

*Trilogia da morte: o imaginário  
em Lygia Bojunga*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

FLÁVIA DE CASTRO SOUZA

TRILOGIA DA MORTE: O IMAGINÁRIO EM LYGIA BOJUNGA

GOIÂNIA  
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(GPT/BC/UFG)

**Souza, Flávia de Castro.**

**S729t Trilogia da morte [manuscrito] : o imaginário em Lygia Bojunga / Flávia de Castro Souza. – 2009.**

**126 f.**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Zaira Turchi.**

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,**

**Faculdade de Letras, 2009.**

Bibliografia: f. 123-126.

1.Nunes, Lygia Bojunga,1932 – Crítica e interpretação 2. Litera-tura infanto-juvenil brasileira - Crítica e interpretação 3. Imaginário 4. Morte e violência I. Turchi, Maria Zaira II. Universidade Federal de Goiás. **Faculdade de Letras.** III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-93.09

FLÁVIA DE CASTRO SOUZA

TRILOGIA DA MORTE: O IMAGINÁRIO EM LYGIA BOJUNGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Zaira Turchi

GOIÂNIA  
2009

Dissertação intitulada *Trilogia da morte: o imaginário em Lygia Bojunga*, apresentada pela aluna Flávia de Castro Souza ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – Área de Concentração em Estudos Literários; Linha de Pesquisa: Literatura, História e Imaginário – da Universidade Federal de Goiás, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre. Aprovada pela seguinte banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Zaira Turchi  
(Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliana Gabriel Aires  
(Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elza Kioko Nakayama Nenoki Murata  
(Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzana Yolanda Lenhardt Machado  
(Suplente)

## **Agradecimentos**

À Universidade Federal de Goiás;

A todos os professores da Faculdade de Letras que contribuíram para minha formação, em especial à Prof.<sup>a</sup> Maria Zaira Turchi, minha orientadora, à Prof.<sup>a</sup> Vera Tietzmann, que fez despertar em mim a curiosidade e o prazer de ler Lygia Bojunga, e à Prof.<sup>a</sup> Elza Kioko, que me acompanhou no meu caminhar pelo imaginário;

À minha família, meu pai, Antônio, minha mãe, Maria, e meus irmãos, Jamilla e Lucas, pelo apoio, pelo amor e pela paciência;

Às minhas amigas, Elzinha, Vanessa, Kênnia e Regiane, pelas leituras, conversas e risos compartilhados;

Ao amigo Hamilton Carvalho, pela leitura criteriosa;

À Isolda, pela companhia silenciosa nos dias produtivos e nos nem tanto.

Dedico esse trabalho ao Alexandre, meu companheiro,  
sempre presente na minha vida, nas minhas ações,  
nas minhas palavras e nos meus pensamentos.

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo estudar a representação da morte e da violência nos livros *O meu amigo pintor*, de 1987, *Nós três*, de 1987, e *O abraço*, de 1995, da premiada autora infanto-juvenil Lygia Bojunga. Propõe analisá-los sob o viés da teoria das estruturas do imaginário, formulada pelo antropólogo Gilbert Durand, e sob a luz dos estudos do sociólogo Michel Maffesoli e do filósofo Georges Bataille acerca da violência. Observa-se entre os livros pertencentes ao *corpus* desta dissertação que existe uma aproximação gradativa das personagens com os tipos de violência que levam à morte, graças aos recursos literários utilizados na composição dos textos, às escolhas das imagens simbólicas e às estratégias narrativas dos sonhos. Esta dissertação é dividida em quatro capítulos. No primeiro, apresentam-se aspectos da teoria do imaginário e da violência, buscando associar as três estruturas do imaginário de Durand – diurno, noturno místico e noturno sintético – às vertentes da violência e ao modo como as personagens protagonistas encaram a morte. Nos capítulos seguintes, faz-se uma hermenêutica simbólica de cada um dos livros reunidos sob o nome de trilogia da morte, sendo o segundo capítulo sobre *O meu amigo pintor*, o terceiro sobre *Nós três* e o quarto sobre *O abraço*. Essas análises seguem a ordem cronológica de publicação e obedecem também a proposta de gradação da complexidade e da intensidade da violência e do aumento da angústia das personagens devido à aproximação com a realidade mortal.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil, Lygia Bojunga, imaginário, morte e violência.



