar não?

E toca a querer assobiar pra disfarçar o susto de ver tanta gente vivendo tão feito bicho. (p. 39)

Quanto mais Rodrigo se espanta pelo ambiente em que Tuca vive, este se sente cada vez mais humilhado e constrangido em sua inferioridade. Os dois cômodos apertados, os colchões jogados pelo chão, a panela caída, com as pipocas esparramadas e, largada num colchão, a mãe de Tuca, totalmente bêbada, formam um quadro deprimente. Os olhos arregalados de Rodrigo diante de tal imagem, dão a medida de seu aparvalhamento, ao mesmo tempo em que indicam a Tuca, a extensão do distanciamento entre os dois:

— Não precisa me dizer! eu sei muito bem que não dá. Como é que vai dar pra gente ser amigo com você cheirando a talco...

— Eu?!

— ... e eu aqui nesse lixo todo. Não precisa me dizer, tá bem? Eu sei, EU SEI, que não dá... (p. 41)

Similar à família de Alexandre em *A casa da madrinha*, embora num nível de degradação mais intenso, a família de Tuca mostra-se toda desestruturada, com o pai sumido pelo mundo, a mãe alcoólatra e os dez filhos envolvidos com o trabalho desde pequenos. O contraste entre as duas famílias,

entretanto, não elege a de Rodrigo como um modelo de superioridade a ser imitado. A par da riqueza ostentada, avulta a futilidade de uma vida de ócio, em que problemas fúteis ganham primazia. É o que se percebe, por exemplo, na preocupação excessiva com as possíveis manchas no tapete da sala de jantar, deixadas pelo bife que Tuca derrubara.

A cordialidade de Rodrigo, auxiliando Tuca nos deveres de escola e a amabilidade dos pais de Rodrigo recebendo Tuca para o almoço revelam uma tentativa de equiparação de níveis, que permanece em patamares superficiais. Tanto os pais, quanto Rodrigo parecem alheios ao que se passa fora de seu mundo. Corroborando esse alheamento, Rodrigo escreve a Guilherme, explicando não entender o motivo da ira de Tuca, ao jogá-lo na lama, e nem o porquê da existência da favela e de quem vive lá:

[...] Sem entender por que que aquele mundo de gente não pode viver feito a gente e tem que viver lá na favela do jeito horrível que eles vivem. (p. 43)

Apesar dos contrastes aviltantes, prevalece, entretanto, a amizade como fator de união, capaz de diminuir fronteiras e aproximar dois mundos tão diferentes. E se Rodrigo é bom em matemática, Tuca o é em pescaria. E a troca de favores se estabelece:

Ps: O Tuca tá me ensinando um bolão de macetes de pescaria, e a gente já combinou que todo o sábado de manhã vai pescar. Com chuva ou sem chuva. (p. 47)

2.2.3. A troca e a tarefa

Narrada em primeira pessoa, esta história aborda o processo da escrita, isto é, o processo que leva o escritor a transformar o real em ficção.

Em *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes (p. 45-47), a autora expõe o seu propósito de criar uma personagem envolvida no processo da escrita, o que lhe consumiu um bom tempo e cujo resultado mostrou-se diferente do planejado inicialmente. No lugar da personagem masculina pretendida, surge uma feminina que relata sua vida desde o momento em que se depara com o ciúme pela primeira vez, aos nove anos. Tornando-se uma obsessão, o ciúme transtorna a vida da menina, levando-a ter ciúmes do pai, da mãe, mas principalmente de sua irmã mais velha, que era linda, inteligente, prendada, a preferida da família. E é devido a esse ciúme doentio que surge a escritora. Não suportando ser preterida pela irmã na escolha feita por Omar (o rapaz por quem se apaixonara), a menina, agora adolescente, realiza a primeira transformação do real para o ilusório. Omar se transforma no mar. E a história de seu amor adolescente resulta no primeiro livro: *Do outro lado da ilha*. Em seguida, transforma o ciúme em um pássaro e escreve aventuras em que o

mesmo é protagonista. Foi o seu segundo livro: *A gaiola*. Daí em diante passa a transformar as lembranças, as viagens, os sentimentos, tudo em histórias.

Essas transformações que se tornaram possíveis, graças ao sonho que tivera aos quinze anos, estabelecendo a troca e a tarefa, levam-na à concretização de 26 livros. Ao escrever o último capítulo do 27º livro, o sonho retorna, idêntico ao primeiro quanto às circunstâncias, local, cores, porém se diferenciando quanto à finalidade. Se o primeiro ensinou-lhe como suprir uma necessidade através da troca do real pelo ilusório, este outro mostra-lhe a consequência do término da tarefa, que se dará com a conclusão do 27º livro:

“No dia que você acabar tarefa
a tua vida acaba também. (p. 61)

Com medo, deixa de escrever, tentando, inutilmente, outras formas de transformar (pintura, escultura, música). Após cinco anos, cheios de angústia, resolve retomar o capítulo interrompido. Está realizando essa tarefa, quando morre.

O motivo da paixão que levara a Mãe a abandonar a família em *Tchau*, retorna neste conto. A escritora, apaixonada pela arte de transformar o real, através da escrita, resolve correr o risco, preferindo morrer do que abandonar sua paixão.

2.2.4. Lá no mar

Em *Lá no mar*, Lygia aborda o problema da solidão, ao narrar a história de um pescador que viveu sempre solitário, sem mulher, sem amigos. A necessidade de viver em comunidade faz com que o Pescador transfira sua necessidade de afeto e de ter com quem conversar, a um objeto. No caso, o barco, seu companheiro de trabalho, com quem passa a compartilhar seus anseios e sentimentos.

Com o isolamento do Pescador no mar, distanciando-se de outros seres iguais, não só o barco se personifica, mas toda a natureza:

Deu medo.

E o mar também: o mar se apavorou: foi ficando todo arrepiado, todo encrespado.

Quando o temporal viu o medo que ele estava espalhando se achou tão forte! (p. 72?)

Personificado, o Barco apresenta características próprias de um ser humano, tornando-se capaz de ouvir, sentir, pensar e tomar decisões:

O Barco ouviu o grito do companheiro; ficou atarantado (p. 73)

E o Barco não quis mais voltar pra praia, resolveu ficar morando lá mesmo. [...]

O Barco ficou velho. Deu pra pensar que o casco dele ia apodrecer. (p. 74)

Com a morte do Pescador, o Barco resolve morar no mar e lá permanece até o dia em que um outro pescador e seu filho conseguem levá-lo dali. Entretanto, a amizade entre o Pescador e o Barco era tão intensa que o Menino, para convencê-lo a sair do meio do mar, precisou conquistá-lo contando histórias. Vendo o Menino e ouvindo suas histórias, o Barco supre a ausência do Pescador e preenche o vazio de sua vida:

O Barco tomou um susto quando o Menino pisou nele: quanto! quanto tempo sem sentir alguém assim perto. [...]

E quando o Menino parou de falar o Barco só ficou pensando ah, será que ele não tem mais nada pra contar? (p. 77)

Paixão e amizade se revezam nas quatro histórias que compõem *Tchau*. Na primeira narrativa, a paixão desencadeia as ações causadoras de ruptura e fragmentação da família, levando a mãe de Rebeca a romper com todos os liames do passado, que poderiam impedi-la de vivenciar totalmente sua paixão por seu amante, o grego Nikos. Em *A troca e a tarefa*, a paixão pelo outro transforma-se em paixão pela arte de escrever, levando a escritora à estetização da vida, saboreando-a e aceitando a morte.

A amizade revela a consistência de seus laços em *O bife e a pipoca*, ao aproximar dois meninos pertencentes a classes sociais opostas que, apesar das diferenças, buscam na amizade a superação das desigualdades.

A necessidade do ser humano de viver em sociedade, de ter alguém com quem compartilhar seus anseios, medos, sentimentos, presentifica-se em *Lá no mar*, quando o Pescador vendo-se sozinho, procura no barco, seu instrumento de trabalho, aquilo que o convívio humano não lhe ofertara. Personificado, o barco torna-se capaz de suprir a carência do outro, amenizando a solidão do Pescador, através da amizade.

Se a paixão rompe, motivando mudança radical de vida, a amizade une, aproximando os contrários. E é nessa dialética dos contrários, que Lygia desvela o ser, revelando-o em suas fraquezas e contradições.

2.3. O meu amigo pintor

Publicado pela primeira vez em 1982 com o título *Sete cartas e dois sonhos*¹¹, e partindo de uma motivação diferente, a de criar uma história a partir de uma série de telas da pintora Tomie Ohtake, Lygia refaz o texto, procedendo a alterações necessárias provocadas pela ausência das pinturas de Tomie, publicando-o, em 1987, sob o título *O meu amigo pintor*.

Escrito, agora, em forma de diário e não de cartas, *O meu amigo pintor* tem como narrador o menino Cláudio, de aproximadamente onze anos, que relata sua perplexidade ante o suicídio do homem, que morava no

¹¹ Dada a identidade entre as duas obras, optou-se por *O meu amigo pintor*, uma vez que em *Sete cartas e dois sonhos* não há numeração de páginas.



apartamento do andar superior e que era seu amigo. Registrando suas impressões, passados três dias do fato funesto, Cláudio relembra o passado, a amizade que o unira ao pintor, as partidas de jogo de gamão, os passeios, as explicações sobre a simbologia das cores, no intuito de entender o que o levava a buscar a morte. Passado e presente se juntam nesse propósito, proporcionando a Cláudio, se não o entendimento mas, ao menos, a aceitação do amigo, tal qual ele era.

A amizade e a paixão que nortearam *Tchau*, são os fios condutores de *O meu amigo pintor*. A amizade que estabelece a ligação afetiva entre uma criança e um adulto, anulando a diferença etária e promovendo um relacionamento harmonioso entre seres afins, e a paixão que conduz, dominadora, a vida desse mesmo adulto, o pintor.

Através dos relatos do diário de Cláudio, toma-se conhecimento das três paixões que dominaram o pintor: a política, a pintura e Clarice. E as três surgem como possíveis causadoras de sua morte:

[...] que o meu Amigo tinha ficado marcado por causa das idéias políticas dele (eu não entendi nada do que isso queria dizer) e, quem sabe, ele tinha se matado por causa disso? (p. 18)

[...] será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que... deixa eu ver como é que eu explico isso... pode amar tanto o trabalho dele que, se ele acha que o trabalho não tem vida, ele também não quer mais ter? (p. 36)

— Pra eu não ficar achando também que foi por sua causa que ele fez isso? [...]

— *Também* por quê? — ela perguntou. — Estão achando que tudo isso aconteceu por minha causa?

— Estão. (p. 45)

As três hipóteses se alternam, ora prevalecendo uma, ora outra, dependendo do ponto de vista de quem as formula. Se os condôminos titubeiam entre a política e Clarice, esta, por sua vez, concentra sua atenção na arte, como possível causadora da desgraça:

— Eu não sei porque que ele fez isso. Eu vinha achando ele triste; um dia desses eu perguntei se ele andava assim por causa da política ou do trabalho, e foi aí que ele me disse que nunca ia ser um grande pintor: quanto mais ele trabalhava mais ele via como era difícil transmitir numa tela o que ele queria dizer. (p. 46)

Essa ponderação de Clarice toma vulto no desabafo do pintor, que assevera a Cláudio, em um de seus encontros, sua frustração com relação à pintura:

[...] Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; eu trabalho e trabalho pra ver se eu dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas. — Foi apontando com o pincel: — Olha. Olha! Olha!! não dá pra ver? não dá pra sentir que a minha pintura não tem vida? — E aí ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá,

um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter. (p. 36)

A frustração do pintor, pela sua não realização no campo profissional, encontra paralelo com relação às outras duas paixões: tanto a política, quanto Clarice desapontaram-no. Sua dedicação à política, valera-lhe a prisão e a perseguição, mesmo após a liberdade e, Clarice, sua primeira namorada, casara-se enquanto estivera preso e, reencontrada tempo depois, não tivera coragem de abandonar a família para viver com ele. Pintor revela-se, assim, como um ser dividido entre suas três paixões e que se angustia com essa fragmentação, a ponto de buscar na morte a supressão das paixões frustradas.

Através do olhar incrédulo de Cláudio, desvenda-se o mundo dos adultos, tão difícil de ser entendido, em sua complexidade, por uma criança. Entretanto, como já se observara em *Tchau*, é através da premência em entender essa complexidade, de buscar respostas a tantos porquês, que a criança ganha destaque, pois em sua busca incessante da verdade é que afloram as contradições, as fissuras que envolvem o ser e o mundo.

2.4. Nós Três

A paixão, um dos fios condutores das narrativas de *Tchau* e de *O meu amigo pintor*, retorna em *Nós três* (1987), envolvendo as personagens



Mariana, Davi e Rafaela nas tramas da vida e da morte. A história narra o encontro dessas três personagens que se dá em época de férias, numa praia de pescadores.

Rafaela é uma menina, moradora do Rio e que viera passar as férias escolares na casa de praia da amiga de sua mãe, Mariana. Esta, por sua vez, vive reclusa nessa praia, dedicando-se à escultura, uma paixão que consome todo o seu tempo. Davi, completando o triângulo, é um jovem aventureiro, que parara ali por acaso, cativado pela beleza do lugar. Ex-marinheiro, apaixonado pelo mar e pela liberdade que ele representa, apaixonase por Mariana e se vê pouco a pouco prisioneiro desse sentimento que parece sufocá-lo. Mariana, completamente dominada por essa segunda paixão, ainda mais intensa do que a primeira, estende essa possessão a Davi, tolhendo-lhe a liberdade tão prezada.

A imagem da aranha prateada devorando o indefeso filhote de passarinho (p. 40) é a própria metáfora do relacionamento entre Davi e Mariana. A aranha e Mariana aproximam-se pelas características e finalidades. Ambas são, ao mesmo tempo, belas e feias, pois trazem em si o dom da vida e o da morte. A teia da aranha, enredilhando sua presa, é a teia de Mariana envolvendo Davi, que tem o mesmo fim do pássaro: a morte. Rafaela, testemunha do início e do término dessa paixão, não perde a memória, mas fica estarecida, procurando entender o crime que presenciara.

A morte, que já merecera destaque em obras anteriores, ganha relevância. Se, anteriormente aparecera camuflada na estranha mulher de *O sofá estampado*, metaforizada no sonho de *A troca e a tarefa*, tornando-se motivo da perda de memória de Maria em *Corda bamba*, ou ainda no inexplicável suicídio do Pintor em *O meu amigo pintor*, é em *Nós três* que ganha profundidade, sendo flagrada no momento em que se abate sobre Davi.

O recurso da metonímia, que servira para intensificar os contrastes sociais em *O bife e a pipoca*, surge, agora, sob dois prismas. Deslocando o todo para a parte, isto é, transformando a mão de Mariana como a causadora do crime e não a própria Mariana, amplia-se o campo descritivo e narrativo da cena, ao mesmo tempo em que se ameniza o impacto da culpabilidade de quem realmente cometeu o crime:

Ela fica parada. Mas a mão não: num movimento depressa, louco, abaixa o cabo da faca e corre. A lâmina se atira pro Davi, entra nele, entra fundo. (p. 50)

— ... eu só sei que quando eu vi a minha mão já tinha matado ele [...] (p. 53)

[...] A mão ficou outra vez desesperada, fechou o olho do Davi, fechou a lona, foi puxando-empurrando, puxando-empurrando, puxando não precisou empurrar mais: o Davi escorregou pro mar. (p. 59)

O deslocamento da ação criminosa para a mão e depois para a faca, concomitantemente à transferência de culpa, permite a descrição pormenorizada da cena, intensificando a brutalidade do episódio, que se repete no imaginário, confirmando o fato real:

E no movimento que ela fez, a faca se desprende do cinto e foi caindo. Justo quando a mão de Mariana vinha saindo da mão do Davi e se virando de palma pra cima.

O cabo da faca caiu na palma da mão.

Os dedos da Mariana foram se fechando.

A Rafaela foi estendendo a mão pra tirar a faca de Mariana.

(Como tudo acontecia devagar!)

Mas a mão da Mariana já tinha se virado outra vez pro Davi e ele nem viu que, em vez dos dedos de Mariana, era a faca que entrava nele, pra depois sair suja de sangue. (p. 69-70)

Se a mão assumiu a culpa, assume também o castigo. E, revertendo o processo, a parte atinge o todo, em que a pena imposta à mão aplica-se à Mariana:

[...] A mão dela não vai mais parar de trabalhar, mas vai emburrecer, vai desaprender de criar. (p. 72-73)

[...] conta que ela chorava, que ela batia na mão assim, ó, querendo ver se a mão acordava, se a mão saía daquela besteira, se a mão aprendia de novo o quê que ela tinha que fazer. (p. 81)

A fusão entre a realidade e o sonho, amalgamados de tal forma, a não possibilitar distinção onde uma termina e o outro começa, permite a caracterização de um ambiente, com ares sobrenaturais, que se constrói de forma propícia para auxiliar Rafaela no entendimento dos fatos acontecidos:

Ela se encolheu. Laralalou bem baixinho. E ficou assim até o medo dormir.

Quando o medo dormiu, ela se levantou e partiu pro fundo do mar pra ir buscar o Davi. (p. 63)

A angústia, gerada pelo real, encontra respaldo no mundo dos sonhos, em que tudo se torna possível, como o retrocesso ao tempo e o reencontro de Davi com a faca (p. 66), que surgem como tentativas de reverter a história, mudando os acontecimentos, o que, entretanto, resulta em vão. E Davi morre duas vezes: no mundo real e no mundo dos sonhos.

De toda forma, se o curso dos acontecimentos segue uma trajetória imutável, as explicações que Rafaela procura são fornecidas por esse mundo fictício que interage com o real. No processo de interação, seres inanimados, animais, partes do corpo humano se personificam, colaborando na caracterização surrealista do ambiente e auxiliando na elucidação da tragédia. Isto se verifica na personificação da porta (p. 52), da praia (p. 67), da mão (p. 64 e 65) e do Cação-anjo (p. 67 a 73).

Em *Tchau*, *O meu amigo pintor* e *Nós três* a paixão adquire várias nuances. É a paixão pelo outro (mãe de Rebeca, Mariana, Pintor), a paixão pela arte (escritora, Pintor, Mariana) e a paixão pela política (Pintor) que envolvem as personagens, tornando-as prisioneiras de si mesmas.

A busca da liberdade do pensamento e da ação, nos livros da primeira fase, encontrava como obstáculo a ser superado, a opressão exercida pelos detentores do poder, ou pela sociedade em si. No processo de ascensão do ser, este buscava aprimorar-se como indivíduo aspirando ao ideal de integralidade de qualidades humanas, a fim de que o bem adquirido se revertisse na construção de uma nova sociedade. A preocupação com a formação do ser, propenso a mudanças de atitudes, de valores que propiciem a ascensão, somava-se à importância dada à família, capaz de refletir em grau maior, as mudanças almejadas. Apregoava-se, enfim, a formação de um novo indivíduo, de uma nova família e de uma nova sociedade. E para se atingir esse objetivo, propunha-se a necessidade de se sair do ostracismo, compartilhando com o outro os anseios de uma nova perspectiva de vida.

Em todos os livros da primeira fase há, portanto, a busca incansável de novos caminhos. Mesmo quando todos os anseios parecem perdidos, em que o sonho de um mundo melhor parece sucumbir, há sempre uma esperança em alguém que não esmorece e retoma o início da caminhada.

Nos livros da segunda fase, a opressão está no próprio indivíduo que se deixa dominar por sentimentos que anulam a razão. A paixão,

envolvendo o ser em suas tramas, cerceia a liberdade, tornando-o escravo da própria paixão. Se a mãe de Rebeca (*Tchau*) desespera-se por não conseguir se livrar dessa submissão, o mesmo ocorre com Mariana (*Nós Três*) que não consegue justificar o ato extremo a que a paixão a levou:

[...] Rebeca! Eu tô sem controle de mim mesma, como é que isso foi me acontecer, Rebeca?! (*Tchau*, p.14)

[...] Entender eu sei que você não vai porque eu também não entendo como é que de repente a minha mão ficou podendo mais que a minha razão e o meu coração. (*Nós três*, p.74)

A escritora de *A troca e a tarefa* assume todos os riscos, inclusive o da morte, entregando-se à paixão de “transformar a vida em livro”(p.65). As três paixões do Pintor (*O meu amigo Pintor*) levam-no ao suicídio, ao se sentir frustrado, por não conseguir concretizá-las em sua plenitude. Escravo da paixão, o ser rompe com todas as outras vontades, para servir somente àquela que se tornou soberana que, ditadora, impõe obediência cega e radical.

Travando uma luta consigo mesmo, tornando-se opressor e oprimido, o indivíduo reflete os danos desse duelo: o enclausuramento, que gera a solidão e a ruptura com o próximo, ocasionando a fragmentação da comunidade em que está inserido, em especial, a família. Priorizando os anseios da paixão, desfaz-se a unicidade do ser, e, conseqüentemente, a fragmentação



que se insere no indivíduo acaba por se refletir na sociedade, fragmentando-a também.

Em todas essas obras, é o adulto quem se deixa dominar pela paixão, cabendo às crianças o espanto pelas atitudes extremadas daqueles que deveriam primar pelo bom senso. Ainda que perplexas, são elas que procuram reatar os liames rompidos numa clara evidência de troca de papéis, em que o domínio da razão é de competência das crianças e não dos adultos.

A criança, fulcro da narrativa em *A bolsa amarela* e *A casa da madrinha*, continua em seu papel de centralizadora dos eventos, dividindo espaço, entretanto, com os adultos, que se mostram portadores de valores negativos (como o autoritarismo de Dona Maria Cecília em *Corda bamba*), obsecados por paixões que os levam a decisões extremas (como assassinato em *Nós três*, suicídio em *O meu amigo pintor*).

Paralelamente ao desvendamento do ser, afloram problemas sociais como os contrastes entre classes (*O bife e a pipoca*), fragmentação da família (*Tchau*), cerceamento da liberdade (*O meu amigo pintor* e *Nós três*), opressão do poder econômico (*Corda bamba*), que não são exclusivos desta fase, permeando todas as obras da autora. Gradativamente, distancia-se da visão que se tem do grupo social para se adentrar no indivíduo, revelando-o em seu íntimo, com suas fraquezas, incertezas e paixões.

Se há aproximação pela identidade ou semelhança de problemas abordados, diferenciam-se, porém, pela forma de expor esses

problemas que, agora, se faz sem a mediação dos animais antropomorfizados. Com o deslocamento do objeto de opressão, passando do animal para o humano, ocorre uma mudança na prioridade dos problemas focalizados. Já não é possível mostrar o homem explorando o próprio homem, no mesmo grau de intensidade que ocorrera nas obras em que o animal é quem sofrera o processo máximo de degradação. Em vista disso, tais problemáticas passam para um segundo plano, cedendo espaço para o homem que se volta para si mesmo, expondo suas angústias, sonhos, paixões.

3. O fazer poético

Da terceira fase fazem parte as obras que se mostram voltadas para o fazer poético. São elas: *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992).

Em *Caminhos*, prólogo que acompanha as duas últimas obras, Lygia expõe suas andanças pelos caminhos da literatura, refazendo o trajeto percorrido, primeiramente no mundo da leitura, depois no da escrita e, num terceiro momento, na interação desses dois mundos, resultando numa trilogia do livro.



3.1. Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes

Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes divide-se em três partes. Na primeira, Lygia aborda sua envolvimento com o livro, relatada pela primeira vez numa mensagem sobre o Dia Internacional do Livro Infantil, em 1982, a pedido do IBBJ (Organização Internacional para o Livro Infantil e Juvenil). Ao texto escrito, *Livro: a troca*, segue-se a consecução de um projeto que prevê a exposição das publicações brasileiras e européias das obras de Lygia, promovida pela Editora Agir, e a apresentação de um monólogo em que a própria Lygia fala sobre o seu encontro com o livro, que não deixa de ser um encontro consigo mesma. Detendo-se na parte preparatória do projeto, Lygia revela os motivos que a levaram a realizá-lo: primeiramente, a necessidade de uma vivência nova para a sua vocação de ser contadora de histórias, em segundo lugar, fazer uma homenagem ao livro, divulgando-o por todo o Brasil, e, o terceiro motivo, que surgiu somente na primeira apresentação do projeto *Livro*: a importância do teatro na formação de Lygia, revelando que embora tenha sido abandonado há tanto tempo, suas marcas permanecem, transformando seu pretense relato, num monólogo teatral.

Na segunda parte *Livro – eu te lendo*, Lygia conta sobre os seus casos de amor, que foram seis: *Reinações de Narizinho* de Monteiro Lobato, aos sete anos; Dostoievski (*Irmãos Karamazov*, *Recordações da casa dos mortos*, *Humilhados e ofendidos*, *Crime e castigo*) e Edgar Allan Poe

(coletânea de contos) aos dezessete anos; depois seguiu-se um intervalo de vários anos, em que Lygia se dedicou à leitura de Clarice Lispector, Cecília Meireles, Jane Austin, Katherine Mansfield, Carlos Drummond de Andrade, Garcia Marques, Machado de Assis, Manuel Bandeira e outros, entremeando literatura com leituras de conhecimentos diversos, como história e geografia. O seu quarto caso de amor foi com um escritor cujo nome e naturalidade Lygia prefere não citar por considerar suas obras de baixa qualidade literária. Rainer Maria Rilke, seu quinto caso de amor, marcou-a profundamente com sua obra *Cartas a um jovem poeta*, o mesmo ocorrendo com o sexto, Fernando Pessoa em *Obra poética*.

A par de sua envolvimento nesses seis casos de amor, Lygia aborda a contribuição do texto literário no processo de formação do leitor crítico, não deixando de mostrar, entretanto, a frustração e o desencanto que marcam o final da parceria entre o escritor e o leitor (seu quarto caso de amor).

Na terceira parte, Lygia relata seu convívio com a escrita, desde a fase em que fora alfabetizada, passando pelos diários da adolescência, as redações de época de colégio, a fase do “escrever para-ser-paga” (p. 40) e os questionamentos sobre os trabalhos encomendados (rádio e teatro) e, finalmente, quando se dispôs a ser artesã da palavra, sentindo a presença da liberdade e o prazer de criar.



3.2. Fazendo Ana Paz

Sentindo “necessidade de falar mais dramaticamente do ato de escrever” (p. 09), Lygia mostra o processo de criação de uma nova personagem, acompanhando-a pela infância, adolescência, maturidade e velhice. Trata-se de Ana Paz, personagem que lhe deu muito trabalho, ficando engavetada durante um longo tempo, até surgir pronta, resultando no livro *Fazendo Ana Paz*, publicado em 1991.

Contrariando a origem hebraica de seu primeiro nome (Ana¹²: Hanah, Hannah: graça, clemência, mercê) a personagem se faz em meio de muita tensão, principalmente quando de sua infância, ao presenciar a perseguição política feita a seu pai e a tragédia de sua morte. Dada a importância da cena, esta se repete por quatro vezes (p. 14, 33, 36, 39 e 40):

[...] o meu pai chegou nervoso dizendo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir! e puxou a minha mãe pro quarto, e bateu a porta com força, e desatou a falar cochichado, e eu fui chegando pra porta, mas não dava pra escutar direito, ouvi Rio Grande do Sul, ouvi militar, ouvi sindicato, e ouvi ele dizendo de novo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir, e a minha mãe abriu a porta, e passou por mim sem me ver, e correu pro telefone, e o meu pai abriu o armário, e pegou uma sacola, e foi jogando lá pra dentro camisa meia e pijama, e quando eu cheguei perto dele me pegou num abraço e disse Ana Paz me promete uma

¹² Cf. GUÉRIOS, M. R. F. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. p. 57.



coisa, que é, pai, que é? promete que tu *nunca* vais te esquecer da Carranca, mas pai o que é que tá acontecendo? ele me sacudiu e pediu de novo, promete que tu não vais te esquecer da Carranca, Ana Paz! eu prometi e não deu pra dizer mais nada, a campanha tava tocando, e tinha gente dando soco na porta, e a minha mãe veio dizer apavorada eles tão aí! eles tão aí! e o meu pai saiu correndo, e a sacola ficou pra lá, e a minha mãe gritou não sai por aí que eles já cercaram a casa! e tome pancada na porta, e a voz de homem gritando, e aí eu comecei a ouvir tiro tiro tiro e a minha mãe gemendo chorado.” (p. 14)

O processo de criação da personagem se dá lentamente, com períodos obscuros, seguidos de repentinos lampejos em que a personagem se delineia. Ao encontro com Ana Paz-criança, segue-se o de Ana Paz com dezoito anos e depois outro com Ana Paz-velha. Dos quase oito anos de Ana Paz-criança passa-se para a Ana Paz de oitenta anos. Essa linearidade não se apresenta clara, pois não precisa se as cenas descritas envolvem a mesma personagem. Tal certeza somente ocorre quando Lygia promove o encontro das três Anas:

É isso! as três são a mesma! Não foi à toa que quando eu fiz a Moça e a Velha eu não dei nome nem pra uma nem pra outra: lá num fundão escuro da minha cuca eu já devia ter sacado o que eu só agora saquei. A Ana Paz vai crescer e se apaixonar pelo tal do Antônio. E quando ela chega no inverno da vida ela vai sentir a urgência de voltar para casa onde ela nasceu, onde ela viu acontecer a tragédia com o pai; ela vai querer juntar os pedaços dela, vai querer se encontrar com a menina e a moça que ela foi. E nesse ajuntamento volta tudo: a ligação

fortíssima que ela tinha com o pai; a casa que ela aprendeu a amar; a Carranca! a carranca que eu tinha começado a desenhar na minha cabeça quando eu fiz a primeira cena da Ana Paz... (p. 28)

Através da reconstrução do passado, delineia-se Ana Paz-criança e o forte relacionamento com seu pai, sempre presente e preocupado com sua formação. O passado reconstrói-se com o encontro das duas Anas: a criança e a velha:

— Pai! Pai!

Era a voz da Ana Paz-criança chamando. E a Ana Paz-velha ficou olhando pra ela mesma-ali-criança chegando.

Que bom que elas tinham afinal se encontrado” (p. 31)

A Ana Paz-criança sai correndo do quarto que a Ana Paz Velha tá olhando, e pára de olho arregalado na porta do escritório do Pai (p.33)

O livro *Eu me chamo Ana Paz*, assim denominado por Lygia às páginas 38, 39 e 51, tem como narradora a própria Ana Paz, até o momento em que a Lygia se coloca como narradora, alternando o foco narrativo de 1ª e de 3ª pessoa. Há, portanto, a história de Ana Paz (*Eu me chamo Ana Paz*) e a história de Lygia *Fazendo Ana Paz*, que de alternadas, passam a interagir uma na outra, de tal forma que resultam numa só:

E aí eu comecei a rasgar a Ana Paz. Pra nunca mais (nunca mais, tá me ouvindo, Ana Paz? NUNCA MAIS!) eu sofrer a tentação de continuar escrevendo ela. [...] rasguei de novo o Antônio, rasguei tudo que é esboço antigo do Pai e da Carranca: mas quando eu fui rasgar a cena em que a Ana Paz-moça encontra o Antônio lá no banco da praia, ela se levantou:

— Não! mal ou bem, nessa hora eu tô me apaixonando por um homem, eu tô me sentindo tão viva [...] e você me rasga? (p. 52)

Nesse momento de artesanato, a personagem se faz interagindo com outras, inserindo-se num determinado tempo e espaço, construindo sua história, que se relaciona, por sua vez, com outras histórias, refletindo, no todo, a história da comunidade.

Revela-se em *Fazendo Ana Paz*, o desnudamento da criação literária de uma personagem e toda a envolvimento apaixonante da escritora em seu fazer literário. É, portanto, a permanência da paixão, que se estabelece como fator preponderante de quem se dispõe a ser artesã da palavra.

3.3. Paisagem

Se em *Fazendo Ana Paz*, Lygia envolve-se com o processo de criação de uma personagem, revelando os prazeres e os percalços dessa caminhada, em *Paisagem*, obra escrita durante uma das paradas de “Ana Paz”, Lygia busca a interação leitor e autor, promovendo a mistura do mundo da

escrita com o da leitura. Publicada em 1992, *Paisagem* engloba duas histórias: uma que se refere ao conto “Paisagem” e outra que narra o processo de criação do conto e, ao mesmo tempo, o relacionamento amistoso de Lygia com Lourenço, um jovem de 16 ou 17 anos, identificado como seu leitor.

A “mistura” a que se propôs Lygia, como explicita no prólogo que antecede a narrativa, presentifica-se, desde o início, quando o discurso narrativo de Lygia funde-se com o de Lourenço:

[...] Dizia que *ele* não podia reclamar do barulho: morava numa ladeira calma no bairro de Santa Tereza, **você conhece Santa Tereza?**, e me contava que o bairro era um pedaço do velho Rio, um morro de onde se via a cidade espalhada lá embaixo, **sabia que aqui ainda tem bonde?** [...] Não contava nada da mãe, dizia que o irmão é um cara legal, **mas a gente não tem um troço que eu acho superimportante: a-fi-ni-da-de.** (p. 09)¹³

A fusão de vozes que permeia o texto, denunciadora da interação de afinidades entre autora e leitor, alcança o ápice quando os mesmos transmutam-se em personagens, inserindo-se no conto “Paisagem”.

Resolvi ler Paisagem de novo, por que será que o final do meu conto tinha batido tão mal no Lourenço? Fui lendo devagar, com toda atenção. Quando cheguei no pedaço que eu descrevo a paisagem e falo

¹³ Grifos nossos.



do barco no mar, de repente me deu a impressão que o barco estava se mexendo (indo? voltando?). Firmei a vista. Vi que o barco estava vindo pra praia. E vi que tinha gente dentro. Fiquei um pouco alvoroçada, meio confusa, não sabia se corria pra beira do mar ou se sentava no degrau da porta da casa, esperando pra ver quem é que ia chegar.

Sento.

O barco vem vindo. Uma onda pega ele e os dois aterrissam na areia. O passageiro é o Lourenço, vestido feito naquele dia, bermuda, camiseta amarela, tênis no pé. Me vê na porta e acena.

Levanto o meu braço também.

E feito coisa que não podia ser de outro jeito, o Lourenço chega perto, senta também no degrau e olha em volta.

— Eu já tinha gostado dessa paisagem no desenho e no sonho, mas assim, *pessoalmente*, eu ainda tô achando ela mais legal. Cadê o Monstrinho? sabe que eu tô com saudade de ler pra ela?

É só ouvir a voz de Lourenço que a Menina do Lado vem correndo pra janela; olha gostoso pra ele, e o *oi* que ela dá se emenda logo num riso. Vira a cabeça pra trás, pspsp.

Vem vindo do fundo da casa o som de um clarinete. O Lourenço olha pra mim, espantado, mas eu vou logo dizendo:

— Você me disse que ele tinha sumido...

— O olho do Lourenço larga o espanto, vai ficando brincalhão. E a gente não fala mais nada, só ouvindo o João tocar.

Londres, agosto de 1991 (p. 63-64)

O ler torna-se sinônimo de ver que, por sua vez, insere-se numa razão maior: o viver, reunindo Lygia, a Menina do Lado, Lourenço e João que, transladados do real, integram-se ao mundo da ficção. Concomitantemente

a essa preocupação em revelar a inserção do mundo da escrita com o da leitura, Lygia revela, através de Lourenço, as características de um leitor ideal:

[...] Sou teu Leitor. Estou escrevendo Leitor com letra maiúscula de propósito: acho que ser Leitor é uma ocupação maior, e acho também que se um Leitor se liga numa escrita do jeito que eu me liguei nos teus livros é porque existe uma coisa chamada afinidade[...] (p. 9-10)

As considerações de Lourenço sobre as afinidades entre leitor e autor, perpassam a obra, enfatizando as características não só do leitor, como também as que permeiam um texto literário:

[...] quando eu falo de Leitor, eu tô querendo falar é de Li-te-ra-tu-ra, tá sacando Renata? essa coisa de escritor criar um personagem e fazer a gente acreditar nele feito coisa que toda a vida a gente conheceu o cara, ou a cara, Literatura é fazer esse personagem inventado virar um espelho pra gente, é fazer a gente ficar puto da vida se o personagem faz um troço que a gente acha besteira ,mas em compensação é fazer a gente entrar numa boa se ele faz um troço que a gente também quer fazer, Literatura é o jeito que um escritor descobre pra passar isso pra gente dum jeito que é só dele, e quando um dia a gente afina com o jeito dum escritor inventar, com o jeito que é o jeito dele escrever, nesse dia a gente vira Leitor dele e quer ler tudinho que o cara ou a cara escreveu, mas quando eu digo *a gente* eu tô falando do Leitor feito eu, Leitor de letra maiúscula, e aí então, sabe Renata, a gente fica tão ligado nesse escritor que é capaz até de *intuir* o que ele vai escrever... (p.35)

Esse deslocamento da voz do autor para a voz do leitor, em que as conceituações observadas pelo segundo, são as comungadas pelo primeiro, intensificam a interação a que se propôs Lygia, em que o mundo da leitura (aqui representado por Lourenço e a Menina do Lado) afinado com o mundo da escrita (no caso, Lygia e suas obras) tornam-se coesos, servindo de espelho um para o outro.

Desvelando o processo de seu fazer literário, Lygia não deixa de dar continuidade à trilha já percorrida em obras anteriores. Assim, a paixão, que norteara as obras da segunda fase, estende-se às da terceira, centralizando-se na arte literária, que já fora motivo desencadeador de paixão em *A troca e a tarefa*. Além da paixão e, talvez, por consequência da mesma, ressurgem em *Fazendo Ana Paz*, o envolvimento de uma personagem com a política. Se em *O meu amigo pintor* a personagem, superando as consequências de sua escolha partidária, consegue sobreviver às penas que lhe foram impostas, o mesmo não ocorre com o pai de Ana Paz que morre, sob uma saraivada de balas, ao tentar fugir do cerco que lhe impuseram.

Paixão, cerceamento da liberdade, prisão e morte reiteram-se em *Fazendo Ana Paz*, estabelecendo uma ponte entre as obras da terceira com as da segunda fase.

O humor, amenizando o duro impacto da realidade, continua com seu propósito. Tanto em *Fazendo Ana Paz*, quanto em *Paisagem*, ao mesmo tempo que proporciona descontração, o humor estabelece um clima



irônico, denunciando através do riso, a realidade brasileira, como se observa no diálogo entre Lourenço e Lygia (*Paisagem*, p.26), quando Lourenço, com ar de pilhéria, conta à Lygia a degradação de sua família que, oriunda da classe média, perdera gradativamente seu *status* afundando no “brejo econômico”, transformando-se numa “família desenxergada”.

Embora permaneça a linha de denúncia social, que percorre todas as obras de Lygia, verifica-se uma mudança com relação ao procedimento das personagens que, gradativamente, tornam-se passivas, acomodando-se à degradação a que estão sujeitas. Já não se observa o espírito de luta, a união de classes na tentativa de melhoramento. João, o pai de Lourenço, aceita mudar para o interior do Paraná, no intuito de adaptar-se a uma vida mais barata e talvez deixar de ser tão “desenxergado”. Mas é uma atitude isolada, de adaptação a um determinado contexto, não chegando a se constituir numa reação, tanto assim que, ao perder o emprego, busca o consolo na música, isolando-se da realidade.

O conceito de mudança, apregoado pelas personagens da primeira fase, como um meio necessário, não só para a ascensão social, mas para a obtenção de qualidades humanas imprescindíveis para o aprimoramento do ser, não encontra a mesma equivalência nas obras subseqüentes, quer da segunda, quer da terceira fase.

Se nas obras da segunda fase, a mudança de comportamento ou de modo de vida, desliga-se do anseio coletivo para se ater no indivíduo em



busca de uma realização pessoal (e nesse sentido, torna-se uma consequência da paixão), nas obras da terceira fase ocorre a permanência desse intuito em *Fazendo Ana Paz*, ao mesmo tempo em que, atendendo ao próprio conceito de mudança, surge uma outra conotação para o termo, em *Paisagem*. A impossibilidade de realização pessoal, através do trabalho, tendo em vista as ingerências de ordem econômica e social (desemprego, violência urbana), leva o indivíduo a mudar, primeiramente de cidade, deslocando-se para o interior, e depois, a abandonar o mundo real, para integrar-se no mundo da ficção. A mudança de vida, inviabilizada no plano real, concretiza-se, assim, na ficção.

A variabilidade do conceito de mudança, que acompanha todas as obras, converge para um ponto em comum: a opressão, que leva o ser a processos contínuos de mudanças, seja para o enfrentamento de situações novas, seja para o recolhimento, que gera a solidão e a fuga.

CAPÍTULO II

A casa

O capítulo anterior mostrou que há dois espaços que se destacam nas obras de Lygia: o da família e o da sociedade externa à família. Em todas as obras, percebe-se que Lygia trabalha tanto com a idéia de casa, a que se associa o espaço das relações familiares, quanto com a idéia de rua, espaço pertinente às relações externas ao ambiente familiar. E isto se depreende pela atuação das personagens que, desde *Os colegas*, envolvem-se em situações conflituosas, gerando o anseio pela busca de um abrigo, de uma nova morada ou de uma nova sociedade. Imagens nítidas desta procura percorrem as obras como as geradas pela busca obstinada da casa da madrinha, empreendida por Alexandre (*A casa da madrinha*) ou, ainda, imagens da “Casa dos Consertos”, a casa idealizada por Raquel em *A bolsa amarela*. A estas imagens, envoltas pelo espírito de união e companheirismo, sobrepõem-se outras que mostram a fragmentação da família e o isolamento do homem, cada vez mais enclausurado e só.

A reiteração persistente dessas imagens, denotativas do espaço



de proteção e de seu contrário, suscitou a necessidade de uma análise que verificasse o seu significado, uma vez que a casa pode ser entendida não só como a representação da casa em si, mas também como a representação de toda uma sociedade. Para uma leitura mais adequada do simbolismo da casa, abre-se aqui um parêntese, a fim de se expor as idéias referentes a este assunto sob o ponto de vista de autores de várias áreas de conhecimento, para só então, se retomar as obras de Lygia verificando de que forma esse simbolismo transcende o significado restrito da casa.

1. Simbolismo da casa

A casa tem sido, através dos tempos, centro de interesse de estudiosos que procuram refletir sobre o fato de ser considerada como “centro do mundo”, ou como “imagem do próprio universo”. Este simbolismo cósmico se encontra presente na tradição cultural de muitos povos¹⁴.

Assim como reflete o universal, a casa identifica-se com o próprio homem, revelando-se como uma força integradora de seus pensamentos, lembranças e sonhos. Esse processo de interação, segundo Bachelard¹⁵, propicia que o homem viva a casa em toda sua potencialidade, no nível da realidade e no da virtualidade. Considerando-a como uma e, ao mesmo tempo, complexa,

¹⁴ Cf. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, p. 196.

¹⁵ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 23-26.



Bachelard enfatiza a necessidade de se encontrar a “concha inicial” que existe em toda moradia, pois encontrando-se a “função original do habitar” tem-se o “germe da felicidade central”. Nessa perspectiva de investigar as imagens de um “espaço feliz”, Bachelard se propõe a “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados”.¹⁶

Partindo da análise dos espaços da casa em si, em sua verticalidade e centralidade, em que cada compartimento tem algo a revelar, tornando-se a topografia do íntimo do ser que ali vive, Bachelard procede à investigação da dialética entre a casa e o universo, mostrando que o espaço habitado transcende o espaço geométrico, pois a “casa vivida não é uma caixa inerte.”¹⁷

Da mesma forma que Bachelard destinou parte de suas pesquisas para o entendimento da simbologia da casa, outros estudiosos, inclusive brasileiros, tiveram o mesmo procedimento. Assim, dentro da tradição de estudos históricos e sociais do Brasil, observa-se que a casa tem ocupado posição privilegiada, servindo como referência decisiva para a definição e interpretação do sistema cultural brasileiro. Tal posicionamento, postulado principalmente por Gilberto Freire, coloca a casa como centro de formação

¹⁶ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.



social do Brasil. Em *A casa brasileira*¹⁸, sintetizando reflexões sobre o tema, já tratado em obras como *Casa grande & senzala*, *Sobrados e mucambos*, *Ordem e progresso*, *Mucambos do nordeste*, entre outras, focaliza a casa como uma projeção cultural do homem tanto no espaço quanto no tempo, procurando evidenciar as raízes do homem brasileiro.

Gilberto Freyre, dando destaque à simbologia da casa, afirma que a família patriarcal contribuiu mais do que a Coroa ou do que a Igreja, para a formação da sociedade econômica e cultural do Brasil:

A casa foi o símbolo, a expressão completa, desse familismo. Principalmente quando casa-grande de engenho, de fazenda ou de estância. Ou quando sobrado patriarcal de cidade: projeção do familismo rural sobre espaço ou ambiente urbano. Mas também como senzala. Também como mucambo. Também como choça. Também como casa de porta-e-janela. (FREYRE, 1971, p. 40)

Roberto DaMatta, iminente antropólogo brasileiro, aponta a predominância de duas linhas interpretativas¹⁹ sobre a casa brasileira. Numa delas, as famílias patriarcais, feudais e escravocratas, exercendo seu poderio, formaram a sociedade brasileira, em sua raiz. Dando destaque ao conjunto de costumes que têm contribuído para a formação e estruturação da sociedade, essa

¹⁸ FREYRE, G. *A casa brasileira*. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

¹⁹ As considerações aqui apresentadas encontram-se em DAMATTA, R. *A casa e a rua*, p. 18-23.

linha interpretativa reflete uma visão otimista do Brasil, apresentando pesquisas originais como as realizadas por Gilberto Freyre. Por outro lado, a segunda linha interpretativa, postergando a um plano secundário a família como sujeito da história, centraliza-se nos modos de produção e classes sociais, visando uma análise de “elementos institucionais básicos como o Parlamento, a industrialização, a urbanização, o analfabetismo, a ausência de um movimento operário livre, etc...”²⁰, capazes de revelar um perfil pessimista do Brasil, visto como uma comunidade carente, sem perspectivas futuras de melhoramento.

Considerando a relevância desses estudos, DaMatta pondera que longe de serem dicotômicas, tais linhas interpretativas revelam-se como as duas faces de uma mesma moeda, pois se a “casa” é ponto crucial para a primeira, enquanto que a “rua” ocupa as atenções da segunda, ambas são imprescindíveis para o entendimento da sociedade, que “funciona acionando tanto o código das relações pessoais, quanto as leis da economia política.”²¹

Compartilhando da perspectiva bachelardiana de que “todo espaço realmente habitado traz a noção de casa”²², e de que esta não se restringe tão somente a um espaço geográfico, Roberto DaMatta eleva a casa à categoria sociológica que, juntamente com a rua, torna-se fundamental para a compreensão de uma sociedade, no caso, a brasileira:

²⁰ Cf. DAMATTA, R. *A casa e a rua*, p. 18.

²¹ *Ibid.*, p. 20.

²² BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 25.



[...] entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emoldurados e inspirados. (DAMATTA, 1985, p. 12)

Desta forma, além de definir um espaço restrito, íntimo e privativo, a casa pode abranger um espaço estritamente maior e público, “como ocorre quando nos referimos ao Brasil como nossa casa.”²³

Para o entendimento globalizado da “casa brasileira”, DaMatta propõe três modos diferenciados, mas ao mesmo tempo complementares e que se interpenetram, de leitura da sociedade brasileira: leituras pelos ângulos da casa, da rua e do outro mundo²⁴, cada uma com seu sistema de códigos²⁵, demarcando mudanças no modo de ver o mundo.

Assim, a casa vista como um espaço familiar propenso à calma, repouso e hospitalidade, mostra-se avessa às mudanças, ao individualismo e ao progresso, enquanto que a rua, sendo um espaço que pertence ao governo ou ao povo, caracteriza-se por ser um lugar perigoso, repleto de fluidez e movimento, onde impera a lei, destacando o autoritarismo e

²³ Cf. DAMATTA, R. *A casa e a rua*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁵ *Ibid.*, p. 41.

incentivando o progresso individualista. É o universo do impessoal e do anonimato, em que todos são passíveis de sofrer violências. Sob o ângulo do outro mundo, espaço reservado ao sagrado, aos milagres, ao sobrenatural, tem-se como característica fundamental a renúncia deste mundo, palco de sofrimentos, contradições, falsidades e injustiças.

A leitura pelo ângulo da casa, ressaltando a pessoa, revela-se intensamente emocional, num discurso em que impera a fraternidade entre “irmãos” pertencentes a uma mesma instituição social e que demonstram, entre si, valores de lealdade, amizade, respeito e fidelidade. Os discursos, pelo ângulo da rua, são mais rígidos, com emotividade controlada, fundamentados em mecanismos impessoais e na “letra dura da lei [que] permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação”²⁶. Com tendência para a neutralização, a leitura pelo ângulo do outro mundo revela a existência de uma outra lógica, de um outro espaço em que os indivíduos são hierarquizados tendo em vista a pureza, a santidade e que, prometendo justiça, “permite chegar ao extremo da compensação moral.”²⁷

São, portanto, três espaços fornecendo três visões de mundo que, embora diferenciadas, são também complementares. Com relação a essa possibilidade de complementação, DaMatta ressalta que um espaço, em

²⁶ DAMATTA, R. *A casa e a rua*, p. 16

²⁷ *Ibid.*, p. 53.



determinadas circunstâncias, pode estender seus domínios, totalizando o outro. Assim, a casa estaria englobando a rua, quando, por exemplo, a sociedade brasileira estivesse sendo considerada como uma grande família, ou, dar-se-ia o contrário, isto é, a rua englobando a casa, quando a sociedade familiar se apresentasse centralizada nas leis impessoais e autoritárias que dominam o espaço da rua.²⁸

Para DaMatta, é dessa simbiose de oposição e ao mesmo tempo de complementação entre **casa**, **rua** e **outro mundo** que se obtêm as variações e combinações da sociedade brasileira.

Nesse processo, DaMatta relata a presença de um fator decisivo na definição dos papéis das instituições e dos indivíduos. Trata-se do sistema fortemente hierárquico presente em todo o processo histórico e cultural do Brasil²⁹. Decorrente de uma sociedade alicerçada no autoritarismo, as relações de hierarquia, presentificadas nas diferenças e assimetrias sociais, abrangem, segundo Marilena Chaui, desde a família até o Estado, atingindo as instituições públicas e privadas, a cultura e as relações interpessoais. Tomando a “forma da dependência, da tutela, da concessão, da autoridade e do favor”³⁰, as relações sociais e pessoais concretizam-se, dividindo os indivíduos em superiores e inferiores. Essa desigualdade, acentuada nos últimos decênios pela

²⁸ Cf. DAMATTA, R. *A casa e a rua*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁰ Cf. CHAUI, M. *Conformismo e resistência*, p. 54.



exacerbação do autoritarismo, principalmente após o golpe militar de 1964, coloca o Brasil, na análise de Hélio Jaguaribe, entre as sociedades que mais pecam pela ausência de igualdade entre os indivíduos.³¹

A família patriarcal, considerada por Gilberto Freyre como unidade decisiva para a formação histórica do Brasil³², deu lugar à família da era industrial que, embora sofrendo as ingerências dos novos tempos, não deixou de ser o elemento polarizador da sociedade. A esse respeito, Marilena Chaui, ressaltando a importância da família numa pesquisa elaborada por Eunice Durham³³, em 1980, tece considerações sobre o papel primordial que a mesma exerce na sociedade, às vezes mostrando-se submissa às exigências sociais e em outras, opondo resistência à essa sociedade:

É na família que se constitui um destino comum, que se elabora um saber sobre o espaço, o tempo, a memória, a transmissão de conhecimentos e de informações, que se compensa a pouca escolarização com outros aprendizados transmitidos oralmente e por contato direto. [...] é na família que se elabora um conhecimento crítico da sociedade, uma avaliação das classes sociais, as dimensões do espaço social e do tempo histórico, da condição presente e das possibilidades de modificá-la. (CHAUÍ, 1986, p. 144)

³¹ JAGUARIBE, H. *Sociedade e Política*: um estudo sobre a atualidade brasileira, p. 57.

³² Cf. FREYRE, G. *A casa brasileira*, p. 39.

³³ DURHAM, E. A família operária: consciência e ideologia, in *Dados - Revista de Ciências Sociais*, vol. 23, n° 2, 1980.



Assim como DaMatta ressalta a dinamicidade relacional entre **casa, rua e outro mundo** na caracterização da sociedade brasileira, Marilena Chaui enfatiza a importância da família nesse processo, uma vez que é através dela que se pode propor “uma estratégia de sobrevivência para o presente”, construir “um projeto para o futuro” e avaliar “o que foi o seu passado”.³⁴

Como se observa nas ponderações de Bachelard, DaMatta, Freire e Chaui a “casa” manifesta-se em sua organicidade como um elemento dinâmico que, interagindo com outros, revela não só o homem em si, mas toda uma sociedade.

As constatações dos pensadores brasileiros de que a sociedade brasileira fundamenta-se em relações de hierarquia e que o autoritarismo impera em todos os segmentos da sociedade, encontram reciprocidade no retrato que os historiadores fornecem sobre o Brasil.

Procedendo a um recorte no tempo e priorizando o período pós-Segunda Guerra Mundial e, mais precisamente, às décadas de 60, 70 e 80 deste século, é possível obter-se uma visão genérica sobre o mundo e a situação do Brasil nesse contexto, obtendo-se, assim, dados reveladores das principais características da “casa” brasileira.

³⁴ Cf. CHAUI, M. *Conformismo e resistência*, p. 144.



2. Contexto histórico

2.1. Aspectos gerais³⁵

Após a Segunda Guerra Mundial, observou-se um crescente otimismo envolvendo os homens de todas as nações em busca de um mundo novo. Os avanços tecnológicos, as inovações científicas, o desenvolvimento dos meios de comunicação entre outros, pareciam contribuir para que houvesse melhor qualidade de vida e aproximação entre os povos. Entretanto, a deflagração de vários conflitos como os da Coréia, Indochina, Palestina e Suez ameaçou a paz mundial. O temor ante uma nova explosão atômica intensificou-se com os confrontos entre as duas grandes superpotências: Estados Unidos e União Soviética, que disputavam a hegemonia mundial, dividindo profundamente o mundo do pós-guerra. De um lado, tinha-se a URSS, buscando avançar o socialismo e no outro os EUA, com o intuito de combater o comunismo. Instaurou-se a "guerra-fria", em que a corrida armamentista apresentava a viabilidade do equilíbrio e, ao mesmo tempo, a possibilidade de ruptura, levando ao mundo a expectativa de uma guerra nuclear. Vários episódios eclodidos na década de 60 serviram para acentuar o temor pela quebra de tão frágeis liames, como a construção do Muro de Berlim em 1961, a

³⁵ Tem-se, aqui, uma visão sucinta de alguns aspectos relativos ao contexto histórico referentes ao período pós-Segunda Guerra Mundial. Tais aspectos encontram-se desenvolvidos em RODRIGUES, M. *A década de 50* e PAES, M. H. *A década de 60*.



Revolução Cubana (1959-1960) e a crise do Caribe (1962), em que os EUA tomou conhecimento da existência de bases secretas soviéticas em Cuba, para o lançamento de mísseis nucleares.

O Tratado de Não-Proliferação dos Testes Nucleares (exceto os subterrâneos que ficaram liberados) assinado pelos EUA, URSS e Inglaterra, porém não aceito pela França e China, não se mostrara suficiente para apaziguar os ânimos, perdurando a tensão e o medo. O clima beligerante predominou, portanto, nos anos 60, gerando conflitos e confrontos em âmbito mundial, destacando-se os gerados na América Latina, África e, principalmente, nos países asiáticos. As atenções do mundo voltaram-se para a guerra interna entre Vietnã do Norte e Vietnã do Sul, entre os anos de 1964 a 1975, sobretudo devido à participação dos EUA neste episódio. Desta forma, se a década de 60 constituiu-se numa época de prosperidade ímpar, principalmente para os países do primeiro mundo, não logrou, todavia, ser o palco de um mundo que almejava, acima de tudo, tempos de paz.

O consumismo, consequência natural do acesso crescente a bens materiais e culturais, obteve dois outros aliados que serviram para revelar o espírito da época: a contestação e a rebelião. Recusando os valores da sociedade, inconformados com sua forma de organização, os jovens contestaram, rebelaram-se e saíram em busca de seu sonho de liberdade.

Influenciados, principalmente, pelas idéias libertárias do filósofo Herbert Marcuse, da Escola de Frankfurt e professor da Universidade



de Berkeley (EUA), a juventude, recusando a cultura dominante e tecendo críticas ao *establishment*, vislumbrou uma saída, na criação de um mundo alternativo em que o modo de viver, de pensar e o relacionamento entre as pessoas atendessem aos seus ideais.