## Résumé

Cette recherche a comme l'objectif d'étudier la représentation de la mort et de la violence dans les livres *O meu amigo pintor*, 1987, *Nós três*, 1987, et *O abraço*, 1995, de l'écrivaine gagnante de prix infantile et juvénile Lygia Bojunga. Elle propose d'analyser sous la théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire, formulée (posée) par l'anthropologue Gilbert Durand, et sous la lumière des études du sociologue Michel Maffesoli et du philosophe Georges Bataille sur la violence. La recherche observe entre les livres qui appartiennent au corpus de cette dissertation qui a une approximation graduelle des personnages avec les types de violence qui occasionnent (provoquent) la mort, dû aux moyens (recours) littéraires utilisées dans la composition des textes, dû aux choix des images symboliques et dû aux stratégies narratives des récits. La recherche est partagée (se partage) en quatre chapitres. Dans le premier, elle met devant l'aspect de la théorie de l'imaginaire et de la violence, en cherchant d'associer (adhérer) les trois structures de l'imaginaire de Durand – régime diurne, régime nocturne mystique et régime nocturne synthétique – aux vers de la violence et à la manière comme les personnages protagonistes regardent la mort. Dans les chapitres suivants, il fait l'herméneutique symbolique de chaque un des livres qui sont réunis au-dessous du nom de trilogie de la mort, cela où le deuxième chapitre sur *O meu amigo pintor*, le troisième sur *Nós três* et le quatrième sur *O abraço*. Ces analyses suivent l'ordre chronologique de publication et obéissent aussi à la proposition de gradation de la complexité et de l'intensité de la violence et d'augmentation de l'angoisse des personnages dû à l'approximation avec la réalité mortelle.

Mots-clé: Littérature infantile et juvénile, Lygia Bojunga, imaginaire, mort et violence.

## Sumário

Introdução .....	10
<b>1. O imaginário da morte e da violência .....</b>	<b>24</b>
1.1 Sobre a teoria do imaginário .....	26
1.2 Sobre os aspectos da violência .....	38
<b>2 O meu amigo pintor: as cores da vida e da morte .....</b>	<b>46</b>
2.1 Narrativa e subjetividade .....	50
2.2 Imagens e símbolos na narrativa .....	55
2.3 Os reflexos do suicídio .....	65
2.4 Os sonhos de Cláudio .....	67
<b>3 Nós três: uma paixão trágica .....</b>	<b>71</b>
3.1 A voz, o tempo e o espaço .....	75
3.2 A imaginação simbólica na narrativa .....	79
3.3 Crime passional: amor e morte.....	84
3.4 Os sonhos de Rafaela .....	87
<b>4 O abraço: a violência em dobro .....</b>	<b>93</b>
4.1 O fantástico na narrativa .....	95
4.2 O imaginário e o mito do duplo .....	103
4.3 Estupro: a violência sem perdão .....	112
4.4 Os sonhos de Cristina .....	115
Conclusão .....	119
Referências .....	123

# Introdução

## Introdução

*Noventa por cento do que escrevo é invenção.  
Só dez por cento é mentira.  
(Manoel de Barros)*

**O**s livros de Lygia Bojunga<sup>1</sup> são muito conhecidos no Brasil e no mundo, graças ao número de títulos traduzidos para vários idiomas, e pode-se afirmar ainda que estão entre os mais importantes da literatura para crianças e jovens da atualidade. O reconhecimento do público manifesta-se por meio dos prêmios importantes a ela concedidos, comprovando assim o gosto dos leitores e dos críticos de literatura infanto-juvenil pela sua arte. Entre os mais de trinta prêmios, Lygia Bojunga recebeu, em 1982, o Hans Christian Andersen, considerado o nobel da literatura infanto-juvenil, pelo conjunto de sua obra, e, em 2004, o Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA), criado pelo governo da Suécia, também pelo conjunto de sua obra.

No estudo “O mar na ficção de Lygia”, incluído no livro *Literatura infanto-juvenil: seis autores, seis estudos* (1989), Vera Maria Tietzmann Silva propõe, por motivos didáticos, uma divisão em duas fases da obra de Lygia Bojunga, a primeira, a “fase luminosa”, contempla os livros publicados de 1972 a 1980, e a segunda, a “fase cinzenta”, os de 1984 a 1987. Esse estudo aponta que as imagens têm significações diferentes de acordo com a fase em que estão inseridas, ou seja, na “fase luminosa”, por exemplo, o mar é um

---

<sup>1</sup> O nome completo da autora é Lygia Bojunga Nunes, porém ela é mais comumente conhecida por Lygia Bojunga. Assim nos referiremos a ela no decorrer desta dissertação, seja no corpo do texto, nas citações ou nas referências bibliográficas.

componente agradável, de purificação e de renascimento, enquanto na “fase cinzenta” o mar ganha uma feição negativa, aproximando-se do tema da morte. De acordo com Silva, a diferença entre o significado das imagens nas duas fases revela um momento de transição, a passagem da ingenuidade para a experiência, da infância para a vida adulta. Por meio da seleção e da combinação dos elementos simbólicos, percebe-se um aumento do grau de polemização temática concomitantemente ao aumento da faixa etária do público a ser abordado.