O movimento *underground* ou contracultura, nascido nos EUA, estendeu-se à Europa Ocidental e a outros países do mundo capitalista, englobando um conjunto de manifestações culturais novas como: o movimento *hippie*, o rock, viagem de mochila, drogas, orientalismo, tudo o que de alguma forma se opusesse à cultura vigente e oficializada.

O que vigorava era a filosofia do *drop out*, isto é:

[...] cair fora da família, da cidade, do racionalismo, enfim, da repressão. Tentar a vida comunitária, a volta à natureza, a busca de novas descobertas. [...] o empenho dos jovens era a busca do prazer e da felicidade, aqui e agora. Tentar resgatar a individualidade num mundo à parte, sem injustiça e sem violência. (PAES, 1992, p. 23)

A contestação estendeu sua marca aos movimentos estudantis que, rebelando-se inicialmente contra a cultura, passaram a criticar a própria universidade:

[...] em Berkeley, os estudantes denunciavam a ciência a serviço do poder; na Polônia, exigiam liberdade de expressão; no Japão, denunciavam a aliança do governo com os EUA para a montagem de

pontos militarmente estratégicos; ou, ainda, na Alemanha Ocidental, protestavam contra a Guerra do Vietnã. Aliás, a Guerra do Vietnã uniu os estudantes do mundo inteiro contra os Estados Unidos. (PAES, 1992, p. 28)

O “maio francês” de 1968 representou, segundo Simões Paes, um marco na rebelião estudantil, quando os estudantes se mobilizaram contra a reforma universitária pretendida pelo presidente De Gaulle, sintetizando a recusa e o sonho da juventude rebelde daquela época.

Os concertos de rock (Woodstock, Altamont) em 1969, o ritmo contagiante dos Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, Jimi Hendrix, entre outros, a Guerra do Vietnã, a morte de Che Guevara (1967), o “maio francês” (1968), o espírito de rebeldia e de contestação foram vivências que marcaram a década de 60, revelando uma época de crise de valores, em que o homem inconformado procurou saídas, entre elas, a instauração de um mundo alternativo, com novas regras, estabelecendo um modo diferente de viver.

2.2. O Brasil nas décadas de 60, 70 e 80³⁶

O Brasil não ficou fora da abrangência das características dos anos 60, a começar pelo clima de euforia advindo da prosperidade impulsionada pelos “50 anos em 5”, do governo do presidente Juscelino Kubsticheck. De raízes predominantemente rurais e agrárias, viu-se transformado em um país urbano e industrial, com uma população crescente tanto na classe média, quanto na operária, com núcleos concentrados nas grandes cidades, ficando a periferia destinada à grande massa do operariado fabril.

A prosperidade imanente na zona urbana, vinculada sobretudo à expansão vertiginosa das empresas multinacionais, não deixou de mostrar, todavia, grandes manchas de miséria reveladas pelo abandono do setor agrário e o subsequente êxodo rural, os baixos salários, as desigualdades sociais e desequilíbrios regionais. Com a inflação em alta e o crescimento da dívida externa, o Brasil entrou na década de 60 envolto sob o manto da riqueza, ofuscado, porém, pela miséria que se alastrava inexoravelmente.

O descontentamento pela situação vigente fez-se sentir pelo movimento das ligas camponesas em Pernambuco e Paraíba que, com a criação

³⁶ Para a contextualização histórica do Brasil, entre os anos 60 e 80, consultaram-se as seguintes obras: MENDONÇA, S. R.; FONTES, V. M. *História do Brasil recente* (1964-1980); RODRIGUES, M. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*; HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*; RODRIGUES, M. *A década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças*; RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*; HOLLANDA, H. B. e GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*.



em dezembro de 1963 da Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas, tornou-se um elemento de vital importância na discussão dos problemas que assolavam o país e na exigência de soluções.

Além das ligas camponesas, outros segmentos da sociedade passaram a manifestar o espírito de contestação. Criados a partir de 1961, os CPCs (Centro Populares de Cultura), tidos como divulgadores de uma arte engajada, promoveram cursos de teatro, cinema e artes visuais no intuito de atingir a classe popular, conscientizando-a sobre o panorama político-cultural brasileiro. A UNE (União Nacional do Estudantes), em plena legalidade, contribuiu para isso, percorrendo o Brasil com uma unidade volante, entrando em contato com bases universitárias, operárias e camponesas.

No período que antecedeu 1964, muitos se preocuparam com o problema do analfabetismo, sendo que a atuação do MCP (Movimento de Cultura Popular) foi de valia, tornando-se responsável, em Pernambuco, pela divulgação do Método Paulo Freire de alfabetização de adultos. O interesse pela educação intensificou-se, viabilizando, em setembro de 1963, a realização do I Encontro Nacional de Alfabetização, em Recife.

Paralelamente a esses movimentos de cunho popular, tomaram pulso outros como o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), fundado em 1955, com uma intensa produção de intelectuais, propagadores de uma ideologia vinculada à problemática do desenvolvimento e do nacionalismo, a ESG (Escola Superior de Guerra) considerada como ponto de encontro entre



militares e burgueses. Coube também à ESG a elaboração da DSN (Doutrina de Segurança Nacional) em meados dos anos 50 e que se tornou ponto de convergência ideológica no início dos anos 60.

Após o breve governo de Jânio Quadros (1961), João Goulart assumiu o comando do país governando “num clima de mobilização e radicalização dos movimentos sociais e sob uma ameaça constante de golpe”.³⁷

Referindo-se a essas mobilizações, Simões Paes cita as constantes greves reivindicatórias e políticas, a criação de entidades contrárias à legislação vigente como a CGT (Comando Geral dos Trabalhadores), a Contag (Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura) e FMP (Frente de Mobilização Popular) criada em 1962, sob a liderança de Leonel Brizola.³⁸

Em 31 de março de 1964, concretizou-se a ameaça golpista, com os militares assumindo o poder e instaurando uma ditadura que se prolongou por vinte e um anos. Ocorrendo num momento de crise da economia e quando operários, estudantes e camponeses mobilizavam-se “em torno de reformas políticas e institucionais de cunho nacionalista”³⁹, o governo militar, sob o comando do general Castelo Branco (1964-67), justificando o golpe como necessário para defender o país contra o perigo comunista, colocou em prática medidas que visaram arrefecer os ânimos. Para isso, as greves foram proibidas,

³⁷ Cf. PAES, S. *A década de 60*, p. 36.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ Cf. HABERT, N. *A década de 70*, p. 08.

os sindicatos e as entidades estudantis sofreram intervenções, a censura foi instaurada e mandatos políticos cassados.

Se a vassoura moralista de Jânio Quadros se propôs, em 1961, a varrer a corrupção, a inflação e o comunismo, a que os militares usaram, a partir de 1964, obteve um resultado de consequências funestas:

[...] povo calado, a imprensa e as manifestações culturais censuradas, direitos políticos cassados, suspensos os direitos de cidadania; tudo varrido por algo mais poderoso que uma vassoura: o poder simbólico dos atos institucionais, expresso pela força das metralhadoras. (PAES, 1992, p. 35)

Promovendo medidas necessárias ao combate de inflação, que se fazia crescente, o governo logrou obter êxito em seus propósitos. Se até 1967, o Brasil passara por um período de recessão econômica, já a partir de 1969 podia vangloriar-se dos resultados alcançados: era o “milagre brasileiro” revelando um crescimento extraordinário do desempenho da economia.

Criou-se assim, uma situação paradoxal. Se de um lado tinha-se a implantação de uma ideologia de segurança para o desenvolvimento que angariava simpatias por apresentar soluções para os problemas nacionais, notadamente os de ordem econômica, por outro, tinha-se a intensificação da miséria, pois:



[...] as massas despossuídas, a criminalidade, o subemprego, a exploração do trabalho, as carências de alimentação, saúde, moradia e educação tenderiam a crescer na mesma razão em que a “nação” se desenvolvia e modernizava. (RIDENTI, 1993, p. 22)

O mesmo período que registra o avanço econômico, industrial e tecnológico, o chamado “milagre brasileiro”, é o que revela, também, os anos de maior repressão, com prisões e torturas para os opositores do regime. Ridenti, caracterizando essa época, fornece um retrato da política brasileira entre os anos de 1969 a 1973.

[...] fragmentada, ditatorial, num clima de medo, segredo e tragédia que caracterizou os chamados “anos de chumbo” para aqueles que ousaram opor-se à ordem vigente. Enquanto, para o resto da sociedade, o regime procurava mostrar o Brasil como uma ilha de tranquilidade e prosperidade. (RIDENTI, 1993, p. 114)

Com a edição do AI-5 (Ato Institucional nº 5), em dezembro de 1968, durante o governo do General Costa e Silva (1967-69), todas as garantias constitucionais e individuais foram suspensas por tempo indefinido. Após o AI-5, que fechou o Congresso, cassou mandatos, suspendeu direitos políticos de qualquer cidadão, demitiu e aposentou funcionários públicos e militares e promoveu a censura prévia à imprensa e meios de comunicação, seguiu-se o Decreto nº 477, visando a repressão aos estudantes. Estes, opondo-



se radicalmente ao regime militar, mostraram-se contestadores, lutando contra a ditadura, não se acovardando ante as perseguições e prisões que ocorreram durante toda a década. Não destoando do que acontecia no mundo, foi em 1968 e nos anos seguintes, que o movimento estudantil ganhou maiores proporções, sendo reprimido, entretanto, de forma violenta.

Esse tempo de horror, marcado pelas perseguições, prisões, torturas e quando muitos foram mortos, intensificou-se na gestão do general Garrastazu Médici (1969-74), período em que se registrou a chamada “guerra suja”, que culminou “com a morte dos principais líderes e o desmantelamento dos grupos revolucionários armados”⁴⁰.

No que se refere à educação, no início dos anos 60, o ensino público e gratuito sobrepujava o particular em preferência e qualidade, absorvendo a grande maioria de estudantes de 1º e 2º graus, o mesmo não ocorrendo, durante o regime militar, quando se desestruturou a rede pública e passou-se a incentivar a privatização do ensino. Além de estender o tempo de escolaridade básica para oito anos e o de 2º grau tornar-se profissionalizante, observou-se, como primícia das novas diretrizes educacionais, a preocupação com o controle ideológico, cerceando qualquer estímulo à conscientização e ao desenvolvimento de espírito crítico. A tendência era a de uniformizar o ensino, abandonando experiências diferentes e promissoras.

⁴⁰ Cf. MENDONÇA e FONTES. *História do Brasil recente*, p. 47-49.



Inicialmente, muitos professores rebelaram-se não só contra o golpe e o regime militar, mas também contra a reforma educacional imposta e ao “vazio cultural” resultante do cerceamento da palavra. Este posicionamento, entretanto, entrou em recesso após 1968, quando os resultados do “milagre econômico”, repercutindo na área da educação, atingiram a maioria dos profissionais que,

acatou passivamente as ordens do novo regime, que oferecia salários relativamente bons, bolsas de estudo e uma perspectiva mais aberta de carreira acadêmica, como o fim da cátedra e a instituição dos cursos de pós-graduação, além de criar amplo mercado de trabalho nas escolas privadas, em crescimento constante. (RIDENTI, 1993, p. 157)

Se nas escolas e universidades as aulas passaram a ser “vigiadas”, os currículos “peneirados” e a discussão sobre a realidade brasileira considerada como “subversão” e, portanto, passível de punição pelas autoridades competentes, tais prerrogativas estenderam-se à criação artística e intelectual, vista como ameaça ao regime. Habert, abordando a cultura dessa época, relata o clima de terror, quando muitos artistas e intelectuais sendo perseguidos, aprisionados e tendo suas obras censuradas ou mutiladas, tiveram que partir para o exílio, voluntário ou não⁴¹.

⁴¹ Cf. HABERT, N. *A década de 70*, p. 30-31.



Apesar dessa política de repressão que cerceava o pensamento crítico e fazia com que as manifestações artísticas (música, teatro, literatura, cinema) utilizassem recursos que geravam ambigüidade, a fim de levarem ao público os problemas sociais da época, houve, paralelamente a isso, uma expansão extraordinária da indústria cultural, incentivada pelo governo. Criando vários órgãos oficiais para atuarem no direcionamento e intermediação da produção cultural como o INL (Instituto Nacional de Livros), a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), o SNT (Serviço Social de Teatro), a Funarte (Fundação Nacional das Artes), o governo financiou projetos, promoveu concursos, *shows*, principalmente a partir de 1974-75, concretizando a Política Nacional de Cultura do governo Geisel (1974-79).

Sobre essas duas faces da moeda, em que uma reflete os horrores deflagrados pela ditadura militar e, a outra, a euforia pelo desenvolvimento econômico e cultural, proporcionados por esse mesmo governo, Habert comenta:

O clima de terror que a ditadura impôs foi mais intensamente vivido por aqueles setores e pessoas que se opuseram ao regime. A maioria não sabia o que estava acontecendo, muitos acreditavam no “milagre” que criara expectativa de ascensão social. (HABERT, 1992, p. 32)

Embora tenha ocorrido durante o governo Geisel, o início do

processo da abertura política, foi entre os anos de 1974 e 1976 que ocorreu uma violenta onda de prisões, torturas e assassinatos. Nas dependências do DOI-CODI (Departamento de Operações Internas - Centro de Operações da Defesa Interna) em São Paulo, foram presos e mortos sob torturas o jornalista Wladimir Herzog (outubro de 1975) e o operário metalúrgico Manoel Fiel Filho (janeiro de 1976). Assim, medidas que possibilitaram a abertura política de forma “lenta e gradual” alternavam-se com o uso ainda sistemático do AI-5, mantendo “ativo o aparato repressivo policial e militar.”⁴²

Além dos assassinatos de Herzog e Fiel Filho que motivaram reações de indignação e protesto, a segunda metade dos anos 70 assistiu a perseguições políticas, repressão ao movimento estudantil, atentados terroristas, seqüestros de padres e juristas, explosões de bombas que se sucederam simultaneamente às medidas postas em prática pelo governo para o abrandamento do regime militar, como a suspensão gradual da censura prévia à imprensa e a revogação, do AI-5, substituída por uma série de medidas denominadas “salvaguardas constitucionais”:

A reforma revogava o AI-5 e algumas leis mais ostensivas da ditadura – como as que instituíram a pena de morte, a prisão perpétua, o banimento político, a censura prévia, as cassações de mandatos, a suspensão dos direitos políticos – mas mantinha a Lei de Segurança

⁴² Cf. HABERT, N. *A década de 70*, p. 48-49.



Nacional, a Lei de Greve, o SNI, o aparato repressivo, a legislação sindical. (HABERT, 1992, p.51)

Dando continuidade ao processo de abertura política, o general João Batista de Oliveira Figueiredo, presidente da República entre 1979 a 1985, permaneceu na ambigüidade inerente de seu antecessor, promovendo medidas que ora davam ares de complacência, ora de autoritarismo repressor. Assim, ao mesmo tempo em que revogava os decretos que cerceavam os movimentos estudantis ou sancionava a Lei da Anistia, continuava reprimindo severamente greves, interferindo em sindicatos e expulsando estrangeiros envolvidos em movimentos populares.

As greves deflagradas no final da década de 70 intensificaram-se nos anos 80, principalmente nas áreas industriais, redundando em prisões e intervenções em sindicatos. Concomitantemente, ondas de seqüestros e de atentados, como o do episódio do Riocentro, em 1981, ou ainda outros ocorridos em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, que se estenderam até 1987, serviram para demonstrar o grau de dificuldade encontrados nessa época de transição, em que o governo militar cedia terreno aos civis. Como se pôde observar, nem mesmo com a “Campanha Diretas Já”, que possibilitou em 1985 a posse de um civil como Presidente da República, fora suficiente para acabar com o clima de insatisfação geral.

Com o fim do “milagre brasileiro” nos idos de 1974, o Brasil



passou a revelar a crise de endividamento externo e a impossibilidade de manter o mesmo ritmo de crescimento. A inflação em alta, o achatamento aviltante dos salários, o rebaixamento do nível de qualidade de vida fez com que, na década de 80, greves se alastrassem por todos os setores: operários, médicos, professores, bancários, motoristas, engenheiros expressavam seu descontentamento e reivindicavam condições para uma vida mais digna. Tais prerrogativas não se restringiram apenas aos trabalhadores urbanos, pois na zona rural os conflitos de terra tornaram-se freqüentes e violentos, com os grevistas exigindo melhores salários e garantia de trabalho.

Esses conflitos tomaram grandes proporções notadamente nas regiões compreendidas entre o norte de Goiás, oeste da Bahia, norte de Mato Grosso, sul do Pará, Maranhão, Rondônia, onde colonos, posseiros e índios entraram em atritos constantes com fazendeiros e empresários. A intenção do governo Médici de transferir brasileiros dos mais distantes rincões para colonizar a região amazônica e, ao mesmo tempo, possibilitar que grandes empresas nacionais e internacionais para lá se deslocassem, explorando as riquezas minerais e expandissem a agropecuária, trouxe consequências avassaladoras pela devastação ecológica ocasionada e pelo quadro de violência contra os nativos da região.

O processo de dizimação física e cultural dos indígenas do vale amazônico, os confrontos pela posse de terra, a luta pela preservação da floresta estenderam-se pela década de 80, deixando um rastro de perseguições,



ameaças e assassinatos de pequenos agricultores, indígenas e até mesmo de líderes sindicais como o de Chico Mendes, ocorrido em dezembro de 88.

Se os anos 70 transcorreram sob a “égide da fragmentação” que se manifestara em todos os campos, como observou Habert⁴³, talvez em decorrência da intensa repressão que, dissolvendo movimentos e cerceando a livre expressão, impelira o homem em busca de meios alternativos de sobrevivência, observou-se nos anos 80 que, além da fragmentação e do individualismo crescente, a década caracterizou-se pela “descrença generalizada”, tanto em governantes, quanto em instituições, revelando o homem num “imenso quadro de insegurança, impotência e desproteção.”⁴⁴

A casa brasileira, sob o ponto de vista de sociólogos e historiadores, revela-se, portanto, fundamentada num sistema hierárquico, predominantemente autoritário e que se manifesta em toda a sociedade. Pelo exposto, observa-se que os estudiosos são unânimes na constatação de que tal autoritarismo intensificou-se a partir de 1964, com a instauração da ditadura militar, gerando como uma das principais conseqüências durante as décadas de 60, 70 e 80, o cerceamento da livre expressão do pensamento. Tolhidos pela censura, poetas e escritores intensificaram o uso de artifícios, próprios da linguagem literária, produzindo textos ambíguos, possibilitando, assim, vários

⁴³ HABERT, N. *A década de 70*, p. 73-75.

⁴⁴ Cf. RODRIGUES, M. *A década de 80*, p. 65.

níveis de leitura.

Além de Antonio Callado que com seus romances *Quarup* (1967), *Bar D. Juan* (1971) e *Reflexos do Baile* (1976), transpôs para o ilusório os conflitos e as lutas sociais desse tempo de ditadura, outros escritores também não deixaram de registrar as principais características da sociedade brasileira nessa época de autoritarismo exacerbado. Dentre eles, destaca-se Lygia Bojunga Nunes que, numa produção voltada ao público infanto-juvenil, permeada de símbolos e de alegorias, traça um perfil da **casa brasileira** no período compreendido entre os anos 60 a 90.

3. Lygia: a casa real e a casa sonhada

O espírito de rebeldia e de contestação ao pré-estabelecido, a ruptura com as normas impostas pela sociedade e a busca de meios alternativos de vida, objetivando a construção de uma nova sociedade, são características que nortearam os jovens das décadas de 60 e 70, e que se encontram não só nas constatações de historiadores da época, como também nas obras de escritores que, na transfiguração do real, registraram na ficção a sua visão de mundo.

Em sua primeira obra *Os colegas* (1972), Lygia realiza num primeiro plano, a busca de um modo alternativo de viver, ao reunir cinco animais diferentes entre si e que compartilham do mesmo objetivo: viver às margens da sociedade de fato, renegando seus valores e postulando aqueles



considerados condizentes com suas expectativas de vida. Diferentes quanto ao aspecto físico e quanto às origens, os cinco animais, repudiando a sociedade a que pertencem, irmanam-se numa sociedade marginália, construindo num terreno baldio de periferia, um casebre improvisado com pedaços de caixotes recolhidos em feira, e coberto com restos de folhas de zinco. Estabelecendo suas próprias leis, o grupo vive unido desfrutando os prazeres da vida, sem preocupações com o dia de amanhã, buscando usufruir das coisas de que mais gostam: futebol, praia, carnaval, ficar batendo papo, olhar os barcos no mar, cantar e dançar. O trabalho não é necessário, pois a comida se encontra em latas de lixo e em restos de feira.

Recriando o dia-a-dia desse pequeno grupo, Lygia vai, aos poucos, revelando a constituição da sociedade, que com seu autoritarismo exclui de seu âmbito os que não obedecem às regras e às leis que a gerem.

O clima de terror e medo que pairava sobre os que se rebelaram de alguma forma contra os ditames da ditadura do final da década de 60 e início de 70, transparece no medo que os animais demonstram ter da carrocinha e da prisão, lugar em que ocorrem “sumiços”:

— E o que é que eles fazem com a gente lá na prisão?

— Dão sumiço! Me solta, me solta! (*Os colegas*, p.33)

Os dois ficaram firmes. Nem se mexeram. Só pensavam uma coisa: “Aposto que esses caras vieram aqui pra dar sumiço na gente.” (*Os colegas*, p. 64)

A sociedade, no processo de contenção aos que se rebelam às leis predominantes, recorre a meios diversos como a indiferença e o desprezo ou a implantação do medo. Se os dois primeiros são facilmente contornados pelos colegas, o medo, por sua vez, mostra-se um obstáculo de difícil superação, intensificando-se à medida que o grupo se fragmenta.

No decorrer da narrativa, percebe-se a necessidade de vencer o medo, quer através do esforço individual, como o fez Cara-de-pau, quer através de uma mudança de princípios, abandonando a vida fútil e ingressando numa outra, em que o trabalho é primordial, como o fez o grupo:

[...]“Troço bacana que é ganhar do medo” — pensou.

E, de medo perdido, ele começou a ter logo uma porção de idéias. “Puxa, como é que eu não pensei em nada disso antes?” (*Os colegas*, p. 58)

[...]Flor já estava até sonhando (puxa vida, como todos estavam cansados!). Sonhando que não precisava mais ter medo da antiga dona, de carrocinhas, de mais nada. (*Os colegas*, p. 91)

Convencidos de que viver à margem da sociedade não é a melhor opção, os colegas abandonam a marginalidade e ingressam na sociedade

de fato, que não é, entretanto, a mesma da qual estavam fugindo. Aquela, mostrava-se opressora, expulsando os que não se adaptavam aos seus fins. Esta, a que compartilham no momento, resulta de todo um processo de aprendizagem, vivenciado com muito espírito de união.

Lembrando o abrigo dos favelados, existentes nas periferias das grandes cidades, a frágil casa dos primeiros tempos vê-se substituída pela segurança e comodidade de uma outra, quando ocorre a mudança de interesse do grupo, cabendo ao casebre, a vida descompromissada e, ao circo, nova morada e nova proposta de vida.

Delineia-se, nesta primeira obra de Lygia, o projeto de uma casa alicerçada em elementos divergentes dos empregados pela sociedade vigente. Esta, mostrando-se heterogênea, revela-se como um lugar conturbado, em que alguns gozam de privilégios e a maioria padece, na periferia, as agruras provenientes de uma grande metrópole.

Da insatisfação gerada pela sociedade opressiva, resulta, num primeiro momento, a tentativa de formação de uma outra sociedade, ainda precária, que não se revela capaz de substituir a primeira, visto que seus integrantes, não se desligando da mesma, vivem às suas margens, usufruindo de seus benefícios, quando possível. Gradativamente, após um sofrido aprendizado, o grupo chega à sociedade pretendida, sedimentada em bases que consideram como convenientes, pois aliando o trabalho ao prazer, conseguem o fim almejado. No percurso até à meta desejada, o grupo percebe a importância



da união de seus membros, o valor da educação e a necessidade do trabalho, como elementos que devem ser priorizados por todo aquele que almeja uma mudança de vida.

A família, ausente do convívio dos cinco colegas, encontra-se representada com os tatus Garcia (pai, mãe e seis filhos). Embora integrantes do mundo rural, os tatuzinhos tiveram acesso à educação, profissionalizando-se como construtores de túneis. O ideal de vida pretendido pelos colegas encontra-se, em parte, realizado com os seis tatus: são estudados e trabalham unidos naquilo que lhes dá prazer. Porém, vivem no campo e embora o ambiente rural revista-se de características sedutoras, estas não atraem os colegas, que preferem buscar no ambiente conturbado das grandes cidades, a concretização do sonho da casa almejada.

Contrapondo-se a essa família que preza seus valores, está a do coelho Cara-de-pau que o abandona à mercê da sorte. Se a primeira prioriza a solidariedade entre seus membros, a segunda apregoa a fragmentação, dissolvendo os laços afetivos e fomentando o individualismo:

[...]Eu me agarrava no meu tio com medo de me perder, e ele se soltava dizendo que homem tem que aprender a viver sozinho. (*Os colegas*, p. 18)

Contrariando essa premissa do individualismo como um bem

necessário, os colegas reúnem-se sob um mesmo teto, constituindo-se num grupo social tendo por base o companheirismo e a união.

Espelhando, a princípio, o espírito de insatisfação que levara os adeptos da contracultura em busca de uma nova ordem social, Lygia vai além ao batalhar pela superação do simples protesto ou rebeldia, enfatizando a importância do princípio da mudança que deve se pautar em elementos imprescindíveis para a nova morada: a educação, o trabalho, o prazer aliado às virtudes da solidariedade e do companheirismo em busca de um bem comum.

Embora satisfeitos com o novo modo de vida, o patamar alcançado pelos colegas não se constitui no ideal almejado por Lygia, pois a procura por uma nova ordem social continua nas obras seguintes, sempre apresentando alternativas para a consecução da sociedade sonhada.

Em *Angélica* (1975), sob um prisma diferente, Lygia mostra que para se alcançar o todo, precisa-se partir do particular, em que a sociedade, em seu sentido mais amplo, sofrerá transformações desencadeadas por mudanças ocorridas em cada membro que a compõe. Assim, para alcançar a nova ordem social, é preciso, primeiramente, cuidar da formação do indivíduo. Desta forma, *Angélica* aproxima-se de *Os colegas*, apresentando o mesmo espaço (cidade à beira-mar), o mesmo ambiente (predomínio da pobreza, miséria), a relação entre opressor (mundo humano) e oprimido (mundo animal), o relacionamento amistoso entre animais de raças diferentes, a ascensão do mundo da natureza, a ênfase na união de valores como força propulsora de

ascensão, o papel da arte na sociedade (música em *Os colegas* e o teatro em *Angélica*), a busca de uma nova ordem social.

Particularizando-se pela ênfase na descoberta do indivíduo, buscando seu âmago e revelando seu íntimo, tem-se em *Angélica*, o retrato não do indivíduo isolado, mas de toda a sociedade, resultante do aglomeramento de tantas individualidades. Particularizando o ser e conseqüentemente, fragmentando a sociedade e o próprio ser, obtém-se um espaço em que esses fragmentos sofrem transformações para depois se juntarem, formando um novo indivíduo e uma nova sociedade.

A família, praticamente ausente em *Os colegas*, surge com várias nuances em *Angélica*. Entre as personagens, somente Porto apresenta-se totalmente só, desvinculado de sua família, desde pequeno:

[...] E sozinho. Porque vida de porco é assim mesmo: eles ficam logo sozinhos; separam toda a família – uns pra serem comidos agora, outros depois. (*Angélica*, p. 10)

Se Porto sente-se marginalizado por não ter família (“será que eles não me topam porque eles têm família e eu não?” (p. 11)), *Angélica*, por sua vez, mesmo tendo uma família, sente-se marginalizada, por não comungar dos propósitos da mesma. Arraigada em princípios pautados em mentiras sacramentadas pela tradição, a família de *Angélica*, embora consciente do

mundo de falsidade em que vive, prefere se acomodar a essa situação, usufruindo dos benefícios que a sociedade lhe outorgara, exatamente pela persistência e propósito de continuidade desse processo:

Angélica: Mas se a gente sabe que é mentira como é que a gente vive espalhando essa idéia? Como é que a gente tem até bandeira bordada com cegonha carregando bebê?

Lutero: Porque é por causa dessa mentira que a gente vive bem, que a gente ganha presente, que todo o mundo nos respeita, que... (*Angélica*, p. 56)

Rebelando-se contra esse mundo de aparências, Angélica viaja para o Brasil e aqui se depara com os mesmos problemas, constatando que “nenhum país é melhor que o outro: um é mais legal numa coisa, outro noutra.” (p. 28)

A mentira, elemento pernicioso abominado por Angélica, capaz de empanar o conceito que tinha sobre sua família: (“Era uma família formidável. Só tinha uma coisa ruim que...” (p. 28)) e de levá-la à separação de seus entes queridos, junta-se à infelicidade das famílias dos sapos e dos crocodilos, colaborando com a ambição por coisas fúteis e o machismo para, unidos, desagregarem a harmonia familiar.

A infelicidade paira na família dos sapos, pois Napoleão sente-se infeliz por ter de trabalhar naquilo que não lhe dá prazer e Mimi-das-Perucas, também infeliz, por nunca estar satisfeita com seu mundo de

futilidades. O mesmo ocorre com a família dos crocodilos, em que Jota vive se lamuriando pelo seu aspecto físico, mutilado pelas constantes vendas de partes de seu rabo. A mulher do Jota, por sua vez, revela-se infeliz, sendo subserviente ao machismo do marido, não tendo direito sequer à própria identidade. O autoritarismo patriarcal, causador de brigas entre o casal, é responsável, também, pela saída dos três filhos de casa, que preferiram casar bem jovens, para não vivenciarem o clima de discórdia ali reinante.

Tanto a família de Jota, quanto a de Napoleão têm por diretriz o autoritarismo, quer seja exercido pelo homem (Jota), quer pela mulher (Mimi-das-Perucas) que, de uma forma ou de outra, abala a estrutura familiar. Com Jota Crocodilo tem-se o marido autoritário que não admite o trabalho da mulher fora do lar (“...Lugar de mulher é dentro de casa cuidando dos filhos, pronto, acabou-se.” (p. 73)). Protótipo do indivíduo machista, de físico avantajado e briguento por excelência, que almeja exercer seu domínio dentro e fora do lar, vê-se ameaçado em seu intento, quando a sociedade impõe-se como mandatária maior. Desempregado e rejeitado continuamente em outros empregos, devido à sua agressividade, resta a Jota vender pedaços de seu rabo, como forma de subexistência.

Contra-pondo-se à Jandira, mulher de Jota e modelo de submissão, Angélica surge como símbolo da independência feminina, demonstrando amadurecimento suficiente ao exercício de sua independência. Além de Angélica e Jandira, um outro tipo compõe o mundo feminino. Trata-se



de Mimi-das-Perucas, esposa de Napoleão, presa à superficialidade do consumismo fútil e degradante.

Se os primeiros anos da década de 70 registraram uma época de euforia desencadeada no Brasil pela vitória do futebol brasileiro na Copa do Mundo de 1970, pelo “milagre econômico” servindo como chamariz para o consumismo desenfreado, pela campanha ufanista do **Brasil Grande**, com *slogans* espalhados de norte a sul como **Brasil, conte comigo; Brasil, ame-o ou deixe-o; Brasil - ontem, hoje e sempre**⁴⁵, esses mesmos anos registraram que a euforia pela milagre brasileiro fez-se “à custa da pauperização e do silêncio forçado de imensos contingentes de trabalhadores assalariados.”⁴⁶ Assim, ao lado da ostentação de riqueza de alguns privilegiados, avolumava-se nas periferias um número cada vez maior de trabalhadores submetidos não só ao arrocho salarial, como silenciados pela repressão política que coibia qualquer manifestação contrária ao governo. Além disso, imperava um clima de insegurança e medo diante da possibilidade de qualquer suspeito ser detido pela polícia para averiguações e nunca mais ser visto. Habert cita, entre outros, o “sumiço” do ex-deputado Rubens Paiva, em 1971.⁴⁷

Observa-se, portanto, que os anos do “milagre econômico”, vistos sob outro ângulo, revelam os anos sofridos de perseguição política,

⁴⁵ HABERT, N. *A década de 70*, p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

torturas, aniquilamento dos grupos revolucionários, cassação de mandatos políticos, intervenções em sindicatos e entidades estudantis, censura da palavra, alastramento da miséria, decadência do ensino público, marginalização e expulsão dos não adeptos ao regime. Período contraditório, de riqueza e de miséria, de risos e de lágrimas, de desencantos e de esperanças, que Lygia transpôs em *Angélica* ao mostrar as personagens sempre lutando em busca de um mundo melhor, superando as falhas advindas de uma educação precária (Porto), libertando-se do autoritarismo de um marido opressor (Jandira), batalhando pela instauração da verdade (Angélica).

Auxiliando nas dificuldades do dia-a-dia, surgem as idéias, às quais Lygia dá um destaque todo especial, detalhando o seu processo de criação, desenvolvimento e utilização. Disseminadas por todo o texto, havendo até mesmo um capítulo dedicado inteiramente a elas, as idéias provenientes quer de pessoas cultas como Angélica ou iletradas como Porto, ilustram uma das formas possíveis de serem colocadas em uso, por todo aquele que não se conformando com a situação vigente, resolva perder o medo e lutar pelas modificações necessárias.

Da soma dos vários perfis que assomam a narrativa, obtém-se o perfil da sociedade que, denegrada por valores negativos apregoados como a segregação racial, o desamparo à velhice, o desemprego, a degradação aviltante que leva o indivíduo a negociar partes do corpo, dá margens ao sonho de uma nova sociedade. Esta, entretanto, ocupa o mesmo espaço da anterior, revelando



que seu surgimento depende tão somente da comunidade. Desta forma, o desvencilhamento dos entraves da sociedade opressora somente se processa com a conscientização do indivíduo que, ciente dos critérios libertadores, procura colocá-los em prática.

Assim o princípio da mudança, que pautara as modificações em *Os colegas*, ganha destaque em *Angélica*, afetando o indivíduo em si, e, conseqüentemente, a família e por extensão, a sociedade. Como em *Os colegas*, a dicotomia entre a sociedade real e a sociedade sonhada, propicia às personagens o embate corajoso e propulsor de mudanças. Se a sociedade real constitui-se de regras não apreciáveis pela maioria, torna-se evidente a necessidade de mudanças. Para tanto, a obra revela que o primeiro passo está no próprio indivíduo, valorizando suas qualidades, superando seus defeitos, aprimorando-se em sua formação interior. Tais procedimentos, aliados à comunhão de idéias do grupo, revelam-se como propulsores do surgimento de uma nova sociedade.

A casa brasileira delineada em *Os colegas* e *Angélica* revela as conseqüências do autoritarismo predominante na sociedade como um todo, atingindo esferas públicas e privadas. Gradativamente, Lygia, centralizando-se no ambiente urbano, mostra o dia-a-dia das pessoas inseridas no ambiente familiar, de trabalho e de lazer, batalhando para se libertarem do sistema opressivo, na esperança de uma sociedade mais humanitária.

Se nestas primeiras obras percebe-se que a referência ao sistema político se faz de forma sutil, é em *A bolsa amarela* (1976) que tal perspectiva ganha destaque, quando Lygia, centralizando-se na organização do galinheiro, ficção criada por Raquel, retrata o Brasil nos anos da ditadura militar.

Raquel, dando asas à sua veia de escritora, cria uma história que reproduz a organização da sociedade brasileira, com as relações de mando e subserviência presentes nas relações de trabalho e na convivência entre os integrantes de uma comunidade, quer em âmbito familiar quer em âmbito público. A família patriarcal, em que o homem detém todo o poder decisório, cabendo aos demais membros a obediência total, encontra no galinheiro, seu modelo de realização. Ao galo Rei reserva-se o comando de todas as galinhas, que se mostram inteiramente dependentes e servis. Tem-se, neste relacionamento, o protótipo desejável para o povo brasileiro: submissão e obediência cega a um poder central, que pensa por toda a comunidade. A esta, resta o comodismo de não pensar, pois pensar dá trabalho. O processo de domesticação é tão intenso, que a comunidade rejeita e denuncia todo aquele que tem por intenção provocar modificações no sistema. Ficar calado e obedecer passivamente torna-se o ideal de vida para quem se acomoda e se transforma num robô que, sem vontade própria, obedece aos comandos daquele que pensa por todos. Para quem ousa romper com a normatividade, o castigo é a prisão, para que através da coerção retorne a desempenhar o papel que lhe fora

destinado pelo sistema:

[...] me levaram preso [...] — Pra eu aprender a não ser um galo diferente. Me botaram num quartinho escuro. Tão escuro que quando eu saí de lá tava todo preto. Só depois é que a cor foi voltando. Fiquei preso um tempão; sofri à beça. Aí, um dia, eles me soltaram. E foram logo dizendo: “Daqui pra frente você vai ser um tomador-de-conta-de-galinha como o seu pai era, como o seu avô era, como o seu bisavô era, como o seu tataravô era – senão volta pra prisão.” (*A bolsa amarela*, p. 36)

A decisão de não dar continuidade a esse processo opressivo leva o contestador a empreender uma fuga, preferindo viver clandestinamente sob a ameaça constante de novo aprisionamento:

[...]— Ah, eu... eu andei me escondendo numa porção de lugares [...] mas se eles me pegam de novo vai ser fogo.
— Você arranja outro esconderijo.
— Tá difícil: cada vez tem menos lugar pra gente se esconder. (*A bolsa amarela*, p. 37)

O medo vivenciado por quem opta pela clandestinidade (“eu vivia apavorado, achando que iam me pegar” (p. 38)), estende-se a quem abriga o clandestino (“Se descobrem que eu to escondendo você, eu fico numa situação um bocado ruim” (p. 38)).

Prisão, tortura, perseguição aos que não se submetem às regras do poder, o perigo da delação ("Deixa com a gente: se ele não se comportar direito a gente avisa" (p. 36)), o medo de ser descoberto e de passar novamente pelo suplício da prisão, o medo de prestar auxílio e ser considerado como cúmplice são características de que Raquel revestiu sua história e que facilmente se transmutam para o plano real, ilustrando o Brasil da ditadura militar que prendeu, torturou, perseguiu, levando à clandestinidade e ao exílio, quando não suprimiu, todo aquele que ousou opor-se ao regime. Como exemplo das atrocidades cometidas nesta época, Habert cita os assassinatos do jornalista Wladimir Herzog (outubro de 1975) e do operário metalúrgico Manoel Fiel Filho (janeiro de 1976) ocorridos nas dependências do DOI-CODI (Departamento de Operações Internas - Centro de Operações da Defesa Interna) em São Paulo, entre tantos outros que sofreram a violência desses anos de chumbo.⁴⁸

Paralelamente à história do galo Rei, que preferiu ser Afonso e sair pelo mundo defendendo suas idéias, Lygia aponta, através do galo Terrível, o que ocorre com quem se deixa moldar pelo sistema, anulando sua vontade, eliminando a livre expressão de idéias e passando a pensar e a executar somente o que o sistema deseja e permite. Com o pensamento costurado, Terrível deixa de ser livre e isso sela o seu destino, vivendo como uma marionete ao sabor da

⁴⁸ HABERT, N. *A década de 70*, p. 48-49.



vontade de seu senhor, e ao sabor da sorte quando se torna desnecessário.

À constatação de Afonso de que assim como o galo Terrível ou o cachorro amordaçado, há muita gente de pensamento costurado (p. 101), indicando a extensão da censura do pensamento e da doutrinação, Lygia contrapõe a esperança de possibilidade de recuperação para todo aquele que se submeteu a esse processo de submissão. Esperança esta exposta no capítulo “Casa dos Consertos” (p. 96 et seq) que aborda a possibilidade de conserto não só de quem tem o pensamento costurado, mas de que nessa *casa* “quase tudo tem conserto” (p. 97). Refletindo a sociedade idealizada por Raquel, a “Casa dos Consertos” mostra o relacionamento harmonioso entre os membros de uma família (pai, mãe, filhos e avô), em que todos têm os mesmos direitos e deveres e se sentem felizes em poder diversificar seus afazeres e dividir responsabilidades:

— Não tem sempre uma porção de coisas pra resolver? Quem é que resolve?

— Nós quatro. Pra isso todo dia tem hora de resolver coisa. Que nem ainda há pouco teve hora de brincar. A gente senta aí na mesa e resolve tudo que precisa. Resolve como é que vai enfrentar um caso que a vizinha criou; resolve se vai brincar mais do que trabalhar; ou estudar mais do que brincar; resolve o que é que vai comer; quanto é que vai gastar em roupa, em comida, em livro; resolve essas transas todas. Cada um dá uma idéia. E fica resolvido o que a maioria achar melhor. (*A bolsa amarela*, p. 100)

A ênfase na alfabetização e a constante valorização dos estudos, presentes nas obras anteriores, ganha contornos nítidos em *A casa da madrinha* (1978), quando Lygia contrapõe dois tipos possíveis de ensino: um propiciado pela Escola Osarta do Pensamento e o outro pela professora da maleta. O primeiro, tendo como objetivo a doutrinação do indivíduo, fornece três cursos: curso papo, curso linha e curso filtro. Inicialmente, através de muito “papo”, objetiva-se a instauração do medo, que deve se manifestar em todos os níveis, até chegar ao limite máximo, quando ocorre o medo de pensar. Caso não se alcance esse limite, o curso linha é acionado com a finalidade de costurar o pensamento, permitindo que o indivíduo pense somente o que os outros queiram. Como reforço, o curso filtro, atrasando o pensamento, faz com que a obediência às ordens seja feita de forma completa e servil. O galo Terrível, que teve seu pensamento costurado e o Pavão que frequentou os três cursos são exemplos e produtos finais da atuação desse tipo de ensino. Em contrapartida, tem-se numa outra escola, alguém que contestando esses métodos, procura incentivar a criatividade e a prática de idéias, que visam a propiciar uma melhor formação do indivíduo para a vida. Trata-se de uma professora que, propondo um ensino dinâmico envolvendo professor e alunos no processo de conhecimento da realidade e de como atuar nessa realidade, ousou opor-se às diretrizes do ensino, do qual a Escola Osarta do Pensamento seria o protótipo ideal.



É de se notar que a crítica ao processo educativo no plano ficcional, encontra respaldo nas transformações ocorridas no ensino após o golpe de 64. Habert, traçando um panorama sobre o setor educacional da época, mostra o impacto das diretrizes impostas durante o regime militar que reprimiu estudantes, professores e funcionários com ameaças de demissão, perseguição e de prisão, concretizadas para muitos. Tolhidos em sua liberdade de expressão, tendo suas aulas vigiadas, dada a possibilidade de versarem sobre assuntos considerados subversivos, os professores viram-se impossibilitados de dar continuidade aos debates sobre o ensino e a realidade brasileira, tão comuns até então.⁴⁹

Simões Paes, a exemplo de Habert, refere-se à tendência de uniformização do ensino com o evidente desestímulo de experiências inovadoras que pudessem estimular a formação do pensamento crítico.⁵⁰ Sintetizando as conseqüências da implantação das novas diretrizes educacionais, Habert comenta:

[...]De uma forma geral, o conjunto da política educacional do regime agravou a seletividade e o analfabetismo, reforçou o controle ideológico e político sobre o ensino e provocou um profundo rebaixamento da sua qualidade, retirando-lhe seu caráter mais universal e crítico em

⁴⁹ Cf. HABERT, N. *A década de 70*, p. 30-31.

⁵⁰ Cf. PAES, M. H. S. *A década de 60*, p. 53-54.



benefício da formação de uma mão-de-obra mais adaptada aos interesses das empresas e do regime. (HABERT, 1992, p.31)

A casa da madrinha não se restringe, entretanto, a espelhar e tecer críticas somente sobre o sistema educacional. Priorizando os grandes centros urbanos, Lygia aborda com intensidade cada vez maior, os problemas oriundos do crescimento desordenado das cidades, como o aumento excessivo de favelas nas periferias, e o conseqüente alastramento da miséria e do desemprego. Com a família de Alexandre, desvelam-se os percalços dos que habitam a periferia na tentativa de conseguir meios para sobreviver ante a precariedade de moradia, educação, saúde e alimentação.

A “Casa dos Consertos”, da obra anterior, encontra similitude na casa da madrinha, lugar edênico que Alexandre procura a fim de solucionar todos os seus problemas. Se o ambiente urbano mostra-se opressivo, conturbado e miserável, o campo surge como um oásis de tranquilidade:

[...] Lá na frente tinha um morro pequeno. Redondo e cheio de flor. Flor alta, baixa, rentinha no chão, dava um vento e elas iam pra lá e pra cá. E tinha também um caminho que ia subindo e virando no meio daquele mundo de flor. De um lado do morro, tinha uma floresta grande onde a lua estava querendo entrar, e era só olhar pras árvores – cada uma grande assim – que a gente ficava logo sabendo que lá no meio delas tinha cascata, rio, gruta, caverna, coisa à beça pra descobrir. Do outro lado do morro vinha saindo um sol de dentro do mar. Mar claro, de onda mansa e água morna. Bem em cima do morro, meio tapada de

flor, tinha uma casa bem branca, com uma janela de cada lado, e mais uma porta azul. (*A casa da madrinha*, p. 82)

O esplendor da paisagem extasia Alexandre, Vera e o Pavão, mas é o interior da casa, com seus armários mágicos que se constituem no tesouro almejado, pois satisfazem os seus desejos, quer de alimentação, quer de vestuário. Ali se encontra tudo o que um dia fora importante e que parecia irremediavelmente perdido no tempo: a gata da capa, o baú de fantasias, a maleta da professora, a cortina de listras e até Augusto, o irmão predileto de Alexandre. Se na “Casa dos Consertos” havia a possibilidade de recuperação para o cachorro de pensamento costurado, na casa da madrinha, tal perspectiva se concretiza com a recuperação total de Pavão que, livre do filtro, volta a ser dono de suas idéias. Entretanto, o retorno à realidade desfaz o encanto e Pavão continua com o pensamento “pingado”, assim como a casa da madrinha continua sendo o objeto de desejo a ser conquistado e desfrutado.

Tanto a “Casa dos Consertos” quanto a casa da madrinha constituem-se numa projeção idealizada da casa brasileira. Tentativas de uma sociedade ideal projetada no ambiente urbano, quanto à primeira, e no ambiente rural, quanto à segunda. Se nas obras anteriores, Lygia prioriza o ambiente urbano, a partir de *A casa da madrinha* o ambiente rural passa a ter lugar de destaque, surgindo como uma possibilidade de “conserto” da sociedade brasileira. Essa tentativa de Lygia de retorno ao rural parece refletir o



pensamento de Rilke⁵¹, de quem fora leitora assídua, sobre a hostilidade do ambiente urbano, lugar de lutas e tensões e que provocaria no indivíduo o desejo pela vida tranqüila no campo. Um outro fator seria com relação a um movimento amplo, principalmente entre artistas e intelectuais, que pregava a negação da cidade e incentivava o retorno às raízes rurais, como se fosse a busca de “um imaginário paraíso perdido.”⁵²

Esse mesmo propósito de retorno ao rural, visto como possibilidade de retomada dos valores originais e, por isso mesmo, capaz de fornecer elementos básicos essenciais para a tentativa de se construir uma nova sociedade, intensifica-se em *O sofá estampado* (1980) quando Lygia, focalizando a história de vida de um tatu em busca de sua auto-afirmação, contrapõe a turbulência do ambiente urbano com o apaziguamento da vida interiorana.

As sociedades detectadas no decorrer da narrativa dão conta desse processo mostrando, primeiramente, a sociedade rural com seus defeitos e virtudes, para depois adentrar na sociedade urbana, vista como um antro de corrupção, e o retorno à primeira que, destituída dos valores negativos, apresenta-se como tentativa possível de uma sociedade ideal.

Em sua trajetória, Vítor vivencia, portanto, três sociedades. A

⁵¹ RILKE. R. M. *Cartas a um jovem poeta* (trad. de Paulo Rónai) Porto Alegre: Globo, 1ª edição, 1970.

⁵² Cf. RIDENTE. M. *O fantasma da revolução brasileira*, p. 239.



primeira é a do herói ainda criança, formada pela família, os vizinhos, a escola. Filho único, Vítor mora numa floresta, dividindo seu tempo entre as obrigações da vida familiar e escolar e os prazeres proporcionados pela vida ao ar livre. Relacionando-se com os outros de forma cautelosa, prefere anular sua presença do que aparecer. Nesta época, faz-se decisiva a figura da avó, com quem comunga os mesmos ideais de amor à natureza. Os pais, sempre preocupados com o filho, quer pela sua saúde, quer pelo seu futuro, procuram encaminhá-lo segundo o desejo deles e não do filho. Idealista, Vítor foge ante a perspectiva de uma profissão que não lhe agrada. Essa fuga leva-o de encontro à segunda sociedade, que substitui o sossego interiorano pela balbúrdia da cidade grande. Aos poucos, vê-se enredado nas malhas dessa sociedade que lhe impõe comportamentos inesperados. Quem fugiu para não ser vendedor de carapaças, vê-se de repente vendendo “xarope Vida Nova”, “Cigarro Status”, “Queijo Oblivion”, “Vodka Bliss”, “Cerveja Plus” e ainda aparelho de barba, desodorante, toalha, pasta de dente, sabão e sabonete em anúncios de TV (p. 131-135). Deste novo mundo fazem parte elementos como Dona Popô, Ipo, Dalva, a Dona-da-casa, representantes típicos dessa sociedade que tem como meta o poder advindo da exploração dos outros. Neste mundo não há lugar para os que não se vendem (o Inventor), nem para os que não têm mais nada para dar (Vítor).

Nesse ponto, surge a terceira sociedade que num movimento circular, encontra-se com a primeira, retomando desta o ambiente natural e os



anseios do herói quando jovem. Amadurecido, Vitor torna-se senhor de sua vontade, o que viabiliza a concretude de seu sonho: viver em contato com a natureza e seguir o mesmo caminho da avó.

No retorno ao mundo da natureza, Lygia aborda um assunto que se tornou polêmico durante a década de 70 e que ainda permanece assim nos dias de hoje. Durante o governo do general Médici, foi colocado em execução o projeto que previa “dar aos homens sem terra do Nordeste a terra sem homens da Amazônia”⁵³, com o objetivo de colonizar a região construindo estradas, usinas hidroelétricas e de incentivar a exploração mineral, florestal e a produção agropecuária. Porém o que se obteve de concreto foi a intensa devastação ecológica e o extermínio gradativo da população nativa. O clima de violência entre colonos, posseiros e índios tomou tal proporção, que setores da sociedade nacional e estrangeira passaram a se movimentar em defesa do meio ambiente.

Esse clima violento e opressivo, Lygia o registra em *O sofá estampado* ao focalizar a avó de Vitor em suas viagens itinerantes pelo interior do Brasil, notadamente na região amazônica, lugar em que perdeu a vida ao defender a floresta e os índios.

A casa brasileira desvelada em *O sofá estampado* dá

⁵³ Cf. HABERT, N. *A década de 70*, p. 21. Uma outra obra que aborda o assunto é *A década de 80* de RODRIGUES, M., p. 62-64.



seqüência às características já apontadas em obras anteriores, como a opressão, o autoritarismo, a separação dos indivíduos em superiores e inferiores, a censura do pensamento, a doutrinação, a marginalização e expulsão dos indesejáveis ao sistema, características que aumentam de intensidade obra a obra, tomando novos aspectos e surgindo em circunstâncias diferentes.

Desta forma, o papel castrador desempenhado pela Escola Osarta do Pensamento encontra na televisão o dispositivo ideal para a divulgação de seus propósitos uma vez que, dada a amplitude de abrangência de seus poderes, atinge um contingente significativo de espectadores, num espaço de tempo relativamente menor. Dalva (doutrinada e alienada) e Vítor (explorado e descartado) são exemplos do poder de influência da televisão, que se juntam à fila dos destituídos de vontade própria, Terrível e Pavão. A crítica à educação estende-se, portanto, ao poder educativo da TV que, similar à Escola Osarta, impõe diretrizes, dita normas, subordinando a vontade dos outros à soberania de sua vontade. Poder este, que Habert constata já a partir da década de 60, quando considerado o grau de seu valor, fora eleita como “veículo de controle político e de propaganda ideológica sob o signo da Segurança Nacional e da Integração Nacional”.⁵⁴

Pelo visto, observa-se que a casa adquire contornos que se definem pelos contrastes entre o desejo de ser e a real concretização desse

⁵⁴ Cf. HABERT, N. *A década de 70*, p. 24.



desejo (Vitor, Dona Popô, o inventor, a avó de Vitor); pela tensão resultante da dualidade contínua do ser em confronto consigo mesmo e com os outros (Vitor e o inventor), pela transformação do ser que, afastado de seu *habitat* natural e em contato com uma civilização individualista, é levado à degeneração (Dona Popô, Vitor), pela exploração a que os sujeitos se submetem, transformando-se ora em seres alienados (Dalva), ora em objetos descartáveis (Vitor), e ainda, pelo avanço do “progresso” invadindo florestas, devastando matas, provocando mortes e destruições.

Assim, rompendo os limites da individualidade do herói, a obra adentra-se em outras individualidades, desvendando suas fraquezas, defeitos e virtudes. Do conjunto desses indivíduos tem-se o retrato complexo de sociedades diferentes, podendo-se pensar em dois pólos: um, que centralizando-se nos grandes centros urbanos, agrega símbolos reveladores da corrupção, do individualismo, da alienação, do isolamento das pessoas e, um outro pólo, em que as pessoas mais simples, com outros propósitos de vida, lutam pelos seus ideais, para não se deixarem contaminar pelos dissabores do progresso. Entretanto, pelo exposto, esses dois mundos não correm paralelos, como se um fosse detentor do lado sujo da vida e o outro detivesse somente qualidades. Há uma infiltração de valores, que são aceitos por uns e rejeitados por outros.

O sofá estampado, que dá título à obra, surge nesse contexto, como um elemento de ligação entre o presente e o passado, pois é através dele que ocorre o retorno às origens, na tentativa de se recuperar os valores, ainda



não conspurcados pela sociedade capitalista.

Entre *A casa da madrinha* (1978) e *O sofã estampado* (1980) situa-se *Corda bamba* (1979) que, fazendo jus ao título, parece indicar o dilema de quem se encontra numa encruzilhada e tem dúvidas sobre qual caminho deverá seguir: o do esquecimento, apagando da memória todo o passado e adentrando no futuro, forjar o dia de amanhã, independentemente de qualquer ligação com fatos marcantes da vida ou, ao contrário, retomar o passado, reavivando-o para que os erros cometidos não se repitam na construção do futuro que se almeja? Se este é o possível dilema, a resolução escolhida por Lygia detém-se na segunda opção, elegendo-a como imprescindível na recuperação de memória de Maria, e como fator decisivo no processo de formação e amadurecimento desta jovem que, conhecendo e entendendo seu passado, encontra-se apta para integrar-se ao presente e forjar seu futuro.

A reiteração de determinadas características da sociedade brasileira, que se presentificam em todas as obras de Lygia, cumpre o seu papel de fixar tais características na memória do leitor, mas é em *Corda bamba* que essa tarefa ganha destaque, tornando-se fulcro da narrativa. Em vista disso, torna-se interessante a lembrança de alguns aspectos da realidade brasileira da época, observando-se a possível interação entre realidade e ficção.

Sabe-se que o processo de abertura política, iniciado no governo Geisel (1974-79), aconteceu de forma gradativa, envolvendo diversos setores da sociedade. Assim, com a participação de mães e familiares de



“desaparecidos”, criou-se em 1975 o Movimento Feminino pela Anistia, que ganhou pulso nos anos seguintes auxiliado por todos os que se empenhavam na mesma luta. O CBA (Comitê Brasileiro pela Anistia) fundado em 1978, no Rio de Janeiro, espalhou-se pelo país pregando a “anistia ampla, geral e irrestrita” e angariando adeptos dentro e fora do país.

Com o crescimento e repercussão do movimento pela anistia, o governo Figueiredo (1979-85) enviou ao Congresso um projeto, aprovado em junho de 1979, que atendia parte das solicitações. Habert, comenta a esse respeito que o projeto aprovado

atingia os acusados de crimes políticos mas não os condenados por atentados e seqüestros políticos; atingia os cassados mas estes continuavam inelegíveis; atingia os servidores públicos e militares punidos pelos Atos Institucionais e Lei de Segurança Nacional, mas subordinava sua reintegração à decisão das autoridades de cada setor; e, ponto-chave para os militares, a lei anistiava automaticamente os torturadores. (HABERT, 1992, p. 54)

Como afirma Irene Arruda⁵⁵ o acordo firmado entre as várias facções militares de que “a abertura não levaria à investigação do passado” e de que “o aparelho repressivo não seria investigado, nem julgado”, impunha o

⁵⁵ ARRUDA, I. *Dilacerada, memória vai e volta*. Folha de São Paulo, 02 de maio de 1993. Suplemento Especial: maio de 68, p. 04.

esquecimento como característica intrínseca da anistia.