Ainda sobre a divisão do conjunto da obra de Lygia Bojunga, Maria Luiza Batista Bretas Vasconcelos em sua dissertação de mestrado, *Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação* (2001), considera a existência de três fases. A primeira é chamada pela pesquisadora de “tempo da fantasia”, a segunda de “tempo da angústia” e a terceira de “tempo da memória”. Esta divisão contempla os livros da autora infanto-juvenil publicados até 1999. Ficam fora dessa classificação os livros mais recentes, *Retratos de Carolina*, de 2002, *Aula de inglês*, de 2006, e *Sapato de salto*, de 2006<sup>2</sup>.

Para Vasconcelos, a análise observando a cronologia dos livros de Lygia Bojunga possibilita o acompanhamento do amadurecer ou do “adulterecer” das personagens, que, com seu público leitor, passam pelas três fases: da “fantasia”, da “angústia” e da “memória”. Assim, observa-se que há um crescimento gradativo das personagens e dos leitores, coincidindo com a ordem sequencial de publicação. Os livros incluídos no “tempo da memória” são os metaficcionalis, nos quais a autora faz reflexões sobre a experiência de leitura e de escrita, dialogando com as personagens e com os leitores.

O amadurecimento das personagens e dos leitores torna-se, de certa forma, uma condição para o enfrentamento do texto literário, pois, na mesma medida em que isso ocorre, as obras se ampliam e se aprofundam no tratamento de temas delicados e *tabus*. As questões levantadas por Lygia Bojunga nos livros pertencentes à “fase cinzenta” ou ao “tempo da angústia”

---

<sup>2</sup> O livro *Dos vinte 1* (2007) corresponde à reunião de capítulos ou de trechos selecionados por Lygia Bojunga dos seus vinte livros anteriormente publicados. *Dos vinte 1* não é considerado aqui como um livro literário e sim como uma antologia.

contemplam assuntos polêmicos tanto para crianças quanto para adultos, como o abandono, o suicídio, o assassinato e o estupro.

Ao analisar a quantidade de edições de cada obra até o ano de 2007 e relacionar esses dados com o número de possíveis leitores, pressupomos que os livros mais lidos da autora são justamente aqueles pertencentes à primeira fase. Enquanto na segunda fase, predominantemente, estão os livros com um número menor de edições e, supomos, os menos lidos.

Os livros pertencentes à fase denominada de “luminosa” ou de “tempo da fantasia” são os que possuem maior número de edições, como *Os colegas*, com 51 edições, *A bolsa amarela*, com 34, e *O sofá estampado*, com 31, seguido de *Corda bamba* e *O meu amigo pintor*, ambos com 23 edições. É importante ressaltar que o livro *O meu amigo pintor*, de 1987, foi escrito em um período limiar da obra de Lygia Bojunga, podendo ser considerado como pertencente ao momento de transição entre as fases, embora Silva o classifique como um dos livros da “fase cinzenta”.

Aqueles que fazem parte da “fase cinzenta” ou do “tempo da angústia”, como são classificados por Silva e por Vasconcelos, respectivamente, estão entre os menos editados. São eles *Nós três* e *Seis vezes Lucas*, ambos com quatro edições, e *O abraço*, com cinco edições publicadas.

Também os livros de metacficção, denominados por Vasconcelos de “tempo da memória”, tiveram menos publicações que os do “tempo da fantasia”, primeira fase da autora, mas, mesmo escritos em datas alternadas e até posteriores aos do “tempo da angústia”, possuem em geral mais edições. Entre eles estão *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem*, com seis edições cada, e *Feito à mão*, com quatro edições publicadas.

Os dados citados, referentes à quantidade de edições já publicadas de cada título, foram coletados no sítio eletrônico<sup>3</sup> da editora da própria autora e podem ser conferidos no quadro que segue:

---

<sup>3</sup> Sítio eletrônico [www.casalugiabojunga.com.br](http://www.casalugiabojunga.com.br).