Com a anistia aos torturadores, propunha-se, automaticamente, o esquecimento não somente dos algozes, mas de toda uma situação de vida, eliminando da memória o lado negro da ditadura militar, com seu sistema opressivo, que ocasionou tantas prisões, torturas e assassinatos. Esquecer os horrores dos “anos de chumbo” tornou-se, portanto, condição inerente ao processo de abertura e à anistia política.

O ano de 1979, marco oficial da anistia, é também o ano em que Lygia publica *Corda bamba*, que apresenta como ponto central o apagar da memória e a necessidade de reavivá-la, retomando os fatos do passado, mesmo que dolorosos, para que compreendidos em sua extensão, possam contribuir para a construção do futuro.

Nessa perspectiva, a perda de memória de Maria ante à morte dos pais e todo o processo de sua recuperação torna-se significativo, quando transposto para o plano do real. Vê-se, assim, a perda da memória de Maria como a perda de memória do povo brasileiro, assim como a necessidade de Maria em recuperar a memória, como a própria necessidade da sociedade brasileira em não se deixar impregnar pelo esquecimento e lutar pelo reavivamento do passado. Assim como Maria, não se conformando com a perda da memória, empreende um retorno ao passado, desvendando paulatinamente os mistérios das portas coloridas, que lhe desvelam a história de sua vida e de sua família, criando-lhe condições para inserir-se no presente e projetar o seu



futuro, Lygia aponta a mesma trajetória para a sociedade brasileira.

Da mesma forma como já o fizera em obras anteriores, Lygia insiste na fixação de determinadas características reveladoras do sistema autoritário e opressivo da sociedade. Em *Dona Maria Cecília Mendonça de Melo* encontra-se a junção do autoritarismo com a corrupção, exercidos através do poder do dinheiro. Sentindo-se soberana, Dona Maria Cecília exerce seu poderio decidindo sobre sua vida e a dos outros. É o que ocorre ao comprar três de seus quatro maridos, que deslumbrados com a comodidade de uma vida fácil, venderam-se, subordinando-se aos seus caprichos. Não satisfeita com a fragmentação de seus casamentos, procura fragmentar o da filha, quer colocando impecilhos à sua realização, quer raptando a neta do convívio dos pais. O ápice de seu poder concretiza-se ao tornar-se dona de um ser humano, a velha contadora de histórias, pronta a satisfazer suas vontades a troco de comida.

Além de levantar reflexões sobre o autoritarismo excessivamente opressivo, capaz de fragmentar os laços familiares, Lygia reforça a importância da educação na formação do indivíduo, tecendo críticas à metodologia empregada pela professora Eunice, mais preocupada com sua aparência física do que na eficácia do processo ensino-aprendizagem.

Expondo a vida itinerante do pessoal circense, Lygia aborda a questão da miséria, da instabilidade no emprego, da sujeição do indivíduo aos perigos de uma profissão que põe em risco a vida (Foguinho, Marcelo) e da

falta de união da classe em busca de melhores condições de emprego.

Se a sociedade em que Dona Maria Cecília é o pólo centralizador, mostra-se altamente autoritária, opressiva e exploradora, o mesmo ocorre na sociedade circense, embora com atenuantes. Diante dos aspectos negativos que as duas sociedades apresentam, surge a possibilidade de uma terceira, fruto do amadurecimento de Maria que, servindo-se dos elementos positivos de uma e de outra, inicia a organização e construção de um núcleo social condizente com seus ideais.

Elo comum a *Corda bamba* e *O sofá estampado*, o voltar-se para dentro de si mesmo, buscando o que se perdeu na memória ou no tempo, envolve muito mais do que a individualidade de Maria e Vítor, passando a representar a coletividade que, a exemplo desses heróis, revisitando o passado e guardando na memória a sua história, terá melhores condições de contribuir na formação de uma nova sociedade.

Se “os homens que não conhecem sua história estão condenados a repeti-la”⁵⁶ e se há o apregoar do esquecimento dessa história através da anistia, percebe-se em Lygia a intenção de não permitir que a casa brasileira dos anos 60 a 80 esvazie seus quartos, limpando-os das marcas da perseguições, torturas e assassinatos que mancharam suas paredes. Além disso um outro elemento pode ser considerado como determinante desse propósito.

⁵⁶ Cf. RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*, p. 22.



Como a repressão política atingira um grupo restrito, para grande parte da população brasileira os “anos de chumbo” não existiram, permanecendo na memória não os horrores deflagrados pela ditadura militar e sim os benefícios do milagre econômico e o ufanismo do **Brasil Grande**. Em vista disso, “como esquecer o que não foi registrado na memória”⁵⁷? E as obras de Lygia parecem responder: o que não foi registrado pela memória real, poderá sê-lo através da memória da ficção. E é o que se percebe pela reiteração persistente, nas obras publicadas entre 1972 e 1980, das características desses tempos sofridos.

Nas obras posteriores a *O sofá estampado*, imagens nítidas da história sangrenta dessa época surgem em *Sete cartas e dois sonhos* (1982), *O meu amigo pintor* (1987) e *Fazendo Ana Paz* (1991) que, se indicam a continuidade do projeto detectado nas obras anteriores a 80, revelam que o mesmo não se realiza com a intensidade e frequência tão próprias daquelas obras. A reiteração acirrada do autoritarismo opressivo, as críticas ao ensino público deficitário, a valorização do saber e da cultura, continuam a fazer parte do universo ficcional de Lygia, embora se apresentem em situações diferentes, dispersos pelo conjunto de obras e não se centralizando em cada uma, como o fizera até então.

O incentivo à prática do lema “a união faz a força”, tão vivenciados em *Os colegas* e *Angélica*, cede terreno ao individualismo

⁵⁷ Cf. ARRUDA, I. *Dilacerada, memória vai e volta*, p. 04.



crescente, desagregador de grupos e responsável pelo enclausuramento do indivíduo, preso nas malhas da solidão. A aura de pessimismo, que perpassa as obras, parece refletir o “quadro de insegurança, impotência e desproteção”⁵⁸, caracterizador, segundo Marly Rodrigues, do cotidiano da década de 80.

Os dois anos que distanciam *Sete cartas e dois sonhos* (1982) de *O sofá estampado* (1980) não se mostraram suficientes para apagar da memória os anos de repressão política. E é assim que esse motivo retorna nesta obra, abordando a vida daqueles que sofreram perseguições durante a época da ditadura militar. Beneficiados pela anistia de 1979, esta não lhes restituiu a plenitude de vida, pois continuaram a carregar o estigma dos que viveram à margem da sociedade.

Sob a perplexidade do menino Cláudio em desvendar a morte de seu amigo Pintor, desvenda-se o quadro daqueles que se dedicaram apaixonadamente à política, defendendo um ponto de vista diferente daquele comungado pelos detentores do poder. E o “sumiço” já presente em *Os colegas*, retorna denunciando o envolvimento político como desencadeador da prisão:

[...] ela reclamava que ele tinha se apaixonado pela política, que, em vez de gostar só dela, ele tinha dado pra gostar de tudo que é brasileiro igual, que em vez de ficar namorando ela, ele ia pra comício, para

⁵⁸ Cf. RODRIGUES, M. *A década de 80*, p. 65.



reunião, pro norte, pro sul, de tanto andar pelo Brasil um dia ele até sumiu: prenderam ele. (*O meu amigo pintor*, p. 37)⁵⁹

O processo de repressão política, metaforizado em *A bolsa amarela* na história do galinheiro, reitera-se com as referências ao passado político do Pintor quando se toma conhecimento de sua prisão, do longo tempo que lá permanecera incomunicável e da perseguição de que fora vítima:

[...] dois caras disseram que eram da polícia e me mandaram embora: queriam ficar sozinhos com o meu Amigo pra interrogar ele. Depois a gente ficou sabendo que o síndico tinha ido na polícia dizer que o meu Amigo estava morando aqui no prédio. (*O meu amigo pintor*, p. 18)

Porém, se em *A bolsa amarela* o galo Afonso consegue superar todos os obstáculos, demonstrando que o otimismo aliado à força das idéias derrubam barreiras, o Pintor, cético quanto ao seu desempenho na política, na arte e no amor, deixa-se impregnar pelo pessimismo, buscando na morte a solução que não encontrara em vida.

Ante a perplexidade de Cláudio pelo mistério que envolvia não só a morte do Pintor, mas de todo o seu passado, percebe-se que o “apagar da memória” está em andamento. A Cláudio, que não vivenciara os anos da

⁵⁹ Como em *Sete cartas e dois sonhos* não há indicação de páginas, as citações aqui apresentadas referem-se a *O meu amigo pintor*.



ditadura, é vedado esse conhecimento, quer pelo fato de ser criança, quer pela censura dos adultos, dificultando-lhe o acesso a informações:

Se um cara vai preso porque matou porque roubou, gente assim da minha idade fica sempre por dentro; porque então se dizem “ele é um preso político”, gente da minha idade nunca entende direito o que isso quer dizer, por quê? (*O meu amigo pintor*, p. 21)

O retorno ao passado em busca da memória (Maria em *Corda bamba*) ou do reencontro de valores (Vitor em *O sofá estampado*) juntam-se em *Fazendo Ana Paz* (1991) quando Lygia promove o retorno de Ana Paz à sua cidade natal e a sua infância a fim de recuperar o que ficara no passado e preservá-lo para o futuro.

A recuperação e a preservação da **Casa** de sua infância, que presenciara a morte trágica de seu pai, torna-se imprescindível não só para Ana Paz, mas essencial para toda a coletividade:

[...]muita gente sabe que uma cidade desmemoriada é pior até que uma pessoa que não se lembra mais da infância que teve; e se a gente quer desmemoriar de vez uma cidade é só ir botando abaixo a arquitetura do passado.

[...]

[...]Um dia desses eu vou morrer; depois morre você; depois vai o teu filho... Mas a cidade continua; e quanto mais memória ela tiver, mais ela pode servir pra cada um que vive aqui. (*Fazendo Ana Paz*, p. 48)

A repetição enfática do assassinato do pai (p. 14, 33, 36, 39 e 40) corrobora esses propósitos, fixando na memória do leitor as marcas de um passado que não pode ser esquecido.

A casa do passado, cenário da trágica morte, retém ainda as lembranças dos fatos anteriores a essa ocorrência. Lembrando o Pintor, o Pai revela-se envolvido ativamente com a política:

[...] o Pai estava organizando o primeiro sindicato de trabalhadores rurais no Rio Grande do Sul. Trabalhava feito um louco. Viajava pelo interior todo; redigia manifestos; era um entra-e-sai de gente na casa, muita discussão no escritório [...] (*Fazendo Ana Paz*, p. 35-36)

A referência a Raquel de *A bolsa amarela*, no início da obra, é significativa. Além da proximidade dos fatos enfocados, tanto Raquel quanto Ana Paz caracterizam-se por serem exigentes, obstinadas e centralizadoras. Tais características estendem-se à Carranca

[...]mulher forte, coerente, que sabia lutar pelos direitos dela. [...] (que sempre acabava se apaixonando por namorado que defendia os bichos, a liberdade, as mulheres, a distribuição de terras...) (*Fazendo Ana Paz*, p. 34,35)

A Carranca torna-se motivo adequado para que o Pai repasse para a filha os valores considerados por ele como importantes. Assim, contando

histórias sobre a Carranca, o Pai trabalha na formação intelectual de Ana Paz:

E o Pai começou a inventar um mau espírito atrás do outro: eles eram os caras que não deixavam o Brasil ser uma terra de fartura pra tudo que é brasileiro. O Pai fez a Carranca se envolver com cada mau espírito de arrepiar. Só pra Ana Paz ir sacando tudo que é força que puxa o Brasil pra trás. (*Fazendo Ana Paz*, p. 34)

O insistente pedido que o Pai fez à filha (“promete, Ana Paz, promete que nunca vais te esquecer da Carranca” (p. 14, 29, 33,36)), reiterado várias vezes pelo texto, mostra a importância dessa fase de Ana Paz que, ainda criança, se prepara para o futuro. Se na maturidade, Ana substitui os valores adquiridos na infância, passando a professar e a zelar pelos valores que seu marido lhe impusera, não significa, entretanto, que a promessa feita ao pai caíra inexoravelmente no esquecimento. Ainda obstinadora em seus oitenta anos, Ana Paz promove um resgate do passado, recuperando os valores originais, valorizando a memória e, desta forma, promovendo a recuperação da casa perdida no tempo:

De luz acesa nela toda a Casa foi resplandecendo, parecia tão mais moça, assim, recém se pintando... parecia até, sei lá! que ela tinha aumentado, feito já crescendo pro fruto que ela ia dar. (*Fazendo Ana Paz*, p. 49)



Perseguição política, prisão, suicídio, assassinato asseveram as marcas da violência de um passado próximo que a anistia não conseguiu represar. Percebe-se que o processo de abertura política, se possibilitou o retorno de exilados políticos, não significou, contudo, o término da repressão e a inserção utópica do país num clima de segurança e de prosperidade. Ao contrário, o clima de instabilidade persistiu com a ocorrência de inúmeros atos de atentados à bomba e de seqüestros, envolvendo militares da chamada “linha dura” e de grupo para-militares como o CCC (Comando de Caça aos Comunistas), a AACB (Aliança Anticomunista Brasileira) e a FPN (Falange Pátria Nova).⁶⁰

Esse clima de instabilidade, juntamente com a proliferação de greves que se alastraram por todo o país, denunciando o arrocho salarial e o aumento da miséria, Lygia transpôs em suas obras posteriores a 80, caracterizadas segundo a autora por uma “tonalidade mais cinzenta”.⁶¹

O otimismo crescente nas primeiras obras pela criação de uma nova sociedade, pautada na valorização do indivíduo e da família, vê-se, subitamente, substituído pela “tonalidade cinzenta” do pessimismo, presentes, principalmente, em *O meu amigo pintor*, *Tchau* e *Nós três*. A morte que campeia essas obras, manifestando-se no suicídio do pintor, na morte da

⁶⁰ Cf. RODRIGUES. M. A década de 80, p 14-16.

⁶¹ Cf. SANDRONI. L. Entrevista com Lygia Bojunga Nunes in *De Lobato a Bojunga*, p. 174.

escritora e no assassinato de Davi, parece refletir metaforicamente o clima de terror e de violência que persistiu durante os primeiros anos da década de 80.

Intensificando a aura de descrença na possibilidade de construção de uma nova sociedade, essas obras refletem, no conjunto, a fragmentação da família, a dissolução de grupos e, conseqüentemente, o isolamento do indivíduo, refugiado nos campos da solidão.

A preocupação com a formação dos indivíduos, que fora considerada como um dos pilares para forjar a sociedade pretendida, ponteia o conto *O bife e a pipoca* (Tchau, 1984), mostrando a discrepância entre o ensino público e o particular. Tuca, considerado o melhor aluno de uma escola de periferia, e, por isso mesmo, merecedor de uma bolsa de estudos numa escola particular, mostra um conhecimento muito deficitário quando comparado com os alunos regulares dessa escola. É também, neste conto, que os contrastes sociais entre os dois meninos tornam evidentes os contrastes da sociedade, revelando a miséria que faz parte do cotidiano das favelas e a riqueza dos abastados moradores de edifícios de luxo.

A fragmentação da família, tema explorado sobretudo nos contos de Tchau e em *Nós três*, somam-se ao individualismo crescente, à desagregação de grupos, à falta de incentivo ao aspecto formativo, à ausência do espírito combativo e obstinado que, juntando-se à presença mórbida do pessimismo, parecem promover o esquecimento da tão sonhada sociedade alardeada nas obras anteriores a 80. Paradoxalmente, apregoa-se o não apagar



da memória os fatos do passado, ao mesmo tempo em que o projeto da sociedade pretendida se desvanece. Porém, recusando-se a ficar presa nas brumas do passado, a esperança retoma seu caminho e retorna nas obras seguintes, apontando novamente possibilidades de um novo amanhã. Assim, os anseios de Vítor, Maria, Raquel e Alexandre retornam em Ana Paz que revisitando sua cidade natal, procede à retomada da valorização do passado, resgatando-o do esquecimento, ao mesmo tempo em que o insere como elemento essencial na orientação de uma nova sociedade.

Refletindo o quadro que Rodrigues pinta sobre a década de 80, em que a dissolução dos laços familiares, a descrença no poder público como agente solucionador dos problemas sociais, o culto ao individualismo, a decadência do ensino público revelam o homem voltado para si mesmo, lutando “por causas particulares e na transformação de comportamentos individuais”⁶², Lygia, sem perder a esperança por uma sociedade mais justa, retorna ao campo de batalha. Sobre os escombros da família desestruturada e da educação pública não satisfatória, Lygia fortalece o outro sustentáculo, visto como elemento capaz de suprir as lacunas deixadas pela escola e pela família. Investindo na arte, revelando o seu fazer poético, Lygia mostra em suas três últimas obras (*Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992)) o papel destinado à ficção, capaz não só de refletir o mundo,

⁶² Cf. RODRIGUES, M. *A década de 80*, p. 10.



mas, interagindo com ele, contribuir para a formação do indivíduo e aqui, mais especificamente, de atuar na formação do leitor crítico.

Os vinte anos que separam *Os colegas* (1972) de *Paisagem* (1992) revelam que nesse espaço de tempo a casa brasileira permanece alicerçada no autoritarismo, apresentando os mesmos problemas sociais como o alastramento da miséria, a proliferação de favelas, a divisão hierárquica dos indivíduos em superiores e inferiores, a decadência do ensino público, a degradação do ser que se encontra cada vez mais encurralado ante a opressão dessa sociedade que expulsa de seu âmago os menos favorecidos pela sorte.

A fuga dos grandes centros urbanos e o retorno às regiões interioranas como possibilidade de melhoria de vida, recurso explorado em *A casa da madrinha*, reitera-se em *Paisagem*, quando a família de Lourenço abandona a cidade do Rio de Janeiro e se instala em Maringá, interior do Paraná:

[João] anunciou que o salário dele vinha sofrendo de anemia já fazia tempo, e que agora tava fraco demais para enfrentar aluguel de casa, escola de filho, telefone, luz, supermercado, essa coisa todinha; informou que a gente tava indo pro brejo econômico, junto com mais um bolão de brasileiros que faziam parte de uma classe que tinha sido média e depois média-baixa e depois média-tão-baixa que já nem tavam mais enxergando a cara dela; disse que assim, tendo virado uma família desenxergada [...] a gente tinha mais é que meter o rabo entre as pernas e ir saindo rapidinho pra viver no interior onde a vida era mais barata[...] (*Paisagem*, p. 28)

Sem lograr o sucesso pretendido, continuando a pertencer a uma “família desenxergada”, João questiona quem poderia reverter essa situação tão precária “será que nunca mais governo nenhum ia enxergar tanto desenxergado?” (p. 28).

Se Alexandre em sua miserável vida não perde as esperanças de encontrar a casa de sua madrinha, que o suprirá da falta de tudo, João, ao contrário, desestimulado pela casa que não tem nada de madrinha, empreende uma nova fuga. Isolando-se do mundo, vivendo para sua música, João busca na arte o que não conseguira no cotidiano da realidade.

O final idílico de *Paisagem* reflete que a procura por uma nova sociedade continua, mesmo que esta se encontre apenas no mundo ficcional. Refugiando-se no lugar edênico criado por Lygia (campo de flores, a casa a beira-mar, o barco) as personagens Lourenço, a Menina do Lado, João e a própria Lygia logram um convívio entre pessoas que se identificam, professando o mesmo gosto pela arte. Lygia como escritora, Lourenço e a Menina do Lado, leitores idealizados e João, realizando-se através da música.

Percebe-se que as obras integrantes desses vinte anos dedicados à ficção, inserem-se num projeto em que o estabelecimento de uma nova ordem social se torna uma meta desejada. Obstinadamente, obra a obra, Lygia vai apontando possibilidades possíveis, mostrando a importância do saber adquirido através dos livros ou da vida, valorizando a educação que incentiva a criatividade e a livre iniciativa, mostrando o protótipo de uma família idealizada

em que todos têm direitos e deveres iguais, enfatizando o valor do grupo que luta por um mesmo propósito, propagando o retorno ao mundo rural, pondo-se em defesa das matas e povos nativos, dando o devido valor ao passado e seu importante papel na construção do presente e projeção do futuro e, principalmente, destacando a função da arte (música, teatro, literatura) em todo esse processo.

Simultaneamente à construção da sociedade desejada, que se refaz a cada obra, ganhando novos contornos ou estabelecendo novas diretrizes, tem-se o retrato real da sociedade, refletindo como num espelho a realidade da sociedade brasileira compreendida, principalmente, no espaço desses vinte anos.

Fundamentalmente autoritária, heterogênea e hierárquica, assim se caracteriza a sociedade brasileira sob o ponto de vista quer de historiadores, sociólogos ou daqueles que, trabalhando com a transfiguração do real, revelam, metaforicamente, a casa brasileira com essas mesmas nuances.

CAPÍTULO III

A Máscara

1. A literatura nos anos 70

Ana Maria Machado, entrevistada por Heloísa Buarque de Holanda, ao traçar um perfil literário dos anos 70, deixa evidente que o desafio que alguns autores enfrentaram ao se disporem a fazer uma literatura de denúncia, ganhou pulso, graças a um intenso trabalho de carpintaria.

A censura e a repressão que marcaram, notadamente, a produção cultural durante os anos da ditadura militar, não foram suficientes para suprimir a expressão de pensamento dos que se mostravam contrários ao regime. No campo da música, do cinema, do teatro e da literatura surgiram obras contestadoras, denunciando os problemas sociais e o clima de terror e opressão daqueles tempos:⁶³

⁶³ Nadine Habert em *A década de 70* cita uma série de peças teatrais, filmes, músicas e trabalhos experimentais de grupos alternativos. O mesmo se observa em *O fantasma da revolução brasileira* de Marcelo Ridenti, que reserva parte substancial de sua obra em comentários críticos sobre as principais manifestações artísticas da época. Na mesma linha, encontra-se o trabalho de Heloísa Buarque de Holanda, *Cultura e participação nos anos 60*.



[...]Com a repressão e o fechamento da década, ficou muito difícil falar do real, mas por isso mesmo, mais do que nunca isso era necessário. E era preciso driblar a repressão. Jogar com as ambigüidades, com a possibilidade de diversos níveis de leitura, com a polissemia e a multivocidade. Aguçar a ironia. Transpor sentidos. Fazer metáforas. Construir símbolos.⁶⁴

Símbolos, metáforas, trocadilhos aliados ao humor, à ironia e à sátira possibilitaram que o mundo real se transfigurasse em ficcional, registrando as marcas que impregnaram as décadas de 60 a 80 deste século, embora tal privilégio tivesse sido usufruído por poucos, como observa Roberto Schwarz⁶⁵ em sua crítica sobre a produção literária brasileira. Schwarz aponta entre as causas para essa quase ausência de manifestação a respeito de 1964 e do período subsequente, a falta de “costume entre nós [de] um autor dizer o que realmente pensa”, assim como o argumento de que para se alcançar o grande público muitos optaram pela renúncia de “ambições artísticas maiores.”

Aludindo ao desaparecimento da crítica dentro da área de criação artística e do atrofiamento da capacidade de expressão de idéias, como decorrentes da censura e opressão, Ana Maria Machado comenta que os inúmeros espaços em branco, preenchidos, por aqueles que se acomodaram ao sistema, gerou uma “valorização da incompetência”, em que “postura de vida”

⁶⁴ MACHADO, A. M. A literatura infantil nos anos 70. Entrevista a HOLANDA, H. B. *Literatura infanto-juvenil*, Tempo Brasileiro. nº 63, out-dez. 1980, Rio de Janeiro. p. 30.

⁶⁵ Cf. SCHWARZ, R. Crise e literatura in *Que horas são?*, p. 157-163.

passou a ser sinônimo de talento.⁶⁶

As observações de Ana Maria Machado indicam, então, uma situação paradoxal: os poucos que se dedicaram a propiciar uma reflexão crítica sobre esse período conturbado, sofreram patrulhamentos, perseguições ou se refugiaram no anonimato, enquanto aqueles que se acomodaram às regras do sistema obtiveram um campo maior de atuação, embora portadores de uma “literatura ligeira, pasteurizada, o espetáculo, enfim, da superficialidade e do consumo”, nas palavras de Heloisa Buarque de Holanda.⁶⁷

Numa visão geral, observa-se que os críticos da cultura artística, desse período, voltam-se sobremaneira ao exame da produção musical, teatral e cinematográfica, relegando à poesia e ao romance um espaço exíguo, onde os comentários constantes sobre *Quarup*, *Bar Don Juan* e *Reflexos do Baile* de Antônio Callado deixam pouco espaço para obras de outros autores, embora adeptos dos mesmos propósitos.⁶⁸ Talvez, a necessidade de buscar refúgio na máscara da ficção, utilizando-se de todos os recursos possíveis, a fim de falar do real e ao mesmo tempo escapar do corte da censura, seja uma das causas prováveis da permanência do anonimato. Nessa perspectiva, o campo restrito aos “pouquíssimos” a que alude Schwarz, poderia ser ampliado, desde

⁶⁶ Cf. MACHADO, A. M. *A literatura infantil nos anos 70*, p. 26-33.

⁶⁷ Cf. HOLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*, p. 96.

⁶⁸ Procurando dar uma visão mais abrangente sobre a produção literária após 64, está a obra de LUCAS, F. *O caráter social da ficção no Brasil*, p. 64-71, embora não haja qualquer alusão à produção literária infanto-juvenil.

que a crítica especializada empreendesse o retirar das máscaras que toldam essas obras, permitindo que se conheça “não só o perfil de uma sociedade, mas, também, a figura do mundo”, como observa Celso Lafer, quando de suas ponderações sobre o poeta, a palavra e a máscara.⁶⁹

No âmbito da produção literária brasileira, Ana Maria Machado destaca dois ramos que melhor se adequaram ao processo de mascaramento: a poesia e a literatura infantil, dado o envolvimento mais íntimo de ambas, com o mundo da simbologia.

Com relação à literatura para crianças, embora ainda carente de estudos mais aprofundados, avultam os nomes de Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Lygia Bojunga Nunes com uma produção literária preocupada em revelar o homem e a sociedade desses tempos. *História meio ao contrário* (1978), *Era uma vez um tirano* (1981) e *De olho nas penas* (1981) de Ana Maria Machado e *O reizinho mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980), *O que os olhos não vêem* (1981) e *Sapo vira rei vira sapo ou A volta do reizinho mandão* (1982) de Ruth Rocha constituem-se em exemplos de obras destinadas ao público infantil, que souberam transpor para o mundo literário, as preocupações que envolveram a sociedade brasileira durante o regime militar. Entretanto, se Ana Maria Machado e Ruth Rocha destinaram parte de seus escritos para atender essa finalidade, em Lygia Bojunga Nunes observa-se esse

⁶⁹ Cf. LAFER, C. O poeta, a palavra e a máscara. In PAZ, O. *Signos em rotação*, p. 269-282.



intuito percorrendo de forma contínua todas as obras publicadas entre 1972 a 1980, sem deixar de lado as obras subseqüentes, portadoras, além disso, de características condizentes com o período pós-anistia.

Percebe-se, assim, um princípio de organicidade estrutural nas obras de Lygia que procura atender a um projeto, em que a criação literária torna-se um meio eficaz não só de representação do real, mas um meio de atuar na formação do leitor. Propósito este, que se delineia em *Os colegas* (1972), toma forma nas obras subseqüentes e se torna explícito em *Paisagem* (1992), quando Lygia, expondo seu fazer literário, trabalha com a interação leitor-autor-texto, evidenciando que do embricamento desses três elementos, tem-se um produto que se refaz continuamente.

2. Sob a máscara dos animais

A máscara, recurso utilizado desde tempos remotos, congrega uma vasta simbologia⁷⁰, revelando sentidos peculiares aos diferentes povos que a utilizam, indo desde conotações religiosas, místicas, mágicas e sobrenaturais até às que se associam aos ritos agrários, funerários e de iniciação.