<b>Título/Data da primeira publicação</b>	<b>Número de edições</b>
Os colegas/1972	51 <sup>a</sup> edições
Angélica/1975	23 <sup>a</sup> edições
A bolsa amarela/1976	34 <sup>a</sup> edições
A casa da madrinha/1978	19 <sup>a</sup> edições
Corde bamba/1979	23 <sup>a</sup> edições
Sofá estampado/1980	31 <sup>a</sup> edições
Tchau/1984	18 <sup>a</sup> edições
O meu amigo pintor/1987	23 <sup>a</sup> edições
Nós três/1987	4 <sup>a</sup> edições
Livro, um encontro com Lygia Bojunga/1988	6 <sup>a</sup> edições
Fazendo Ana Paz/1991	6 <sup>a</sup> edições
Paisagem/1992	6 <sup>a</sup> edições
Seis vezes Lucas/1995	4 <sup>a</sup> edições
O abraço/1995	5 <sup>a</sup> edições
Feito à mão/1996	4 <sup>a</sup> edições
A cama/1999	4 <sup>a</sup> edições
O Rio e eu/1999	2 <sup>a</sup> edições
Retratos de Carolina/2002	1 <sup>a</sup> edição
Aula de inglês/2006	1 <sup>a</sup> edição
Sapato de salto/2006	1 <sup>a</sup> edição
Dos vinte 1/2007	1 <sup>a</sup> edição

**Quadro 1:** número de edições publicadas até 2007.

No caso da obra de Lygia Bojunga, pode-se considerar que os números de publicações coincidem com o interesse dos estudiosos de literatura, ou seja, quanto mais edições um livro possui, maior o número de dissertações e teses sobre ele. De acordo com a dissertação de mestrado *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: Um estudo sobre Angélica e O abraço de Lygia Bojunga Nunes* (2006), de Marta Yumi Ando, a estudiosa fez um levantamento de dissertações e teses sobre a obra de Lygia Bojunga que foram defendidas no Brasil entre 1981 e 2006 e constatou que “as obras *A bolsa amarela*, *O sofá estampado* e *Corda bamba* têm sido as mais eleitas nos estudos de pós-graduação *stricto sensu*” (ANDO, 2006, p. 17). A preferência pela primeira fase da obra de Lygia Bojunga, no que diz respeito aos trabalhos científicos de doutorado e de mestrado realizados nas universidades brasileiras, pode ser confirmada também no banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações<sup>4</sup> (BDTD) e no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior<sup>5</sup> (CAPES).

Na coleta de dados referente aos estudos da obra bojunguiana, constatamos a existência de 43 dissertações de mestrado e 11 teses de doutorado no período compreendido entre os anos de 1981 e 2007, totalizando 54 trabalhos acadêmicos. Esses trabalhos variam quanto aos temas, às bases teóricas e às escolhas dos livros, conforme pode ser observado nos quadros que seguem.

	<b>Autor(a)</b>	<b>Título</b>	<b>Instituição</b>	<b>Ano</b>
1	Maria do Socorro Rios Magalhães	Literatura infantil sul-rio-grandense: a fantasia e o domínio do real	PUC-RS	1981
2	Deolinda da Costa Vieira	O espaço imaginário em <i>A bolsa amarela</i> de Lygia Bojunga Nunes	UFF	1984
3	Edmir Perrotti	A crise do discurso utilitário: contribuição para o estudo da literatura brasileira para crianças e jovens	USP	1984

<sup>4</sup> Sítio eletrônico <http://bdtb.ibict.br>, acessado em 19 de abril de 2009.

<sup>5</sup> Sítio eletrônico <http://servicos.capes.gov.br/capesdw>, acessado em 19 de abril de 2009.



4	Laura Constância Sandroni	Lygia Bojunga Nunes: as reações renovadas	UFRJ	1985
5	Suzana Uchoa Xavier	A escola e o contexto social na obra de Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1985
6	Laura Battisti Nardes	Aspectos estéticos na literatura infanto-juvenil de Lygia Bojunga Nunes	UnB	1988
7	Margaret de Araújo Asfora	Lygia Bojunga Nunes e a renovação da literatura infantil brasileira	UFPA	1988
8	Sueli de Souza Cagneti	A inventividade e a transgressão nas obras de Lobato e Lygia: confrontos	UFSC	1988
9	Luiza Vilma Pires Vale	A atividade imagética do leitor em Corda bamba de Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1992
10	Cláudia de Souza Lemos	O imaginário: fonte de descoberta do sujeito	UFRJ	1994
11	Marisa Martins Gama Khalil	O olhar estampado no sofá: uma leitura semiótica da visualidade inscrita n' O sofá estampado	UNESP-Assis	1994
12	Henrique Silvestre Soares	Eu conto, tu lê, nós construímos – o narrador e o leitor em Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1995
13	Odetta Faustino Silva	Literatura infantil: elemento dinamizador no processo educativo da criança	UNESP-Araraquara	1995
14	Kathi Crivellaro Lopes	A busca do desejo em Corda bamba, de Lygia Bojunga Nunes	UFMS	1996
15	Zila Leticia Goulart Pereira Rego	A representação da criança na linguagem literária de Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1998
16	Cinara Ferreira Pavani	Pelas veredas do símbolo: uma leitura de Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1999
17	Hugo Monteiro Ferreira	Literatura bojuanguiana: (re)construção do imaginário infantil	UFPE	1999
18	Débora Aparecida Ianusz de Souza	O imaginário na ficção de Lygia Bojunga Nunes: tradição pedagógica ou reinvenção do gênero	UFMG	2000
19	Raimunda Maria do Socorro Sanches de Brito	Uma pedagogia do sentimento: leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes	UFCE	2000
20	Alice Atsuko Matsuda Pauli	A travessia de Maria: uma experiência de leitura de Corda bamba de Lygia Bojunga Nunes	UNESP-Assis	2001
21	Maria Luiza Batista Bretas Vasconcelos	Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação	UFG	2001
22	Rosa Walda Abreu Marquart	Mulheres guerreiras: um estudo comparativo entre Débora, a profetisa juíza; Guiomar, a donzela-guerreira e Raquel, a menina da bolsa amarela	USP	2001
23	Zelinda Macari Tochetto	Um olhar sobre a construção do leitor infantil	UNESP-Araraquara	2001

24	Carmen Lúcia Quintana Pinto	A metáfora da morte na construção da fala da mulher: uma leitura estilística da obra de Lygia Bojunga Nunes	UERJ	2002
25	Glória Pimentel Botelho de Souza	A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada	UFRJ	2002
26	Jaquelânia Aristides Pereira	A literatura infantil na sociedade de consumo	UFCE	2002
27	Maria Celinei de Sousa Hernandes	A casa da madrinha: uma chave para as portas da imaginação e da criação	UFMS	2002
28	Luciana Faria Leroy	A representação da mulher na literatura para crianças: um estudo de obras de Júlia Lopes, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti	UFRJ	2003
29	Eliseu Marcelino da Silva	A ficção de Mott e de Bojunga: leituras de professores e alunos das primeiras séries do Ensino Fundamental	UNESP-Assis	2004
30	Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel	O bildungsroman e o processo de aprendizagem em obras de Lygia Bojunga Nunes	UFG	2004
31	Maria Albanisa da Silva Almeida	A simbologia das cores em obras infanto-juvenis de Lygia Bojunga Nunes e experiências em sala de aula	UFPB	2004
32	Sônia de Souza	A criação literária em Retratos de Carolina, de Lygia Bojunga	PUC-RS	2004
33	Berta Lúcia Tagliari Feba	Os colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no Ensino Fundamental	UEM-PR	2005
34	Luciana Carnial	A narrativa mítica na literatura infantil contemporânea: uma visão	PUC-SP	2005
35	Aline Gonçalves de Brito	Lygia Bojunga: as marcas da oralidade na prosa falada	UERJ	2006
36	Janice Aparecida de Souza Salvador	As marcas da violência na literatura infantil e juvenil	UNIOESTE-PR	2006
37	Luciana Bastos Figueiredo	Entre a estante da casa e a carteira da escola: o artístico e o didático na obra de Lygia Bojunga Nunes	UERJ	2006
38	Ludmilla Oliveira dos Santos	Na corda bamba: o espaço da criança na obra de Lygia Bojunga Nunes	UnB	2006
39	Marta Yumi Ando	Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e O abraço de Lygia Bojunga Nunes	UEM-PR	2006
40	Tânia Fernandes	Personagens e imaginário em Lygia Bojunga Nunes	PUC-SP	2006
41	Fernanda Magalhães Boldrin Schubert	Lygia Bojunga: a recepção de Corda bamba por crianças e adolescentes	UEM-PR	2007

42	Patrícia Yurgel	Lygia Bojunga e a trilogia do livro: processo criativo e relações com o leitor	UFRGS	2007
43	Severina Diosilene da Silva Maciel	Um olhar sobre a família em A bosa amarela	UFCG-PB	2007