De largo uso no campo da literatura, principalmente em épocas de intensa opressão ou de censura, a máscara acoberta o sentido que não

⁷⁰ Cf. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, p. 595-598.



se quer dar a conhecer de forma clara, assumindo, para isso, as feições mais diversas, como a de animais e objetos que, em sua aparência, simbolizam os humanos em sua essência. Força mediadora entre a aparência e a essência, a máscara, vista como símbolo de identificação, em que aquele “que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência [...] com o personagem representado”⁷¹, convida a que se decifre o seu mistério, a que se desvele sua aparência, para se conhecer a sua essência.

E é neste sentido, que Lygia, valendo-se do recurso da máscara, concretiza sua arte num trabalho artesanal, que se intensifica obra a obra, na lapidação de personagens e de situações de vida.

Num primeiro momento, Lygia faz da máscara um recurso utilizado comumente pelos animais. Em *Os colegas*, por exemplo, Flor-de-Lis caracteriza-se, na aparência, como um ser humano (p. 11-13); Ursíssimo Voz-de-Cristal usa o disfarce de mulher, na tentativa de entrar na prisão sem ser reconhecido (40-42); as fantasias carnavalescas servem para mascarar os animais, auxiliando-os na busca de homogeneidade (p. 23-31); fantasiados de palhaços, os colegas fazem dessa máscara o seu meio de vida (p. 84-92). Em *Angélica*, o porco disfarça o nome e a aparência física para ser aceito na comunidade (p. 15-18); o elefante Canarinho disfarça sua velhice, a fim de conseguir emprego (p. 19, 20, 22); os animais encenam uma peça teatral,

⁷¹ Cf. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, p. 598.



assumindo outras personalidades (p. 69 et seq.); o público finge não perceber os desacertos dos atores na representação da peça (p. 87); os animais refletem sobre o uso da máscara (p.10, 28-30). Em *A bolsa amarela*, o galo Rei usa uma máscara, ao fugir do galinheiro (p.33-34); em *A casa da madrinha*, a Gata da Capa esconde-se numa enorme capa com capuz (p.65) e em *O sofá estampado*, o tatu Vítor sob a máscara de ator empenha-se em conquistar Dalva (p.131-136).

Além dos animais, o recurso da máscara estende-se aos humanos que enfatizam o seu uso na literatura, como se observa em Raquel (*A bolsa amarela*) e na escritora de *A troca e a tarefa* dedicadas à arte de ficção.

Desvelando as máscaras utilizadas pelos animais, Lygia suscita reflexões sobre as máscaras que ela, como escritora, faz uso em suas obras. É nessa perspectiva, que se observa que a antropomorfização de animais e objetos revela-se como uma das máscaras com que procura mostrar o oprimido e sua luta por uma nova sociedade. Explorando esse recurso, em que animais e objetos antropomorfizados convivem naturalmente com os humanos, Lygia insere gradativamente o leitor no cotidiano dos grandes centros urbanos, expondo um sistema hierarquizante, autoritário e opressivo.

A busca de uma nova sociedade, fundamentada na igualdade de condições, revela-se na escolha de animais diferentes, que se aproximam visando uma convivência em comum. Em *Os colegas* dividem o mesmo espaço, compartilhando de tristezas e alegrias, três cães, um coelho e um urso que

convivem harmoniosamente com outros animais como tatus e pombo. O contraste se dá com os humanos e outros animais, como os moradores do jardim zoológico, que representando a sociedade vigente, lutam pela permanência de valores, expulsando de seu âmago os que não se adequam aos seus fins.

Essa mesma preocupação em unir animais diferentes encontra-se em *Angélica*. A união dos enamorados Porto (porco) e Angélica (cegonha) soma-se a de outros animais que se juntam na representação da peça teatral, anulando suas diferenças: o crocodilo Jurisprudência e sua mulher Jandira, o sapo Napoleão e seus sete filhos e o elefante Canarinho. Em *A bolsa amarela*, Lygia promove a união do galo Afonso com a Guarda-chuva, enquanto que, em *A casa da madrinha*, o Pavão apaixona-se pela Gata da Capa. Em *O sofá estampado* é a vez do tatu Vítor apaixonar-se pela gata Dalva.

Além da busca da igualdade se esconder e se revelar sob a máscara de animais tão diferentes, é interessante observar o significado da escolha de tais animais. Em *Os colegas*, tanto o cachorro quanto o urso apresentam características em comum: ambos são portadores de espírito guerreiro.⁷² Característica esta que Lygia estende aos outros animais, mesmo que, num primeiro momento, aparentem insegurança e fragilidade. E se o cão

⁷² Cf. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. As significações e as citações aqui apresentadas dizem respeito aos animais: porco (p. 734), crocodilo (p. 305-307), cão (p. 176-182), cegonha (p. 128), elefante (p. 359-360), urso (p. 924-925), galo (p. 457-459), pavão (p. 692-693), coelho (p. 540-542), gato (p. 461-463).



guarda em si as características de “guardião, mediador e vigia”, o urso, por sua vez, simboliza as “forças elementares suscetíveis de evolução progressiva”, a que se junta o simbolismo do coelho, ligado à renovação da vida, e o da cegonha, revelando-se como adversária do mal.

A possibilidade de superação de dificuldades, gerando modificações intrínsecas do ser, encontra-se representada exemplarmente no porco, “símbolo das tendências obscuras da ignorância, da luxúria, do egoísmo, da voracidade” e no crocodilo que igualmente voraz, é visto como símbolo da duplicidade, da hipocrisia, revelando-se malvado e cruel. Características estas, que, revertidas, transformam o porco e o crocodilo em símbolos detentores de positividade. Com essa reversão simbólica, em que os significados estratificados pela tradição não são preservados, Lygia promove a expectativa de mudanças, afeita a todos os animais.

A preocupação com contrastes, em que ora o animal simboliza o benéfico, ora o maléfico, concretiza-se, ainda, na gata Dalva, detentora de aspectos negativos, simbolizando o ócio e a futilidade, e na Gata da Capa que, ao contrário, prende-se à realidade do dia-a-dia, vivenciando as agruras de quem não tem moradia fixa, precisando batalhar para sobreviver.

O galo e o pavão, símbolos solares, ocupam posição privilegiada entre os animais selecionados por Lygia. O galo por anunciar um novo dia e reunir em si as cinco virtudes apontadas por Chevalier e Gheerbrant como civis (pelo aspecto mandarínico da crista), militares (pelo porte de

esporas), a bondade (por dividir os alimentos com as galinhas) e a confiança (pela segurança com que anuncia o nascer do dia) e o pavão que, aliando a beleza ao poder de transmutação, é visto, acima de tudo, como símbolo da alma incorruptível.

À simbologia do galo, acrescenta-se a significação do nome Afonso⁷³ e se tem aquele que, sendo diligente, atencioso e estando pronto para o combate, é capaz de anunciar, com segurança, um novo dia. A incorruptibilidade do Pavão, colocada à prova quando de sua permanência no Escola Osarta do Pensamento, faz com que se torne o símbolo por excelência do oprimido, pela sua tenacidade em não se deixar corromper, apesar dos suplícios a que fora submetido.

Engrossando a galeria desses animais, o tatu Vítor aproxima-se do pavão pelo sofrimento, anulação da vontade própria, cerceamento de liberdade e pela perseverança em conquistar um mundo melhor, propósito motivador detectado em todos os animais que, contestando a opressão, batalham por novas perspectivas de vida.

A esses animais tão diferentes quanto ao aspecto exterior, mas que se assemelham pelos propósitos de vida, Lygia contrapõe aqueles que se mostram adequados ao sistema. Desse rol, destacam-se os animais do zoológico (*Os colegas*), prisioneiros de uma instituição e de si mesmos, Dona Popô e Ipo,

⁷³ Cf. GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, p. 47 e 49.



hipopótamos seduzidos pelo poder do dinheiro (*O sofá estampado*), Terrível, o galo de pensamento costurado (*A bolsa amarela*) e a gata Dalva, digna representante do mundo alienado (*O sofá estampado*).

À seleção desses animais junta-se à dos nomes que lhes são atribuídos e que se mostram em consonância com as características próprias de cada um. É assim que o urso chama-se Ursíssimo pelo tamanho e Voz de Cristal pela voz fina. Virinha e Latinha denotam sua origem: são vira-latas. O coelho Cara-de-pau é sério, introspectivo, com a “cara” sempre fechada, o que lhe valeu o apelido. O valor da educação aparece na imponente do nome completo do pombo João Carlos de Oliveira Brito, assim como no dos Tatus Garcia. A cegonha Angélica, ave de bom agouro e amante da verdade, intensifica suas qualidades com a pureza refletida pelo seu nome. Por sua vez, o elefante contrasta seu porte avantajado com a pequenez e fragilidade denotadas em Canarinho e que, de fato, são inerentes à sua personalidade. Vítor, Terrível, Crista-de-ferro são outros, que antecipam pelo nome o que o futuro lhes reserva.

Refletindo o autoritarismo do crocodilo, senhor das águas primevas e pretense dono do “Rio de Fevereiro” (p. 70), o nome Jurisprudência, em analogia com Jurisprudência, a ciência do direito e das leis,⁷⁴ vem a calhar. Entretanto, ironicamente, o crocodilo que se julga tão poderoso, prefere ser chamado de Jota Crocodilo, menosprezando seu nome original. Jurisprudência,

⁷⁴ Cf. HOLANDA, A. B. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 995.

Jota Crocodilo e Crocodilo-Sem-Rabo, respectivamente, o nome natural, o de sua preferência e o que lhe fora imposto pela comunidade, correspondem à degradação de seu aspecto físico e à decadência de seu poder. Um outro exemplo de adequação do sujeito ao nome, encontra-se em Mimi das Perucas, perfeito para indicar a artificialidade do culto à aparência

A troca do nome expressando a passagem da notoriedade para uma situação de rebaixamento social, pode percorrer caminho inverso ao do crocodilo. É o que ocorre com a Mulher do Jota, assim chamada pela sua total dependência ao marido. Assumindo seu próprio nome, Jandira torna-se dona de seus atos. A mudança do nome original ocorre, ainda, com outros animais indicando modificações processadas em cada um, capazes de justificar a correspondência com o novo nome. Esse procedimento encontra-se em porco que sob a máscara de Porto anula, na aparência, a inferioridade advinda do nome porco, considerado suposto e injustamente como provocador de chacotas e pilhérias. Um outro exemplo seria o do galo *Rei* que deixa de ser o gerenciador de destinos para se tornar Afonso, o que está pronto para o combate. Ou ainda de Pozinha, que se transforma em Dona Popô, ao ascender na escala social.

Observa-se, assim, que o processo de nomeação empregado por Lygia atende não somente à correspondência entre nome e ser, em que aspectos do caráter de cada um são revelados pelo significado do próprio nome, como atende, principalmente, à relação dos nomes com eventos fundamentais

da narrativa. E é nessa perspectiva que se pode pensar na ausência de nomes próprios para determinadas personagens, assim como na nominação de alguns animais que passam a ser designados pela espécie a que pertencem. Sob esse prisma, o anonimato decorrente ganha conotações diferenciadas, dependendo a quem se aplica. Com relação ao grupo de humanos, surge como uma máscara adequada para cobertar atos autoritários e opressivos, impossibilitando a indicação precisa de quem os pratica. Já no grupo dos animais, o anonimato prende-se às conseqüências desses atos opressivos, indicando a perda de identidade e a inserção gradativa do ser no mundo da coisificação.

Os animais selecionados, o processo de nominação e o anonimato revelam-se, portanto, como elementos importantes na caracterização lygiana da sociedade, fundamentada no autoritarismo e na opressão. Desta forma, os animais, assumindo os modos de ser e de viver dos humanos, passam a ser máscaras dos próprios humanos, simbolizando seus tipos e instituições.

É assim que o crocodilo Jurisprudêncio e sua mulher Jandira simbolizam a família patriarcal em que o autoritarismo exercido pelo chefe da casa sufoca qualquer anseio de vontade própria, quer da mulher, quer dos filhos. Com o casal de sapos, inverte-se a posição de chefia, cabendo à Mimi das Perucas a continuidade do modelo autoritário, a que se acrescenta o comodismo, a futilidade e o gosto exagerado pelo consumismo. Com Jurisprudêncio e Mimi das Perucas, ridiculariza-se o autoritarismo despótico exercido pelo homem ou pela mulher, execrável tanto num caso quanto no outro.



Apresentando o verso e o reverso de personagens distintas, contrapondo suas virtudes e defeitos, Lygia constrói cada personagem que se vê refletida ou antagonizada no perfil de outras personagens. Assim Angélica, acumulando características de uma mulher culta, íntegra em seus princípios e que luta pela independência, encontra receptividade na avó de Vitor, na Gata da Capa e na Guarda-chuva que, unidas, contrapõem-se à subserviência de Jandira, ao comodismo de Mimi das Perucas e à alienação de Dalva, características que se estendem ao mundo dos humanos, em que Brunilda, tia de Raquel, seria um exemplo tão fútil e consumista, quanto Mimi das Perucas.

O aprimoramento do ser, bem como sua degradação refletem-se então, quer nos objetos e animais antropomorfizados, quer nos humanos. Assim, a integridade de Angélica encontra ressonância no Inventor, marcado pela incorruptibilidade e pela perseverança no propósito de contribuir na reconstrução de um mundo mais justo, através de um invento capaz de transformar qualquer mágoa em benefícios para a humanidade. Contrastando com o Inventor, Dona Popô situa-se no extremo oposto, inteiramente dominada pelo capital e a ele se dedicando integralmente, degradando os que a rodeiam e a si própria, a fim de aumentar os seus lucros, avidez que divide com o Ipo, seu mestre nas tramas do mundo capitalista. Semelhantemente à Dona Popô e Ipo, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, avó de Maria, usando de métodos similares, usa o poder monetário para manipular e comprar quem lhe apraz. Adentrando nesta trilha, o pai de Vitor procura inserir o filho nos negócios de

sua empresa, interessado no crescimento do volume de vendas das carapaças de plástico e não no aprimoramento da qualidade do produto à venda. É ainda o interesse pelo lucro que leva os donos do circo a oferecer o número da corda bamba, sem rede de proteção, em que Márcia e Marcelo perderam a vida.

Aos que cultuam o poder do dinheiro, Lygia contrapõe os que optam por outros valores. Dentre esses, destaca-se a avó de Vítor e sua dedicação à preservação das matas, proteção aos índios e aos demais injustiçados socialmente. Sua luta em prol dos “bichos de barriga vazia” e de uma sociedade mais justa encontra receptividade no despreendimento do Inventor, em seu desejo de reverter o mal em um bem, assim como se encontra em todos os outros animais e objetos antropomorfizados, ou nos humanos que professam esse mesmo ideal.

Nesse jogo de semelhanças e contrastes têm-se aqueles que simbolizam os valores cultuados por uma sociedade moldada pela opressão e autoritarismo e que visam, em primeiro plano, usufruir dos benefícios do capital e têm-se os que, contestando esses valores, voltam-se para a conquista de uma sociedade moldada em princípios de igualdade, transformando-se de símbolos de uma sociedade degradada em símbolos de uma sociedade desejada.

No estudo das obras anteriores a 1980, percebe-se que os símbolos extrapolam os limites de cada obra em si, constituindo-se em

arquétipos⁷⁵, dilatando o raio de visão que passa do individual para o coletivo. Assim, uma obra se liga à outra através de imagens recorrentes que possibilitam uma visão unificada da experiência literária de Lygia, voltada para a denúncia da opressão e cerceamento da liberdade, à crítica das injustiças sociais e à procura de uma nova sociedade.

A interação dessas obras possibilita a aproximação de personagens, unidas por um aspecto em comum: a marginalização social⁷⁶, motivada pela não integração à sociedade, seja por opção pessoal, seja por imposição da própria sociedade.

Agregando características do *pharmakós*⁷⁷, as personagens Virinha, Latinha, Flor-de-lis, Cara-de-pau, Voz de Cristal, Porto, Angélica, Canarinho, Afonso, Gata-de-Capa, Pavão, Guarda-chuva e Vítor realizam o ritual de expulsão do bode expiatório que, sob o ponto de vista da sociedade, torna-se necessário para o fortalecimento da própria sociedade. Entretanto, através da inversão de valores, as características impostas ao *pharmakós*, considerado como inimigo social e por isso mesmo passível de expulsão, transferem-se para a sociedade, fazendo com que esta se mostre tão degradada,

⁷⁵ Cf. FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 359.

⁷⁶ Em um estudo elaborado pela CEPAL, as populações marginais se definem pela “falta de integração a” e dizem respeito aos grupos que têm seus direitos reais de cidadania (civis, políticos e sociais) limitados, e por isso mesmo, não podendo participar no processo econômico e impossibilitados de ascensão social. Referências a essa pesquisa encontram-se em: PEREIRA, L. Populações marginais in *Estudos sobre o Brasil contemporâneo*, p. 159-161.

⁷⁷ Cf. FRYE, N., op. cit., p. 362. O *pharmakós* caracteriza-se por ser uma personagem, na ficção irônica, que desempenha o papel de bode expiatório ou vítima escolhida de forma arbitrária.

quanto degradante, por não acolher a comunidade de forma igualitária, desfazendo-se daqueles que não correspondem aos seus anseios de corrupção e do autoritarismo, o que faz com que o *pharmakós* seja visto como vítima e a sociedade como seu algoz implacável.

Embora não apresentem explicitamente a “hamartia trágica”⁷⁸, as personagens não se acomodam em sua condição de marginalizadas, optando pela luta obstinada e persistente por uma nova sociedade, o que resulta numa tensão dialética entre a busca da consecução do desejo de uma nova sociedade e a tentativa de superação dos obstáculos a ela interpostos. Como resultado, obtém-se a transfiguração das personagens que, substituindo a fragilidade aparente pela tenacidade dos propósitos, surgem revitalizadas, dando ensejo a que a procura por novos caminhos continue, obstinadamente.

3. Natureza e Cultura: similitude de propósitos

A obstinação, que se apresenta como característica marcante dos animais estende-se aos humanos que, a partir de *A bolsa amarela*, passam a compartilhar com aqueles, os anseios por uma nova sociedade. É o caso de Raquel (*A bolsa amarela*) e Alexandre (*A casa da madrinha*) que ocupando posições diferentes na escala social, Raquel, proveniente da classe média e

⁷⁸ Cf. FRYE, N. *Anatomia da crítica*, p. 44. o princípio da “hamartia aristotélica” prende-se ao espírito de liderança.

Alexandre representando o proletariado, apresentam-se solidários em seus propósitos de mudança de vida. Enquanto Alexandre, inconformado com a miséria reinante na favela, empreende a busca da casa da madrinha, capaz de retirá-lo da degradação a que a sociedade o submeteu, Raquel, por sua vez, inventando histórias, revela-se como porta-voz dos marginalizados socialmente, denunciando os percalços de uma sociedade, que se fundamenta num sistema hierarquizante e autoritário.

Se Angélica encontra, na representação da peça teatral, a forma ideal de revelar ao mundo a sua verdade, Raquel faz da literatura o meio de exorcizar suas vontades reprimidas e, através delas, revelar suas preocupações ante a iniquidade social e sua crença na possibilidade de reversão desse quadro de pessimismo. Com a história do galo Rei, Raquel adentra-se nas teias de relações de um sistema, em que as leis e as regras estabelecidas, não permitem nenhum vislumbre de contestação. A fuga empreendida pelo galo Rei que fugindo do galinheiro e de sua própria história penetra na realidade do mundo de Raquel, revela que esses dois mundos, o da ficção e o real, refletem-se como espelhos, em que as situações inventadas no primeiro espelham as situações vivenciadas no segundo.

A outra história criada por Raquel *História de um galo de briga e de um carretel de linha forte* (p. 83-89) reforça a opressão de um regime autoritário, refletida nas diretrizes impostas ao galo Terrível, desde o seu nascimento:



“Assim que ele nasceu resolveram que ele ia ser um galo de briga tão brigão, tão ganhador de todo o mundo, tão terrível, que o melhor era ele se chamar Terrível de uma vez e pronto. (*A bolsa amarela*, p. 83)

Com o destino traçado e impedido de ter outras vontades, a não ser a de brigar, Terrível é submetido à técnica do pensamento costurado, a fim de obedecer cegamente às ordens de seus donos:

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

Mas que jeito? Bolaram, bolaram, e acabaram resolvendo que o jeito era costurar o pensamento do Terrível e só deixar de fora o pedacinho que pensava: “Eu tenho que brigar! Eu tenho que ganhar de todo mundo!”. O resto todo sumia dentro da costura. (*A bolsa amarela*, p. 85)

Exercendo seu poder soberano, Raquel, entretanto, reserva um final que rompe com as expectativas dos donos de Terrível. Aliando a solidariedade da Linha Forte à força das idéias, Terrível liberta-se do pensamento costurado e empreende uma viagem pelo mar em busca de um lugar sossegado, onde pudesse se sentir livre. Semelhantemente, o galo Rei que se transforma em Afonso, sai pelo mundo acompanhado da Guarda-chuva divulgando idéias de liberdade.

Raquel, sob os olhos da família uma menininha indefesa, uma cordeirinha como indica a etimologia de seu nome⁷⁹, transforma-se numa fortaleza, lutando por seu crescimento interior e contribuindo para o crescimento dos outros. Centralizadora e obstinada, a escritora Raquel funde-se à escritora Lygia, lutando pelos mesmos objetivos de liberdade, fazendo com que a obstinação de uma seja pertinente à outra.

Pode-se dizer que o grupo representado pelos animais antropomorfizados e de que fazem parte os humanos Raquel, Maria e Alexandre, aproxima-se do “herói problemático”⁸⁰, que segundo Goldmann é aquele que pertencendo a um mundo de conformismo e convenção, empreende uma busca de valores autênticos. E esta busca mostra-se degradada e por isso “inautêntica de valores autênticos” uma vez que a comunidade do herói e do mundo apresentam-se degradadas. Degradação que se vincula aos valores de troca impostos pela vida econômica, que substituindo os valores de uso, leva ao gradual desaparecimento das relações qualitativas quer entre os homens e os objetos, quer entre os próprios homens. Com o aspecto quantitativo substituindo o qualitativo, passa-se a valorizar os valores de troca e quem os pratica, ficando à margem da sociedade e convertendo-se em “indivíduos problemáticos” os que

⁷⁹ Cf. GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. Raquel vem do hebraico Rahel e significa ovelhazinha, cordeirinha.

⁸⁰ Cf. GOLDMANN, L. *Sociologia do Romance*, p. 08-09 e 16-17. Goldmann retoma o conceito de “herói problemático” exposto por LUKACS, G. *A teoria do romance*.

não se adaptam a esse sistema. Uma vez que não há como furtar-se às convenções e regras estabelecidas pelo mercado, a solução seria aceitar a “ruptura total entre a essência e a aparência, entre a vida interior e a vida social”, o que seria segundo Goldmann uma “ilusão romântica”⁸¹, pois para se aspirar a valores de uso qualitativo, numa sociedade produtora para o mercado, a mediação torna-se possível somente através do sistema degradado da troca.

E se por valores autênticos se entende aqueles que organizam, de forma implícita, o universo de uma obra⁸², revelando o “que é próprio do homem em contraposição ao perder-se a si mesmo e à sua própria natureza, que é a inautenticidade”⁸³, percebe-se que o conjunto da criação literária de Lygia organiza-se em torno dessa dualidade, expondo os valores predominantes na sociedade como a ênfase no individualismo e a sede crescente pelo poder político e econômico, que se contrapõem aos que, visando beneficiar a coletividade, dão ensejo ao aprimoramento de ser e a sua inclusão num patamar de igualdade de direitos e deveres que deveriam ser abrangentes a todos os integrantes dessa sociedade.

Os animais antropomorfizados aproximam-se, assim, tanto do “herói problemático” de Goldmann quanto do *pharmakós* de Nortroph Frye, que se identificam pela marginalização decorrente da não aceitação das regras

⁸¹ Cf. GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*, p. 17.

⁸² *Ibid.*, p. 09.

⁸³ Cf. o pensamento do filósofo Jaspers exposto em ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p. 90-91.

impostas pelo sistema. Tanto um quanto o outro carregam a culpa de pertencerem a uma sociedade em que as “injustiças são parte inevitável da existência”⁸⁴, embora sejam vítimas inocentes dessa mesma sociedade, que lhes oferece, entretanto, três possibilidades de convivência: integrar-se ao sistema, aceitando suas regras; viver à margem da sociedade, isoladamente ou em grupos, estabelecendo regras próprias e tentando adaptar-se às já existentes e que são passíveis de serem aceitas, ou, ainda, sair desta sociedade e empreender a busca de uma outra, condizente com os valores desejados.

Essas três opções encontram-se realizadas nas obras de Lygia, sendo que Dona Popô ilustra exemplarmente a primeira, pois ao entrar em contato com a civilização, deixa-se envolver de tal forma por suas leis e regras, que passa rapidamente de reprimida a repressora. Concretizando a segunda opção estão os animais de *Os colegas* e *Angélica* que, constituindo um grupo à parte dentro da própria sociedade, lutam por conseguir melhores condições de vida sem, entretanto, romper com a sociedade. Compartilha, ainda, desta segunda opção, a Gata da Capa, que estando sozinha, é tragada pelo sistema. Negando-se a permanecer num sistema degradante, capaz de levá-lo a esquecer-se de si mesmo, o tatu Vítor serve de exemplo para a terceira alternativa, juntamente com sua avó, Afonso, Terrível e Pavão.

Percebe-se, assim, um princípio de unidade, agrupando as

⁸⁴ Cf. FRYE, N. *Anatomia de crítica*, p. 47-48.



personagens por interesses, afinidades e propósitos de vida. Entretanto, estas não se mostram prontas, acabadas, havendo uma progressão de aquisição de qualidades ou de defeitos, em que Vítor e Dona Popô poderiam servir como exemplos, ambos portadores, inicialmente, de características próprias do mundo da inocência (a floresta da infância de Vítor e as matas da África onde Popô foi capturada) e que em contato com o mundo da experiência e do trabalho, tomam rumos diferentes. Se, a princípio, tanto um quanto outro passam por uma transformação gradativa, integrando-se aos valores de uma sociedade em que o poder econômico dita as regras, e se sujeitam a serem usados e explorados pelo sistema, cabe a Vítor contestar e tentar o retorno às suas raízes e quanto à Dona Popô, enraizar-se cada vez mais no sistema capitalista, passando de oprimida a opressora, fazendo do culto ao poder econômico, seu projeto de vida.

4. O real e as personagens nas obras pós-80

Nas obras em que Lygia aborda o real através dos animais e objetos antropomorfizados, a dura realidade dos fatos enfocados surge amenizada, pois as máscaras utilizadas atraem, num primeiro momento, a atenção para a sua superfície, facilitando a assimilação dos acontecimentos que se processam entre objetos e animais e não entre os humanos. Assim, quem sofre as consequências mais drásticas advindas da opressão e autoritarismo da sociedade mostra-se mascarado de cachorro, porco, gata, elefante, tatu, galo,

pavão, cegonha, crocodilo, sapo, guarda-chuva, alfinete, enquanto quem exerce o poder autoritário esconde-se no anonimato, se for integrante do mundo humano, sendo nominalizado somente quando sob a máscara de animais, como os hipopótamos Ipo e Dona Popô.

Já em *Corda bamba*, primeira obra a não utilizar a máscara dos animais, o autoritarismo de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo parece exceder-se ao das obras anteriores, ao comprar um ser humano e dá-lo de presente à neta. A cena torna-se chocante, pois se trata de um ser humano adquirindo, pelo poder monetário, um outro ser humano. Entretanto, tal autoritarismo não deixa de ser menor e nem menos cruel com relação à exploração degradante a que o tatu Vítor fora submetido ou, à crueldade com que cercearam a vontade e o pensamento do galo Terrível e do Pavão. É que não havendo a possibilidade de deslocamento do humano para o animal, os fatos narrados parecem tornar-se mais cruéis e a degradação do ser humano aflora à superfície. Assim, nas obras em que a transposição do real para o ilusório não ocorre com o auxílio da máscara da antropomorfização de animais, a sociedade revelada, ainda autoritária e opressiva, reveste-se de pessimismo, com referências constantes à morte quer natural, quer sob a forma de suicídio ou de assassinato.

As personagens empreendedoras, criativas e persistentes em seus propósitos quase que desaparecem, permanecendo ainda em Ana Paz (*Fazendo Ana Paz*) e nas histórias inventadas pelo pai de Ana Paz sobre a

carranca, em que esta se aproxima da avó de Vitor pela sua disposição em defender “os bichos, a liberdade, as mulheres, a distribuição de terras”⁸⁵.