**Quadro 2:** Dissertações de Mestrado<sup>6</sup>

Autor(a)		Título	Instituição	Ano
1	Maria dos Prazeres Santos Mendes	Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil	PUC-SP	1994
2	Sueli de Souza Cagneti	Viagem da busca: do objetivo transcendente ao objetivo imanente das novelas de cavalaria – a literatura juvenil no Brasil e em Portugal	USP	1994
3	Rosa Maria Cuba Riche	O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti	UFRJ	1996
4	Rosa Maria Graciotto Silva	Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes	UNESP-São José do Rio Preto	1996
5	Diana Maria Marchi	A literatura infantil gaúcha: uma história possível	PUC-RS	1996
6	João Luis Cardoso Tápias Ceccantini	Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)	UNESP-Assis	2000
7	Leonor Werneck dos Santos	Articuladores textuais na literatura infanto-juvenil (e, mas, aí, então)	UFRJ	2001
8	Cleide da Costa e Silva Papes	A vivência e a invenção no cotidiano em Rosa, minha irmã Rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga)	USP	2002
9	Eliana Gabriel Aires	O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção	UNESP-São José do Rio Preto	2003
10	Clarice Lottermann	Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga	UFPR	2006
11	Denise do Passo Ramalho	Trocando tarefas: meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga	PUC-RJ	2006

**Quadro 3:** Teses de Doutorado

<sup>6</sup> Estes quadros correspondem a atualizações feitas a partir da dissertação de mestrado de Marta Yumi Ando, *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e O Abraço de Lygia Bojunga Nunes* (2006).

Os livros menos publicados e, conseqüentemente, os menos vendidos e – provavelmente os menos lidos – são também os menos estudados pelos críticos. Um dos motivos para a discrepância de interesse em relação a alguns dos livros da autora poderia ser explicada pela mudança de fases observada e descrita pelas estudiosas Silva e Vasconcelos. Uma das hipóteses levantadas é de que, à medida que Lygia Bojunga escreve seus livros, as narrativas que vão sendo criadas exigem mais maturidade de seus leitores, pois, gradualmente, conduzem a realidades mais complexas e angustiantes, podendo tornar mais difícil o enfrentamento do leitor e do crítico com o texto literário.

A necessidade de maturidade para fazer uma leitura cronológica da obra de Lygia Bojunga engloba tanto o aspecto formal dos livros quanto o conteúdo explorado por ela. Os temas polêmicos da segunda fase a que nos referiremos levantam questões entre os estudiosos de literatura infanto-juvenil sobre qual faixa etária a autora se dirige. Portanto, neste trabalho, não entraremos nesse mérito, pois a linha que separa o gênero infantil do gênero juvenil é tênue e exigiria pesquisa aprofundada.

Analisando a obra completa de Lygia Bojunga, percebe-se uma mudança de perspectiva no percurso de sua criação artística. Os temas vão se intensificando, tornam-se mais complexos, com acontecimentos e ações cada vez mais difíceis de serem solucionados. Os primeiros livros da autora tratam de temas relacionados ao universo infantil, enquanto os demais tratam de pontos mais polêmicos e destinam-se, preferencialmente, ao público juvenil.

Esses livros mais polêmicos, da “fase cinzenta” ou do “tempo da angústia”, estão, como se afirmou anteriormente, entre os menos abordados pelos estudiosos de literatura, porém, assim como os demais, são ricos em imagens significativas, criativos na forma de expressão da linguagem e na abordagem dos temas *tabus*. Este trabalho tem como foco os livros pertencentes a essa fase. O *corpus* a ser analisado foi selecionado não só a partir do interesse pelos textos literários de Lygia Bojunga, no que se refere à qualidade estética, ao gosto pessoal e às fortes impressões deixadas após cada leitura, mas, principalmente, com base em uma proposta metodológica

temática. Os três livros selecionados são *O meu amigo pintor*, de 1987<sup>7</sup>, *Nós três*, de 1987, e *O abraço*, de 1995, e eles foram reunidos nesta análise crítica por possuir em comum os temas da violência e da morte. Essas obras pertencem ao conjunto que chamaremos de trilogia da morte. De acordo com os quadros citados, referentes aos trabalhos desenvolvidos sobre a obra de Lygia Bojunga, com o conteúdo disponibilizado nos resumos das dissertações e das teses pesquisados nos bancos da BDTD e da CAPES, observa-se que este *corpus*, da forma que está reunido no presente trabalho, não foi ainda explorado à luz dos estudos de Gilbert Durand numa perspectiva da antropologia do imaginário.