Substituindo o animal, surge a criança, presente em todas as obras, embora perdendo, na maioria das vezes, o espírito otimista e obstinado de Raquel. Inserida no seio de uma família que se fragmenta, quer oriunda da classe média como Rebeca em *Tchau*, quer do proletariado como Tuca em *O bife e a pipoca*, a criança mostra-se como espectadora dos acontecimentos funestos não conseguindo compreender ou mesmo aceitar os fatos que presencia, como Rafaela em *Nós três*, ante o assassinato de Davi ou como Cláudio em *O meu amigo pintor*, diante do suicídio do Pintor.

O contraste se dá entre o mundo dos adultos e o das crianças, em que o primeiro encontra-se degradado em seus valores e o segundo, ainda não atingido pela degradação, mostra-se estupefato ante os atos praticados por aqueles que deveriam servir de modelos a serem seguidos.

À perplexidade de Ana Paz-menina, que em seus oito anos presencia a morte do pai, assassinado por seu envolvimento político, sucede o espírito empreendedor e obstinado de Ana Paz-velha que em seus oitenta anos, retoma a trajetória das personagens também empreendedoras e obstinadas como Raquel, Angélica, Maria, Vitor, Alexandre e se dispõe a resgatar a história do seu passado e o de sua família, transformando-a em memória viva e

⁸⁵ Cf. *Fazendo Ana Paz*, p. 35.



perpetuando-a no presente, para que se adentre no futuro como marcas de um passado que não deve ser esquecido.

Reunindo as três fases de Ana Paz, a da infância, juventude-maturidade e velhice, Lygia leva à reflexão de que se na infância Ana Paz mostra-se receptiva aos ensinamentos do Pai e ao mesmo tempo perplexa por não entender o porquê de sua morte (característica similar à das crianças em outras obras), e se, em sua juventude, ao se casar com Antônio, é levada a substituir os valores transmitidos por seu Pai pelos que são impostos por seu marido, aprendendo a “zelar muito bem” (p.29) por eles (o que poderia levar a pensar nos adultos que se voltam para si mesmos, dando crédito a valores mais individualistas) e que, se na velhice, a importância dos valores da infância retorna, levando Ana Paz-velha a uma tomada de decisão, essa aproximação entre a infância e a velhice resulta na valorização dessas duas fases que se completam. Enquanto uma adquire valores que priorizam benefícios para a coletividade, a outra procura concretizar esse projeto de vida, que ficara estagnado no tempo, mas sempre pronto a ser viabilizado.

Assim como as obras anteriores a 80 apresentam como pólo dinamizador a tensão entre as personagens que se contrastam, disso resultando não só contrastes, mas também semelhanças, as obras pós 80, dando continuidade a esse processo, revelam personagens ativas, obstinadas, persistentes em alcançar seus objetivos como Ana Paz, a escritora de *A troca e a tarefa*, Lourenço, a Menina do Lado e outras resignadas, aceitando



passivamente os entraves do dia-a-dia, fugindo a cada obstáculo que se depara em seu caminho, como João, pai de Lourenço.

Identificam-se com Ana Paz-menina as personagens crianças como Cláudio (*O meu amigo pintor*), Rafaela (*Nós três*), Rebeca (*Tchau*), Rodrigo e Tuca (*O bife e a pipoca*), Lourenço e a Menina do Lado (*Paisagem*) unidas pela necessidade de conhecer e entender o complexo mundo de que fazem parte, enquanto que Ana Paz-velha lembra Raquel e todas as personagens que souberam superar os obstáculos a elas interpostos.

Entre Ana Paz-menina e Ana Paz-velha, encontra-se Ana Paz-moça que em sua maturidade adapta-se ao sistema. Juntam-se a ela, os integrantes do mundo adulto, preocupados consigo mesmos, unidos pelo egoísmo e obsecados em satisfazer seus desejos como a Mãe de Rebeca e Mariana totalmente dominadas pela paixão, a primeira pelo amante Nikos e a segunda pelo marinheiro Davi. E é também no mundo dos adultos que há os que lutam por seus ideais (a escritora de *A troca e a tarefa*, o pai de Ana Paz e a própria Ana Paz), ou que se acovardam pela não consecução de seus desejos (o Pintor e João).

Se as personagens anteriores a 80 correspondentes ao *pharmakós* de Nortroph Frye ou ao herói problemático de Goldmann ou, ainda,

ao renunciador⁸⁶ de Roberto DaMatta, identificando-se pela rejeição ao mundo social, põem-se à margem da sociedade, ao mesmo tempo em que empreendem a busca de um mundo social renovado, tal propósito não se prontifica nas personagens pós-80. Tanto o Pintor, quanto o Pai de Ana Paz que se aproximam das personagens marginalizadas como Afonso, Terrível e Pavão, não apresentam, como estas, a esperança de novas perspectivas de vida. O Pai de Ana Paz, assassinado no exercício de suas atitudes contestadoras ao regime, torna-se presente apenas nas lembranças de Ana Paz, e o Pintor, como sobrevivente dessa mesma época de repressão, prefere a morte do que permanecer como um eterno foragido.

É de se notar que concomitantemente à oficialização da anistia e à inserção do país no processo de abertura política, ocorre o desaparecimento do recurso da antropomorfização dos animais, assim como desaparece o herói marginalizado socialmente, obstinado e detentor de espírito de luta. O Pai e o Pintor que poderiam dar continuidade a esse herói são suprimidos por vontade alheia ou própria, rompendo assim, com a linha contínua desse herói que se fizera presente desde *Os colegas*.

⁸⁶ Roberto DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*, situa o herói renunciador como aquele que renuncia ao mundo e, concomitantemente, ao universo de relações pessoais, tendo, assim, de recriar o mundo social em novas bases. "onde os homens poderão realizar seus ideais de justiça e paz social", p. 207.



5. Sob a máscara da alegoria

A alegoria que etimologicamente significa “outro discurso”⁸⁷, consiste, segundo Flávio Kothe, “na representação concreta de uma idéia abstrata”, em que se “representa algo para indicar outra coisa”⁸⁸. Tendo seu tempo áureo na antigüidade e na Idade Média, quando se entendia a função da arte e da poesia por seu intermédio, a alegoria passou a dividir espaço com o símbolo, recurso preferido por parte da estética moderna com relação à interpretação da poesia⁸⁹ e da arte em geral. Revitalizada, na contemporaneidade, com os estudos de Walter Benjamin, que procurou demonstrar que a sua não valorização prende-se ao fato de apresentar uma visão da história, que não se mostra adequada aos interesses da classe dominante, a alegoria, englobando o símbolo e transcendendo-o, permite, na concepção benjaminiana, que se considere todo texto literário como também alegórico.⁹⁰

Dizendo o outro da história, em que o outro é o reprimido, o conceito benjaminiano de alegoria torna possível o retirar das máscaras dos textos de Lygia, desvendando o jogo de tensões entre opressores e oprimidos e que revela a existência de um discurso subjacente àquele que está manifesto.

Voltando-se para o oprimido, Lygia encaminha seu projeto de

⁸⁷ Cf. MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*, p. 15.

⁸⁸ KOTHE, F. R. *A alegoria*, p. 90.

⁸⁹ Cf. ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p. 22-23.

⁹⁰ Cf. KOTHE, F. *Para ler Benjamin*, p. 35.

“dizer o outro”, destacando determinadas situações, diferentes de uma obra a outra, mas que se aproximam unidas pelo mesmo propósito: revelar uma sociedade degradada e, concomitantemente, o desejo de uma outra sociedade pautada em valores que privilegiam o ser humano em sua totalidade.

Das várias situações criadas, pode-se destacar a presença da festa carnavalesca em *Os colegas*, a representação da peça teatral em *Angélica*, as histórias inventadas por Raquel e a “Casa dos Consertos” em *A bolsa amarela*, a Escola Osarta do Pensamento e a Professora de maleta em *A casa da madrinha*, o presente de aniversário e a aula de matemática em *Corda bamba*, a degradação de Vítor e Popô em *O sofá estampado* que se constituem em alguns exemplos significativos e reveladores dos contrastes entre a sociedade de fato e a sociedade sonhada.

A busca da igualdade, já observada na união de animais diferentes quanto ao aspecto, mas que se aproximam quanto às intenções pretendidas, recebe substancial auxílio com o episódio carnavalesco em *Os colegas*, em que cinco animais fantasiados de palhaços, cantando, dançando e recebendo os aplausos dos espectadores, além de revelarem o desejo da profissão pretendida, logram obter a anulação das diferenças sociais, desfrutando de momentos de convívio harmonioso com aqueles que, no dia-a-dia, são seus opositores.

Torna-se significativo o destaque dado à preparação e à realização do carnaval⁹¹, uma vez que este, caracterizado como um rito⁹² que objetiva o encontro e não a separação, transforma a rua, palco de lutas e perseguições, num lugar em que se torna possível uma trégua entre dominados e dominadores. O mundo do quotidiano, reprimido pelas hierarquias do poder, cede terreno ao rito carnavalesco que, invertendo ou neutralizando posições sociais, coloca todos num mesmo patamar de igualdade. Significativo também se revela o término da festa, em que desfeita a inversão propiciada pelo carnaval, cada um retoma seu lugar dentro da hierarquia social, tipificada pelos contrastes e desigualdades.

Inserida no contexto de *Os colegas*, a festa carnavalesca surge como um elemento revelador das características pretendidas na nova sociedade, em que a alegria compartilhada no processo de confecção das fantasias, as atividades desenvolvidas espontânea e prazerosamente, a solidariedade e auxílio mútuos e a não diferenciação de classes ilustram o modelo social pretendido.

Essa busca reitera-se em *Angélica* com a representação da peça teatral, cuja finalidade seria a de levar ao público o conhecimento da

⁹¹ Cf. DAMATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis*, p. 35 et seq.

⁹² Ibid, p. 29. DaMatta situa o rito como um elemento capaz de propiciar a tomada de consciência do mundo, transformando algo natural em algo social, e que isto se torna possível através de qualquer forma de dramatização, sendo o carnaval uma delas.

“verdade” sobre a cegonha, desmistificando tabus sacralizados pela tradição. Reunindo diferentes animais, que passam a vivenciar situações de vida pertinentes a outros (no caso, à família de Angélica), os animais superam suas diferenças e empreendem passos largos para o aprimoramento pessoal.

Com a preparação e encenação da peça teatral ocorre a reprodução do que se observou na festa carnavalesca: a união dos animais, dedicados a um trabalho prazeroso, a que se acrescenta o crescimento pessoal. A diversidade existente entre eles (cegonha culta, porco iletrado, elefante velho, crocodilo machista e sua mulher submissa, o sapo viúvo e com uma prole numerosa) não se torna obstáculo à consecução harmoniosa do trabalho empreendido, demonstrando a valorização de cada um nesse processo. Com a participação coletiva na execução das tarefas assim como na solidariedade dos integrantes do grupo, obtém-se um reforço das características já detectadas anteriormente, como necessárias para o bem comum.

Se o findar do rito carnavalesco, insere os animais na realidade do cotidiano, recolocando-os na marginalidade e, portanto, reafirmando sua inferioridade, em *Angélica*, com o findar da peça teatral, ocorre o reconhecimento das qualidades dos integrantes do grupo, por eles mesmos e pelos os que assistem à peça, o que demonstra a intensificação da graduação das conquistas empreendidas em *Os colegas*.

É de se notar que os esforços empreendidos para a ascensão social, referem-se à busca de perfeição e integralidade do ser, para que este se

apresente apto a compartilhar da sociedade pretendida, num patamar em que todos desfrutem dos mesmos direitos e deveres. Tanto assim que à medida que o “ser igual” revela-se como sinônimo de não desejável, tal atributo é renegado, como algo que deva ser terminantemente suprimido. É o que ocorre com o galo Afonso em *A bolsa amarela*, que faz da diferença sua alavanca para se desvencilhar do galinheiro, sempre tão igual na continuidade de seu autoritarismo opressor.

Como contraponto a esse sistema de regras rígidas, que estabelece funções pré-determinadas e imutáveis para a comunidade, tendo como embasamento o continuísmo hierárquico, surge a “Casa dos Consertos”, modelo de sociedade que faz com que a igualdade de direitos e deveres prevaleça para toda a comunidade. Através da participação coletiva, em que todos os componentes mostram-se aptos para o exercício de atividades diversas, obtém-se a superação da alienação⁹³ e coisificação do trabalho, uma vez que o princípio norteador das atividades exercidas pela família de Lorelai prende-se ao prazer desinteressado.

Enquanto no galinheiro cada elemento exerce uma função pré-

⁹³ A alienação diz respeito “ao processo pelo qual o homem se torna estranho a si até o ponto de não reconhecer a si mesmo” in ABBAGNANO, *Dicionário de filosofia*, p. 25. Liga-se à teoria do fetichismo da mercadoria e da coisificação exposta por Marx, que mostra como numa sociedade produtora para o trabalho, “a consciência coletiva perde progressivamente toda a realidade ativa, tende a converter-se num simples reflexo da vida econômica e, finalmente, a desaparecer”, in GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*, p. 20-21. Entre outras obras, que tratam sobre o assunto, encontram-se: FISCHER, E. *A necessidade da arte* e JAMESON, F. *Marxismo e forma*.

determinada e sacralizada pela tradição, cabendo ao galo o poder supremo de reger o destino de seus subordinados, na “Casa dos Consertos” não há hierarquias estabelecidas e nem a indicação de chefe e subalternos. Se o galo Rei vê-se obrigado ao exercício do trabalho que lhe é imposto, mesmo que este lhe desagrade e que sinta não ter vocação nenhuma para o cargo de chefia que lhe fora destinado, a família de Lorelai, ao contrário, reúne-se para decidir de comum acordo o que deverá ser feito com relação ao trabalho, ao estudo, ao lazer.

O trabalho, ganhando a conotação de algo necessário para o bem comum, realiza-se de forma prazerosa, recebendo de seus executores, o empenho de artífices pelo esmero com que se dedicam à realização de suas tarefas. A não especificação do trabalho faz com que o todo seja do conhecimento de cada um, o que possibilita a execução de qualquer atividade e não de uma específica. Acrescente-se a isso, o fato de não haver discriminação entre trabalho feminino e masculino ou trabalho para crianças e adultos e tem-se na “Casa dos Consertos” a concretização da participação coletiva que não se restringe somente ao trabalho, repercutindo em todas as outras atividades, sejam ligadas ao aprimoramento do indivíduo, ou destinadas à mera diversão.

Contrastando com a “Casa dos Consertos”, o galinheiro prima pela especificação do trabalho, cabendo a cada integrante dessa comunidade a execução de uma determinada atividade. O trabalho, visto como sinal de mortificação, de sacrifício de si mesmo, imposto para dar continuidade a uma

tradição ou para trazer dividendos a terceiros, acaba por gerar a rotina, destituindo o indivíduo de exercitar-se em outras atividades e conseqüentemente encaminhando-o para tornar-se alheio de si mesmo ou de sentir-se apenas como uma peça de uma máquina.⁹⁴

Além de postular e vivenciar princípios de igualdade, a família de Lorelai valorizando os estudos, a cultura, a experiência e sabedoria dos mais velhos, contrapõe-se uma vez mais ao galinheiro, que não permite aos integrantes da comunidade a possibilidade de se ter idéias diferentes e muito menos de pô-las em prática. Paradoxalmente, no galinheiro postula-se e vivencia-se o princípio da igualdade que se destina, entretanto, à perpetuação de regras e leis que devam permanecer sempre iguais e inquestionáveis, através dos tempos. É o que se verifica com o galo Terrível, treinado para ser galo de briga, o galo Rei destinado ao exercício de chefia e as galinhas, cumprindo seu papel de fiéis servidoras.

Desvelando o sistema hierárquico e autoritário que sustenta o galinheiro, Lygia aponta para o outro da história, revelando que, sob essa máscara, se esconde a sociedade brasileira regida, semelhantemente, pelo mesmo sistema coercitivo que, voltado para a ascensão do capital, encaminha o homem para a alienação e a coisificação. A essa constatação que pode ser entendida em sentido amplo, referindo-se ao sistema que rege a sociedade

⁹⁴ Cf. ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p. 25.



brasileira em toda a sua existência, segue-se uma outra, de sentido mais restrito, e que abrange as décadas de 60, 70 e meados de 80, em que, sob o regime de ditadura militar, a sociedade brasileira sofreu o impacto do autoritarismo elevado à sua potência máxima. Como uma alegoria de Brasil dessa época, o galinheiro se desvela, revelando o sofrimento imposto à sociedade brasileira, tolhida em seus direitos de livre expressão de idéias, impedida de movimentar-se livremente, tendo seus passos vigiados e vivendo sob a ameaça constante de perseguição e prisão ou, até mesmo, de sucumbir ante o suplício das torturas. Se o galo Rei, alegoricamente, põe-se no lugar dos que, contestando esse autoritarismo altamente opressor, foram perseguidos e aprisionados, restando-lhes a fuga e a marginalização como alternativa de vida, o galo Terrível, que teve seu pensamento costurado, revela, por sua vez, o poder da doutrinação que, destituindo o ser de sua vontade própria, torna-o inteiramente servil e sempre pronto a obedecer ao comando dos que detêm o poder.

Sob esse prisma, a “Casa dos Consertos” surge como a alegoria do desejo de uma sociedade ideal, de uma sociedade brasileira que podendo ser consertada resultaria numa sociedade sem hierarquias e autoritarismo, primando pela valorização da natureza do ser humano, considerado em sua unidade e não em partes fragmentadas.

O autoritarismo e a alienação, tipificados no galinheiro e

superados na “Casa dos Consertos”⁹⁵, encontram correspondência na exploração a que o Pavão e o tatu Vítor são submetidos, o primeiro em *A casa da madrinha* e o segundo em *O sofá estampado*. Tanto um quanto o outro são explorados pelo sistema, transformando-se em objetos descartáveis, quando não mais necessários. Entretanto, a degradação e desumanização vivenciadas por Pavão e Vítor, estendem seus raios de ação ao extremo oposto, atingindo os opressores, contagiados pela degradação de seus atos, de que são exemplos Dona Popô e Ipo. Estes, usufruindo as regalias dos que detêm o poder monetário, não se satisfazendo com os resultados adquiridos, desejam sempre mais, o que gera um estado de angústia opressiva pela não consecução imediata de seus desejos. A exemplo de Popô, para a cura de seus males, o remédio solicitado restringe-se ao desejo de aumentar as rendas, colocando o dinheiro num ápice, que se eleva na mesma proporção em que se vencem espaços em sua direção.

O dinheiro torna-se o elemento diferenciador de classes, proporcionando aos que o possuem o direito de gerir o destino dos que lhes são subalternos, impondo-lhes regras que visam benefícios somente aos detentores do poder. Tais desmandos, percorrem todas as obras de Lygia, alcançando maior intensidade em *Corda bamba* e *O sofá estampado*, em que tanto Dona

⁹⁵ A superação da alienação concretizada, ficcionalmente, na “Casa dos Consertos”, encontra respaldo em FISCHER que afirma a necessidade contínua da alienação ser superada, a fim de que o homem, criando novas condições de trabalho “se torne senhor (e não escravo) da produção”, em *A necessidade da arte*, p.95.

Maria Cecília Mendonça de Melo, quanto Dona Popô, simbolizando a opressão e o autoritarismo, exercem seus domínios, impondo suas vontades a bel prazer, a ponto de comprar um ser humano, como o faz Dona Maria Cecília.

Juntamente com a história do galinheiro (*A bolsa amarela*), este episódio que faz parte do capítulo “O presente de aniversário” (*Corda bamba*, p. 89-104) constitui-se numa das formas encontradas por Lygia para representar o sistema em que se fundamenta a sociedade brasileira, retratando o autoritarismo que já lhe é peculiar por tradição, e que se encontra intensificado durante o período do regime militar. Se em outras obras, Lygia retrata situações degradantes a que o indivíduo se submete a fim de prover sua subexistência, como Canarinho, Porto e J. Crocodilo em *Angélica*, Pavão e Alexandre em *A casa da madrinha* e Vitor em *O sofá estampado*, é em *Corda bamba*, expondo o autoritarismo de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo que Lygia retrata com cores mais fortes, a tirania de quem tem o poder em suas mãos. Se em *Os colegas*, *Angélica*, *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* os detentores do poder escondem-se na indeterminação de uma terceira pessoa, em *Corda bamba*, o poder centraliza-se numa só pessoa nominada pomposamente como Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Intransigente, excedendo-se no exercício de seu autoritarismo, fazendo uso do poder do dinheiro para comprar pessoas (os três maridos e a velha da história), dispondo das mesmas como se fossem objetos, Dona Maria Cecília poderia ser vista, alegoricamente, como uma réplica do poder constituído que, principalmente na década de 70,

excedeu-se em suas prerrogativas de dono absoluto do poder.

Refletindo alegoricamente esse autoritarismo despótico tem-se ainda, nas obras posteriores a *O sofá estampado*, o relacionamento obsessivo entre as personagens, em que uma tenta se apossar da outra, resultando numa fusão entre autoritarismo e coisificação, como se pode observar no envolvimento amoroso entre Mariana e Davi (*Nós três*, 1987). A obsessão pelo outro, chegando ao extremo de equiparar a posse desse outro à de um objeto, leva Mariana a destruir o “objeto” amado, ao se sentir ameaçada em seu poder sedutor e manipulador.

As cenas em que se descreve minuciosamente o assassinato de Davi, repetindo-se no sonhos de Rafaela, tornam-se chocantes, impressionando quer a menina que assistira estarecida esse acontecimento, quer o leitor de Lygia que, embora já estivera em contato com a morte, nunca fora colocado, de forma tão abrupta, à frente de cenas tão sangrentas, descritas em seus pormenores.

A perplexidade de Rafaela a que se soma à de Maria e de Cláudio e que se estende à do leitor, pode-se ver como um reflexo do “outro da história”, quando nos primeiros anos da década de 80, o Brasil assistiu, também estarecido, a inúmeros casos sangrentos de atentados à bomba, numa época em que a anistia estava em plena vigor, assim como o processo de abertura política.

Representando, alegoricamente, o Brasil da ditadura militar com a história do galinheiro, expondo, assim, os excessos praticados pelo

autoritarismo da época e que encontram similitude no despotismo de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, Lygia procura evidenciar que esse autoritarismo abrange a sociedade como um todo, disseminando-se tanto na esfera familiar quanto na pública. E, se no seio da família, o poder centralizado na figura do homem (Jota Crocodilo, pai de Vítor), ou na mulher (Mimi das Perucas, Brunilda, Dona Maria Cecília), revela as tensões resultantes desse convívio, é nas relações fora do ambiente familiar que o autoritarismo torna-se mais evidente, gerando tensões ainda mais conflituosas e degradantes.

Além das situações que envolvem o ambiente de trabalho, Lygia dá atenção especial àquelas que envolvem o relacionamento entre professor e alunos. Assim, a escola, vista como uma extensão do poder central, reflete o mesmo sistema hierárquico daquele, em que um detém o poder e os outros se submetem a ele.

A valorização do ensino como um bem necessário para a formação integral do indivíduo e a crítica à forma como esse ensino se processa caminham paralelamente pelas obras de Lygia. Assim como se enfatiza a importância da alfabetização e que por meio do estudo há o aumento das possibilidades de ascensão social, revela-se também a ineficácia do ensino, pois as personagens encontram-se analfabetas como em *Os colegas* ou desestimuladas em freqüentar a escola, como Porto em *Angélica*.

O ponto máximo da crítica à educação apresenta-se alegorizado na Escola Osarta do Pensamento, lugar que concentra técnicas



especiais de doutrinação, visando ao extermínio da vontade própria, formando seres completamente dependentes, prontos a obedecer ordens e impossibilitados de terem idéias diferentes daquelas que o sistema preconiza como ideais e necessárias. Com a Escola Osarta do Pensamento tem-se a continuidade da alegoria do galinheiro. Tal como ele, a escola sintetiza os excessos do autoritarismo, a censura à livre expressão, a tentativa de tornar a grande maioria submissa a um poder central, sem vontade própria, mas apta a colocar em prática o que esse poder deseja e quer.

Se o galinheiro contrasta com a “Casa dos Consertos”, a Escola Osarta do Pensamento encontra seu par opositivo na Professora de maleta. Esta, tal como os integrantes da família de Lorelai, realiza seu trabalho prazerosamente, contagiando os alunos com seu espírito alegre. Adepta do princípio da igualdade, estampado em sua maleta com o “desenho de um garoto e uma garota de mão dada, vestindo igual, cabelo igual, risada igual⁹⁶” e, colocando em prática tal princípio, junta meninos e meninas na aprendizagem de atividades diversas, que não se restringindo ao convencional, trata de ensinar a cozinhar, costurar, fazer pequenos consertos, assim como desenvolver a criatividade, inventando histórias.

O sumiço da maleta, inviabilizando o processo ensino-aprendizagem adotado pela Professora, torna-se um indício de que idéias

⁹⁶ Cf. *A casa da madrinha*, p. 37.



diferentes não podem ser colocadas em prática se as mesmas contrariam o já estabelecido. Este, por sua vez, é retratado ironicamente nas aulas particulares da professora Eunice (*Corda bamba*), em que deslocando-se a importância do assunto da aula, para os pormenores de sua não-realização, indica-se a superficialidade do ensino, desvinculado da realidade e preso às aparências.

A importância do saber e a descrença na transmissão desse saber coexistem nas obras de Lygia, refletindo o pensamento crítico daqueles que analisando o Brasil das últimas décadas, constataam a crescente degradação do ensino, como se observa nas ponderações de Hélio Jaguaribe:

[...] na área cultural, o alarmante declínio que se observa, nestes últimos 20 anos, no sistema de ensino, em todos os seus graus e modalidades, bem como na transmissão dos valores superiores da cultura para o conjunto da população brasileira. Essa básica variável estrutural de todas as sociedades, que é a competente reprodução e ampliação dos valores fundamentais da cultura, está presentemente, no Brasil, submetida a uma terrível deterioração [...] nenhum desenvolvimento é possível — nem a mera e simples sobrevivência de uma sociedade — se seu sistema de reprodução e ampliação do saber e da cultura experimenta uma significativa e continuada deterioração. (JAGUARIBE, 1985, p. 60)

6. Sob a máscara do fazer poético

Pode-se dizer, no sentido benjaminiano, que a obra literária de

Lygia não só se reveste de alegorias, mas que, em sua totalidade, toda a sua produção literária constitui-se numa alegoria. Desta forma, todos os recursos empregados pela autora, voltam-se para a consecução do seu projeto literário, que perseguindo duas linhas mestras, polariza-se em torno do leitor, quer inserindo-o na realidade, quer contribuindo para a sua formação.

Transpor o real para o ilusório, devolvendo-o transfigurado para que o leitor, desvendando suas máscaras, proceda ao entendimento do texto e da realidade a que se refere, é uma das tarefas a que se propõe Lygia, a que se junta uma outra, explicitada em sua trilogia do livro: *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes, *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem* que diz respeito ao aspecto formativo da literatura, em que inserindo o leitor no conhecimento do mundo, contribui significativamente no seu processo de formação.

Promovendo reflexões sobre o ser e o seu relacionamento com a sociedade, deixando evidente os contrastes sociais e a degradação a que o sujeito se submete para sobreviver numa sociedade altamente autoritária e opressiva, incentivando o aprimoramento do indivíduo, que deve estar voltado para a aquisição de valores que beneficiem o ser como um todo, mostrando a eficácia da solidariedade e da união da coletividade em busca da concretização de propósitos, anulando diferenças sociais e pregando o otimismo e a obstinação como características que contribuem para a consecução de objetivos propostos, as obras de Lygia voltam-se para expressar o homem no conturbado mundo contemporâneo, em busca de novas perspectivas de vida.



Entretanto, além da preocupação com o aprimoramento do indivíduo que se revela em todas as obras de forma explícita ou que se depreende implicitamente das situações criadas, ou dos recursos empregados, Lygia procura reafirmar a função do texto literário ao fazer com que o leitor presencie ou vivencie os fatos acontecendo diante de seus olhos que é o que ocorre, por exemplo, com a inserção da peça teatral em *Angélica*.

O propósito de representar o mundo, manifestando-o aos olhos do espectador, ao mesmo tempo em que, auxiliando-o na apreensão desse mundo, acaba por contribuir para a edificação total do ser⁹⁷, reflete-se, inversamente, no elenco de atores que, vivenciando a máscara teatral, superam suas dificuldades reais. Desta forma se, através do artificial, o público pode ser levado à comoção e à mobilização pelo real⁹⁸, tais efeitos, revertendo-se nos apresentadores do drama ficcional, logram atingir dois alvos ao mesmo tempo, reforçando, assim, a homologia que se processa tanto no nível ficcional quanto no real. Esse fato ganha maiores proporções ao se ponderar sobre a inserção da peça teatral num texto maior que é a narrativa *Angélica*, em que as personagens desta, passam a representar o real, recaindo na peça encenada, os atributos do artificial.

Na interação da obra *Angélica* com seu público-leitor,

⁹⁷ Cf. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, p. 871-872.

⁹⁸ Cf. DAMATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis*, p. 77.



observa-se novamente o reforço da ação ficcional, pois se os leitores podem se ver representados nas personagens da narrativa, estas, por sua vez, encontram-se refletidas na peça encenada, o que faz com que a superação de deficiências se torne motivo desencadeador de ação, tanto em uma, quanto em outra.

A utilização desse recurso reitera-se em *A bolsa amarela* quando Lygia, sob a máscara de Raquel, menina adolescente e aprendiz de escritora, recria a sociedade real, registrando suas características numa época em que a opressão e o cerceamento da palavra imperavam. Delegando voz à Raquel, Lygia revela, com maestria, o clima de opressão, de perseguição e de censura tão próprio dos tempos da ditadura militar. É o que revelam as histórias dos galos Rei e Terrível, inventadas por Raquel e que passam a interagir com a história de vida da própria Raquel.

Com esse recurso em que a ficção criada adquire vida e atua na realidade de Raquel que, por sua vez, é fruto da criação ficcional de Lygia, obtém-se o reforço do papel desempenhado pela literatura, que além de mostrar o real, atua na formação do leitor, uma vez que este vivencia tal fato acontecendo na história que tem em mãos: *A bolsa amarela*.

A interação do autor com a obra que fora motivo de “A troca e a tarefa” (*Tchau*, 1984), em que uma narradora em primeira pessoa dá a conhecer o modo como se processa a criação de uma obra, sob o ângulo do envolvimento emocional do autor com o mundo que o cerca, retorna na trilogia do livro, quando Lygia, desvendando sua própria máscara, aborda

explicitamente o processo de criação literária e a interação entre o autor, o leitor e o texto literário.

Expondo o seu fazer literário, Lygia torna explícito o que está implícito em sua obra, reforçando a função da arte literária, função essa que se torna visível na conceituação de literatura exposta sob a máscara de Lourenço:

[...] essa coisa de escritor criar um personagem e **fazer a gente acreditar nele** [...] Literatura é **fazer esse personagem inventado virar um espelho pra gente**, [...] Literatura é o **jeito que um escritor descobre pra passar isso pra gente** dum jeito que é só dele, e quando um dia a gente afina com o jeito dum escritor inventar, com o jeito que é o jeito dele escrever, nesse dia a gente vira Leitor dele e quer ler tudinho o que o cara ou a cara escreveu [...] (*Paisagem*, p. 35)⁹⁹

Lourenço e a Menina de Lado que são representações do leitor idealizado, dão vida ao leitor ideal que já aparecera caracterizado em *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes:

[...] um ser de imaginação ativa, criativa. Eu leitora, crio com a minha imaginação todo o universo que vem cifrado nesses sinaizinhos chamados letras.

Eu percorro cada página no meu ritmo de leitora. *Allegro. Andante. Allegro vivace*. Sou eu que determino o ritmo que eu quero.

⁹⁹ Grifos nossos.

Fora disso, a minha transa, a minha trama com quem escreve livro é tão forte, que sou eu também que vou preenchendo todos os espaços em branco — as chamadas entrelinhas [...] eu sou leitora, logo, eu participo intimamente desse jogo maravilhoso que é o livro; eu sou leitora, logo, eu crio. (p. 20-22)

Além de Lourenço, a Menina do Lado e a própria Lygia, uma outra que recebe referências constantes como leitora ideal é Ana Lúcia, descrita como amiga da escritora, desde os tempos de juventude. “Atenta, cuidadosa, dedicada, analítica, superligada intelectualmente nos livros” é o protótipo da leitora “pra escritor nenhum botar defeito.”¹⁰⁰

Reunindo leitores pertencentes a faixas diferentes de idade (Lygia e Ana Lúcia representando os adultos, Lourenço, um adolescente e a Menina do Lado, uma criança), Lygia mostra que a parceria que os mesmos compartilham com o escritor, superada a “passividade imaginativa”¹⁰¹, eleva-os ao nível de co-autores do texto.

Enquanto nas obras anteriores à trilogia do livro, observa-se a ênfase nos valores que visam a contribuir para o aprimoramento do indivíduo, com a trilogia passa-se a dar destaque às características próprias do indivíduo, visto como leitor. Em ambos os casos, os recursos empregados se assemelham.

¹⁰⁰ Cf. As duas citações encontram-se em NUNES, L. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*, p. 17.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

Tanto num, quanto noutro, saindo do campo da teorização, Lygia demonstra, na prática, a literatura atuando na formação do indivíduo, como pessoa e como leitor. Se, no primeiro caso, exemplifica a função do texto literário, fazendo com que o leitor presencie sua atuação em episódios como o da peça teatral em *Angélica* ou o das histórias inventadas por Raquel em *A bolsa amarela*, no segundo caso, ao mesmo tempo em que expõe a sua concepção de literatura e de leitor, mostra a interação entre leitor, autor e texto no momento de sua ocorrência. Esta prática pode ser constatada no envolvimento de Lygia em seus “casos de amor”, quando, como leitora, expõe a forma como se dá a parceria entre autor e leitor, e, em outros momentos, assumindo a condição de autora, demonstra a interação do autor com sua obra (*Fazendo Ana Paz*), assim como o inter-relacionamento entre autor, obra e leitores, como o faz em *Paisagem*.

Sob a máscara de escritora, expondo seu processo de criação literária, Lygia continua a dizer alegoricamente o **outro da história**, ao mostrar, em sua trilogia do livro, imagens do Brasil mais recente, em que o homem, frustrado em seus anseios por uma sociedade mais justa e digna, refugia-se em si mesmo como João em *Paisagem* (1992) que, contagiado pela apatia social, representa a própria inércia do povo brasileiro, acuado pelo poder crescente do liberalismo econômico, poder este capaz de anular o indivíduo em sua totalidade.

Conclusão

Na análise da produção literária de Lygia foi possível observar-se que suas obras se voltam para o homem propenso a se aprimorar, objetivando um desenvolvimento equilibrado e harmonioso em sua formação. Tal propósito vem ao encontro do significado básico do termo cultura que visa, essencialmente, ao melhoramento da formação do homem. É nesse sentido que se pode dizer que, para Lygia, **natureza e cultura** tornam-se equivalentes, pois ambas caminham para o mesmo fim. Entretanto, o ideal de formação pretendida entra em choque com a transformação do conceito de cultura, que substitui a completude almejada pela ênfase no desenvolvimento de competências específicas, preponderantes na época contemporânea. Assim, ao mesmo tempo em que se almeja a aquisição de qualidades vistas como indispensáveis ao aprimoramento do ser, ocorre a ruptura dessa tentativa, transformando a busca da totalidade em fragmentos que se dispersam. Nessa perspectiva, a natureza e a cultura revelam a ambigüidade da questão, uma vez que, congregando em si a duplicidade de propósitos, expõem a situação conflituosa entre o ideal desejado e o real possível.

Da interação dessas duas possibilidades conceituais é que se obtém o quadro representativo da cultura refletida nas obras de Lygia. Partindo desse ponto de vista, pode-se pensar na representação do mundo da natureza através dos animais e objetos antropomorfizados, assim como dos seres

humanos, que aspiram a uma formação íntegra do ser. Por sua vez, o mundo da cultura, desvinculado de sua concepção original, faz-se representar pelos humanos ou animais adeptos da concepção contemporânea, afeita à divisão do trabalho e ao aprimoramento de habilidades específicas.

A tensão conflitiva resultante da dialética entre natureza e cultura repercute nas personagens que se debatem entre dois estados possíveis: o conformismo da permanência de um *status quo* e a necessidade premente da mudança desse estado. Do confronto entre essas duas tendências, desvelam-se forças contraditórias movendo as personagens que ora se revelam contestadoras, voltando-se para a conquista do **mudar**, ora dominadas pelo desânimo, mostram-se resignadas, acomodando-se à imutabilidade inerente ao **permanecer**.

Centrada nesse dilema, a produção literária de Lygia, publicada entre 1972 a 1992, busca revelar o homem inserido numa sociedade regida por um sistema hierarquizante e autoritário, que se presentifica quer no ambiente relacional do trabalho, quer no de lazer ou no familiar.

Paralelamente à reflexão crítica sobre o relacionamento de mando e obediência e aos caminhos possíveis para a ruptura desse estado de permanência, obtém-se uma visão dinâmica da sociedade que expõe suas instituições basilares como a família e a educação, revela o processo gradativo de degradação de valores a que está sujeita.

Para expor a diversidade desse mundo caótico que, esquecido do espírito coletivo, insere o homem numa realidade cada vez mais degradada de seus valores originais, Lygia organiza sua produção literária de tal forma que mesmo conservando a autonomia de cada obra, percebe-se, nitidamente, a ligação entre uma e outra, que se faz tanto pela visão de mundo, quanto pela concepção de arte comungadas pela autora. Assim é que a divisão de suas obras em três fases, tendo em vista a interação entre os mundos da natureza e da cultura, ou em duas, observando-se as obras escritas antes e após a anistia política, não indica a ruptura de sua trajetória literária, mas, antes, a adequação dos recursos empregados em sintonia com a realidade transfigurada.

Nessa perspectiva, a utilização de recursos advindos do mundo maravilhoso, como a antropomorfização de animais e objetos, predominantes na primeira fase, tem sua razão de ser, ao se cogitar o período em que tais obras foram publicadas, entre 1972 e 1980, época que registra, de forma intensa, a opressão e o cerceamento da livre expressão de idéias, durante a ditadura militar no Brasil.

Sob a máscara da antropomorfização, Lygia possibilita o desnudamento de uma sociedade enraizada no autoritarismo e que apresenta a opressão, que lhe é inerente, intensificada pela centralização do poder militar. Do convívio entre animais e humanos, obtém-se o contraste entre os oprimidos e os detentores do poder, em que os primeiros, sentindo-se marginalizados, lutam pela aquisição de valores que possibilitem tanto a ascensão social, quanto

a instauração de uma nova sociedade, cabendo aos segundos, o exercício do poder, que prima pela degradação e exploração daqueles que lhes são subalternos. Ironicamente, são os animais que buscam o aprimoramento de qualidades humanas, enquanto os homens que deveriam lutar por esses valores, mostram-se satisfeitos com o que lhes oferece a sociedade degradada.

Observou-se, nas obras dessa primeira fase, que a busca pelo aprimoramento do ser, assim como o anseio por uma nova sociedade se faz de forma gradativa, havendo momentos de otimismo crescente a que se segue um pessimismo que, embora intenso, não chega a toldar, em definitivo, as esperanças de um futuro condizente com o desejado. Em *Os colegas e Angélica* há um preponderante otimismo, tanto que os animais conseguem o melhoramento desejado e logram alcançar aplausos dos humanos pelos feitos realizados. Em *A bolsa amarela*, intensificam-se os obstáculos a serem superados, mas os animais não esmorecem em seus propósitos e o espírito de união permanece como fator preponderante para se alcançar o êxito desejado, assim como o fora em *Os colegas e Angélica*. Já em *A casa da madrinha e O sofá estampado* a opressão intensifica-se a ponto de levar o ser ao isolamento e ao esfacelamento da solidariedade, virtude enaltecida nas obras anteriores, como necessária ao convívio coletivo. Assim, se o Pavão, em seu infortúnio conta, tão somente, com a solidariedade de Alexandre, o tatu Vitor encontra-se sozinho em sua empreitada.

À medida que os detentores do poder intensificam os meios de subjugar os oprimidos, na tentativa de mantê-los controlados e sob seus domínios, gradativamente ocorre o desaparecimento das possibilidades de se adquirir as qualidades que visam ao aprimoramento do ser. Concomitantemente desaparecem os animais e objetos antropomorfizados, coincidindo, no plano do real, à instauração da anistia e ao processo gradativo da abertura política.

Esquecido o espírito de união e de solidariedade, as obras que se seguem, mostram o homem imerso em si mesmo, cada vez mais enclausurado e só.

A superação da alienação e da conseqüente coisificação que os animais levam a termo no episódio carnavalesco (*Os colegas*) e na peça teatral (*Angélica*) e que encontra reciprocidade na “Casa dos Consertos” (*A bolsa amarela*), não encontra continuidade nas obras quer da segunda ou terceira fases. Conseqüentemente, a fragmentação, própria da cultura contemporânea e que fora superada pelos animais através do auxílio mútuo, em que as qualidades de um, somadas às do outro, proporcionava a integralidade do ser, torna-se intensa, levando o homem ao isolamento da sociedade e a fechar-se em si mesmo.

A opressão que se fizera sentir intensamente no período anterior, continua a exercer seu poder. Se até então, dava-se destaque à opressão exercida pelo autoritarismo dos que detêm o controle de instituições públicas ou privadas, acobertados pelo anonimato, agora a opressão parece estar

incorporada nas pessoas, que passam a exercitá-la com quem está ao seu lado, tornando-se tão opressoras quanto aquelas que as antecederam.

A opressão que era externa ao indivíduo, torna-se interna. Fato este que remete à reflexão aventada por Ana Maria Machado¹⁰², de que em períodos ditatoriais, quando o oprimido é intensamente massacrado pelo domínio ideológico do opressor, há a possibilidade de se incorporar tais mecanismos opressores, resultando numa situação paradoxal, em que o indivíduo, embora continue sendo oprimido, passa a exercer as atividades próprias de opressor. Essa herança da ditadura, foi possível de ser observada já em *O sofá estampado* (1980), quando os animais antropomorfizados, assumindo o poder, adotam as características do opressor, anteriormente abominadas.

Em outras obras, a opressão, agindo sob a máscara da paixão, passa a atuar no próprio indivíduo que, obsecado pela posse do outro, anula todas as outras vontades, concentrando todos os seus esforços na satisfação de seu desejo, mesmo que para isso, seja necessário abandonar a própria família, como a mãe de Rebeca em *Tchau*, ou destruir o objeto de desejo, como Mariana em *Nós três*. Esse relacionamento obsessivo revela a inserção do homem num mundo coisificado, passando a ter o mesmo valor de um objeto, pouco importando os seus interesses, as suas emoções, as suas vontades. Tal como um

¹⁰² MACHADO, A. M. *A literatura infantil nos anos 70*, p. 31.



objeto, o homem pode ser comprado (a velha da história, os três maridos de Dona Maria Cecília), corrompido (Vitor, Popô), descartado (Vitor) e até mesmo, destruído (Davi).

Inserido num mundo alienado e degradado, o homem restringe o seu campo de atuação, limitando o seu relacionamento com o outro ao se fechar num espaço restrito, que o afasta, pouco a pouco, do convívio coletivo. Isolado, ouve somente a si mesmo (como Popô, Ipo) ou, então, comunica-se com seres que normalmente seriam inanimados (como o barco em *Lá no mar* que pensando e agindo como um ser humano, torna-se o único amigo do Pescador) ou, ainda, busca como companhia a música (João) ou a literatura (Lourenço, a Menina do Lado).

O conceito de alienação, trabalhado por Lygia, permite que se apreenda uma visão de mundo em que a realidade encontra-se nitidamente degradada. Concomitantemente à exposição das instituições desumanizadas e alienadas, trabalha-se, também, com a possibilidade de superação desse estado, pela retomada de valores que qualifiquem o ser. Sob esse prisma, pode-se depreender o modelo desejado de uma nova sociedade, trabalhado obra a obra e que se encontra representado idealmente na “Casa dos Consertos”, como a correção de uma realidade existente, considerada como não satisfatória. Entretanto, o confronto resultante entre as personagens opressoras e oprimidas indica que essa correção é levada, gradativamente, ao estado de aspiração, uma vez que não encontra condições de tomar corpo e consistência suficientes para

transformar-se em realidade, no momento presente. É o que se depreende da trajetória das personagens que, fortalecidas, inicialmente, pelos benefícios advindos da união de esforços, encontram-se, aos poucos, isoladas, restando-lhes duas alternativas: acomodar-se ao sistema degradado, aceitando o isolamento como decorrência natural, ou continuar a luta pelo aprimoramento do ser e, conseqüentemente, de uma nova sociedade. Se a primeira alternativa calha bem aos humanos em idade adulta, a segunda prioriza a criança, como a esperança de reverter, no futuro, as conseqüências nefastas da degradação.

Fazendo da técnica contrapontística a forma essencial de construir sua obra e de expor sua visão de mundo, Lygia tece críticas à sociedade capitalista que dominada pelo “fetichismo da mercadoria”, leva o homem à degradação progressiva de seus princípios, ao isolamento e à fragmentação, fazendo-o sentir-se um objeto entre objetos. Degradação esta, que se intensifica quando se tem a aliança entre a alienação, conseqüente das sociedades produtivas para o mercado, e a opressão, própria desse mesmo sistema e que cresce desmesuradamente, quando inserida num regime ditatorial.

É nesse contexto, que a arte literária de Lygia surge como um meio do homem compreender a realidade, ao mesmo tempo em que lhe fornece condições para superar a degradação que lhe é imposta. A arte assume, assim, o seu papel de agente de transformação e não de um mero “espelho no qual se

refletiriam os ferimentos da decomposição social”¹⁰³, conceituação que Adorno compartilha com Benjamin, Fischer, Jameson, Goldmann e que Lygia põe em prática.

O desvendamento das máscaras utilizadas por Lygia revela que sem a pretensão de ser um registro histórico, sua obra registra e transmite a realidade que escapa à historiografia oficial. Como afirma Kothe, em seus estudos sobre a obra benjaminiana, o caráter autônomo da obra de arte permite a liberdade necessária ao seu criador, para que este se valha de recursos diversos na estruturação de sua obra e possa, dessa forma, transpor para o plano ficcional a realidade que os registros históricos não acusam, dado o comprometimento destes “com as omissões, cortes e deformações que as relações de produção lhes impõem.”¹⁰⁴

Sentindo-se “livre” para exorcizar “tanta coisa vista, sentida e — sobretudo — reprimida”¹⁰⁵, Lygia estrutura sua produção literária, coesa em sua função de expor o homem para atuar na formação do próprio homem.¹⁰⁶

¹⁰³ Cf. JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*, p. 114.

¹⁰⁴ Cf. KOTHE, F. *Para ler Benjamin*, p. 78-79.

¹⁰⁵ Cf. NUNES, L. B. em entrevista a Laura Sandroni, *De Lobato à Bojunga*, p. 170.

¹⁰⁶ Cf. CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem in *Ciência e Cultura*, p. 803.

Bibliografia consultada

1. De Lygia Bojunga Nunes:

NUNES, Lygia Bojunga. *Os colegas*. Desenhos de Gian Calvi. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Angélica*. Ilustrações de Vilma Pasqualini. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

_____. *A bolsa amarela*. Ilustrações de Marie Louise Nery. 8. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

_____. *A casa da madrinha*. Ilustrações de Regina Yolanda. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

_____. *Corda bamba*. Ilustrações de Regina Yolanda. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *O sofá estampado*. Ilustrações de Elvira Vigna. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

_____. *Sete cartas e dois sonhos*. Ilustrações de Tomie Ohtake. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1982.

_____. *Tchau*. Ilustrações de Regina Yolanda. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

_____. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

_____. *Nós três*. Ilustrações de Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

_____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

_____. *Fazendo Ana paz*. Ilustração de Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

_____. *Paisagem*. Ilustração de Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

2. Sobre Lygia Bojunga Nunes:

- CADEMARTORI, Lygia. A literatura infantil brasileira em formação. In: _____. ZILBERMAN R. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982, p. 145-149.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infanto/juvenil brasileira - 1882-1982*. São Paulo: Quíron, 1983, p.551-573.
- COSTA, Marta Morais da. Transpondo a dor em cor, a letra em palco: textos de Lygia Bojunga Nunes. In: *Revista Letras*, Curitiba: UFPR, n. 41-42, p. 51-61. 1992-1993.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. A inovação lingüística em Lygia Bojunga Nunes. In: *Ciência e Cultura*, v. 35, n. 12, p. 1848-1853, dez. 1983.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 61-64.
- _____. A marca cultural da dominação nos textos infanto-juvenis. In: *Ciência e Cultura*. v. 35, nº. 12, p. 1859-1860, dez. 1983.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984, p. 127 e 158.
- MACHADO. Ana Maria. A literatura infantil nos anos 70. Entrevista a Holanda, Heloisa Buarque In: *Literatura infanto-juvenil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 63, p. 26-33, out.-dez. 1980.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986, p. 133-135.
- RIBEIRO, Cleone A. C. L. de Abreu. *Realismo humanista: uma tendência da literatura brasileira contemporânea*. São José do Rio Preto, 1986. Tese (Livres Docência em Teoria da Literatura) IBILCE - UNESP.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- _____. A estrutura do poder em Lygia Bojunga Nunes. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: v. 63, p. 11-15, out.-dez., 1980.



YUNES, Eliana. A maioria da literatura infantil brasileira. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: v. 63, p. 106-130, out.-dez., 1980.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 2. ed. São Paulo: Global, 1982, p. 94-96.

_____. A literatura infantil e o leitor. In: ____; CADEMARTORI, L. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982, p. 118-130.

3. Teoria e Crítica Literárias

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução por Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução por Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1988.

BENJAMIN, W. O narrador. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. Tradução por M. Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1988. (Coleção: Os pensadores, p. 57-74)

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo, 24, p. 803-809, 1972.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

- CASTAGNINO, Raul H. *Análise Literária: introdução metodológica a uma estilística integral*. 5. ed. Tradução por Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, [s.d.].
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução por Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução por Iuma Maria Simon (coord.) et alii. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução por Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- _____. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LUCAS, Fábio René. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução por de Erminio Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s/d.].
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro Forense-Universitária, 1987.

- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Tradução por Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. Tradução por Maria Helena Nery e Maria Clara Resende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PONDÉ, Glória M. F. A literatura infantil brasileira: de Lobato aos escritores atuais. In: Rumos da Literatura infantil e juvenil brasileira. *Ciência e Cultura*, p. 1845-1848, v. 35, n. 12, dez. 1983.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução por Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- REVISTA LETRAS DE HOJE. Rio Grande do Sul: PUC, n. 36, jun. 1979.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.) *Narrativa, ficção e história*; Bento Prado Júnior et alii. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia Letras, 1987.
- SOUSA, Eudoro. *Poética de Aristóteles: Introdução, tradução e comentários*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- SPERBER, Dan. *O simbolismo em geral*. Tradução por Frederico Pessoa de Barros e Oswaldo Elias Xidiel. São Paulo: Cultrix, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução por Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *As estruturas narrativas*. Tradução por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução por José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: *A produção cultural para a criança*. org. Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, p. 94-113, 1982.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

4. Geral:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e rev. por Alfredo Bosi, com col. de Maurício Cunio... et alii. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *Revisão tipográfica: NBR 6025*. Rio de Janeiro, 1980.

ARRUDA, Irene. Dilacerada, memória vai e volta. *Folha de São Paulo*, 02 de maio de 1993. Suplemento Especial: *maio de 68*, p. 04.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução por Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*; Edição rev. e aum. Coordenação Carlos Sussekind, trad. de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DURHAM, Eunice. A família operária: consciência e ideologia. In: *Dados - Revistas de Ciências Sociais*, v. 23, n. 2, 1980.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Tradução por Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1984.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução por Leandro Konder. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

- FREYRE, Gilberto. *A casa brasileira*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971.
- GOLDMANN, Lucien. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Tradução por Reginaldo di Piero e Célia E. A. di Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.
- HOLLANDA, A. B. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HOLLANDA, Heloisa B. e GONÇALVES Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- IANNI, Octavio. *Sociologia da sociologia: pensamento sociológico brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- JAGUARIBE, Hélio. *Sociedade e Política: um estudo sobre a atualidade brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução por Roberto Ventura. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MARCUSE, Herbert. *Ideologia e sociedade industrial*. Trad. de Giasone Rubriá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- _____. *O fim da utopia*. Tradução por Carlos Néelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MENDONÇA, Sonia Regina; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1980*. São Paulo: Ática, 1988.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.



- _____. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Ática, 1986.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução por Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEREIRA, Luiz. *Estudos sobre o Brasil contemporâneo*. São Paulo: Pioneira, 1971.
- PEREIRA, L. C. Bresser. *Desenvolvimento e Crise no Brasil entre 1930 e 1967*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- QUILLET, Pierre. *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- QUINTELLA, Maria Madalena Diegues. Mães e professoras: múltiplas visões da educação. In: *Testemunha ocular: textos de Antropologia Social do cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, p. 61-80, 1984.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução por Paulo Ronai. Porto Alegre: Globo, 1970.
- RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1992.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas, Editora UNESP. *Normas para Publicações da UNESP*. São Paulo: Editora UNESP, 1994. 4v., v.4, Dissertações e Teses.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Biblioteca Central. *Normas para apresentação de trabalhos*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1995. 8V.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea, Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

RESUMO

Este trabalho analisa os textos de Lygia Bojunga Nunes, publicados entre 1977 e 1992, no campo da infância e possíveis homologias com a realidade histórica, política e social brasileira correspondente a este período. Pelo estudo empírico das características das suas obras, centradas no dilema do "permanecer ou mudar", vê-se o quanto a autora tem consciência de um sistema binário e a consequente tensão, levando-o, gradativamente, à degradação de seus princípios de organização e à fragmentação. Paralelamente à visão de um mundo degradado, vê-se as contradições encontradas-se desumanizadas e alienadas. Lygia revela a possibilidade de superação desse estado, ao expor situações em que se constata a existência de uma nova sociedade, fundada em valores que visam ao aperfeiçoamento do ser. Analizando o universo alegórico ligiano percebe-se a adequação dos recursos empregados na construção de sua obra, que se mostra em sintonia com a realidade transfigurada e, ao mesmo tempo, com a sua função de ensinar o homem e atuar em sua formação.

Palavras-chave: Ficção contemporânea; máscara; alegoria.

SILVA, R. M. G. *Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes*. São José do Rio Preto, 1996. 248 p. (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Este trabalho analisa as obras de Lygia Bojunga Nunes, publicadas entre 1972 a 1992, no ensejo de verificar as possíveis homologias com a realidade histórica, política e social brasileira correspondente a esse período. Pelo estudo empreendido constata-se que suas obras, centradas no dilema do "permanecer ou mudar", revelam o homem inserido numa sociedade regida por um sistema hierarquizante e autoritário, levando-o, gradativamente, à degradação de seus princípios, ao isolamento e à fragmentação. Paralelamente à visão de um mundo degradado, em que as instituições encontram-se desumanizadas e alienadas, Lygia revela a possibilidade de superação desse estado, ao expor situações em que se ressaltam características de uma nova sociedade, pautada em valores que visam ao aprimoramento do ser. Analisando o universo alegórico ligiano percebe-se a adequação dos recursos empregados na estruturação de sua obra, que se mostra em sintonia com a realidade transfigurada e, ao mesmo tempo, coesa em sua função de mostrar o homem e atuar em sua formação.

Palavras-chave: Ficção contemporânea; máscara; alegoria.



SILVA, R. M. G. *From the real home to the home of dreams: the allegorical universe of Lygia Bojunga Nunes*. São José do Rio Preto, 1996. 248 p. (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This dissertation analyzes the works of Lygia Bojunga Nunes, published between 1972 and 1992, to verify the possible homologies with the Brazilian historical, political and social reality of that period. The study verifies that her works, centered on the dilemma "remain or change", reveal the human being inserted in a society dominated by a hierarchical and authoritarian system which gradually leads him to the degradation of his principles, to isolation and fragmentation. Parallel to the vision of a degraded world, in which the institutions are dehumanized and alienated, Lygia reveals the possibility of overcoming this condition, when she portrays situations in which the characteristics of a new society, based on values aiming at the human being's refinement, are emphasized. By analyzing the Lygian allegorical universe one perceives the adequacy of the resources employed in the structuring of her work, which shows to be in consonance with the transfigured reality and, at the same time, coherent in its role of revealing the human being and influencing his formation.

Keywords: contemporary fiction; mask; allegory.