Levando-se em consideração o *corpus* selecionado, pode-se afirmar que existe uma gradação ou intensificação das impressões relacionadas ao tema da violência e da morte. Além da gradação sugerida por Vasconcelos, referente à compatibilidade da faixa etária das personagens com a do público leitor, percebe-se também, nos livros da trilogia da morte, uma aproximação gradativa das personagens com os tipos de violência que levam à morte, graças aos recursos literários utilizados na composição dos textos, às escolhas das imagens simbólicas e às estratégias narrativas dos sonhos. O aumento da intensidade da violência e a ampliação da percepção da angústia da aproximação da morte podem ser observados na leitura das obras.

*O meu amigo pintor*, *Nós três* e *O abraço*, cada um a sua maneira, tratam de tipos diferentes de violência e de morte. Interligados pelo tema, formam, como já foi dito, a trilogia da morte, recorte feito na obra de Lygia Bojunga que será objeto de estudo desta dissertação. O trabalho em questão será dividido em quatro capítulos, primeiramente com abordagem teórica e, em seguida, far-se-á uma análise do ponto de vista da hermenêutica simbólica dos textos literários, em sequência cronológica. A ordem dos capítulos corresponde ainda à sugestão de progressão do tema da violência e da morte.

---

<sup>7</sup> As edições utilizadas nas citações e nas referências desta pesquisa são as mais recentes, publicadas pela Editora Casa Lygia Bojunga: *O meu amigo pintor*, de 2006, *Nós três*, de 2005, e *O abraço*, de 2005.

O primeiro capítulo, intitulado “O imaginário da morte e da violência”, será subdividido em duas partes. Na primeira parte serão introduzidas noções da teoria do imaginário, proposta por Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), e de alguns precursores e antecessores dessa mesma teoria. Far-se-á, na segunda parte, alguns registros quanto aos tipos de violência apresentados nas obras em análise de Lygia Bojunga que culminaram, conseqüentemente, em morte, considerando o enfrentamento constante do homem com a realidade mortal. O livro *Dinâmica da violência* (1987), de Michel Maffesoli, revela e discute duas vertentes da violência que se apresentam de forma relacionada às duas estruturas do imaginário durandiano. Embora o foco de Maffesoli seja na violência como um fenômeno sociológico, aproveitaremos as características básicas das violências apresentadas pelo estudioso que nos permitirá fazer uma aplicação direta e coerente no decorrer das análises dos livros literários.

O segundo capítulo trata do livro *O meu amigo pintor*, publicado pela primeira vez em 1987. Nessa narrativa, a personagem central, um menino chamado Cláudio, enfrenta a morte de uma forma menos traumática que nos demais livros, apesar de tratar-se do suicídio de um amigo e vizinho cheio de conflitos. A criança fica sabendo por alto da morte do pintor, já que os adultos temem revelar as verdadeiras circunstâncias do acontecimento por causa da sua pouca idade. Devagar, cheio de dúvidas sobre a vida e a morte, Cláudio compreende, a seu modo, utilizando os meios possíveis para a sua idade, o que se passou com o amigo pintor. Nesse texto, a morte se dá por meio do suicídio, um tipo de violência contra si mesmo, normalmente com o intuito de pôr fim a um sofrimento considerado insuportável. Ainda criança, a personagem deve enfrentar as dúvidas e as angústias provocadas pela morte intencional de seu amigo. Utilizando a pintura e os sonhos, recursos estéticos criados pela autora, Cláudio encontra o entendimento e a superação.

O objeto de estudo do terceiro capítulo é o livro *Nós três*, também publicado no ano de 1987. Em *Nós três*, a adolescente Rafaela passa as férias na casa de praia de Mariana, amiga escultora de sua mãe. Rafaela conhece um homem chamado Davi e o leva para a casa de Mariana. Os dois adultos passam a manter um relacionamento amoroso. Durante uma discussão e na

tentativa de impedir a partida de Davi, Mariana o mata. Rafaela é testemunha do crime passional. Confusa, a menina se isola para tentar compreender o acontecimento. Ela sente-se culpada por ter levado Davi para a casa e sente raiva de Mariana por tentar prendê-lo e por tê-lo assassinado. Sem perdoar Mariana e sem revelar nada a ninguém, Rafaela deixa a casa de praia com o pai. A adolescente tem o primeiro contato com a morte de forma trágica, porque se torna testemunha ocular da morte do amigo. A violência, nesse livro, se apresenta além de forma física, assassinato com faca, também de forma psicológica, pois Mariana quer a todo custo prender Davi a ela. Por meio dos sonhos, elaborados a partir de lembranças e de sentimentos confusos, a adolescente busca resolver a angústia criada pelo contato com a realidade da morte. Porém, ao final da narrativa, Rafaela tenta fugir do terror provocado pela ideia da morte se esquivando de Mariana.

O quarto capítulo propõe uma análise de *O abraço*, livro lançado em 1995. Nessa narrativa, Cristina, uma menina de oito anos de idade, é estuprada durante as férias numa fazenda. No seu aniversário de dezenove anos, ela reencontra o estuprador durante um espetáculo circense. Os onze anos que se passaram entre os dois episódios são descritos pela própria personagem de forma bastante confusa. Sentindo-se atraída pelo estuprador, Cristina vai ao seu encontro e acaba sendo novamente violentada sexualmente e, em seguida, assassinada por ele. A violência nesse livro é sofrida pela personagem protagonista e narradora, tornando-se ainda mais intensa e próxima do leitor do que nas demais narrativas. Em *O abraço* temos ainda a personagem Clarice, considerada a dupla personalidade de Cristina, que surge nos momentos de tensão da narrativa e levanta questões sobre a violência e a morte. Cristina mantém guardados dentro de si os traumas e as impressões deixados pela violência sofrida na infância, somente os representando por meio dos sonhos, porém sem solucioná-los. Depois de se deparar com o possível estuprador no circo, já adulta, sentimentos de desejo vêm à tona e, perturbada e em constante hesitação, ela se vê diante da morte.

Uma das estratégias narrativas utilizadas por Lygia Bojunga é a presença do sonho das personagens, não apenas nos livros da trilogia da morte, mas em vários outros títulos como, por exemplo, em *Corda bamba*, de

1979, *O sofá estampado*, de 1980, e *Retratos de Carolina*, de 2002. Nas três narrativas escolhidas, os sonhos permitem que suas personagens enfrentem a realidade de forma mais sensível e auxiliam na compreensão ou na assimilação da violência e da morte. Para análise desse material onírico fornecido pelas personagens, mesmo levando em conta a intermediação consciente da autora, recorreremos aos estudiosos Carl G. Jung e Marie-Louise von Franz.

No decorrer desta dissertação, iremos analisar como se dá a percepção da morte em cada um dos textos literários de Lygia Bojunga. A morte é certa para todos, mas cada um a vê e a sente de forma singular. As diferentes abordagens de Lygia Bojunga quanto à violência e à morte revelam como o campo no qual imergimos é amplo e complexo. A forma como essas personagens se posicionam diante da situação reflete o comportamento humano em geral.

De início, observando a gradação e o aprofundamento sequencial do tema da morte nos livros dessa trilogia, pressupõe-se que em *O meu amigo pintor* há certa compreensão e aceitação por parte do menino Cláudio, pois ele encontra algumas respostas para tantos “por quês?!” durante seus sonhos. Em *Nós três*, a adolescente Rafaela revolta-se contra Mariana e apieda-se de Davi, enfrentando a morte nos sonhos, mas fugindo quando se encontra no plano da realidade. Já em *O abraço*, os conflitos provocados pela violência sofrida na infância, com o desejo daquilo que seria proibido para a personagem, levam-na, na vida adulta, a procurar o sofrimento e a morte como redenção, uma forma de livrar-se de uma situação de aflição ou de perigo. Cada texto será, portanto, analisado com as suas especificidades e características estéticas a fim de confirmar essa primeira hipótese levantada.

Com este trabalho buscamos, também, contribuir para o debate acerca de questões polêmicas e *tabus* em nossa sociedade, como o tratamento da morte para crianças e jovens. Na atualidade, em que a violência e a morte são tratadas de forma banal pelas mídias brasileira e mundial, os livros literários tornam-se uma alternativa para a humanização da vida e também da morte do homem.



O imaginário da morte e da violência

## 1. O imaginário da morte e da violência

*Não escrevo muito sobre a morte:  
na verdade ela é que escreve sobre nós –  
desde que nascemos vai elaborando o roteiro de nossa vida.*  
(Lya Luft)

**A**o estudarmos o tema da violência e da morte nos livros *O meu amigo pintor*, *Nós três* e *O abraço*, da premiada autora infanto-juvenil brasileira Lygia Bojunga, seguiremos o caminho da teoria do imaginário proposto por Gilbert Durand. Identificamos algumas semelhanças entre os livros pertencentes à trilogia da morte, o que caracteriza uma estilística própria de Lygia Bojunga e aponta para a escolha da teoria a ser aplicada neste trabalho.

Para Gilbert Durand existe um número restrito de elementos míticos que são os mitemas, e as combinações desses elementos formam nossa reserva mitológica cultural. Os mitemas se manifestam de duas formas na narrativa: patente e latente, sendo a primeira uma repetição explícita dos conteúdos homólogos, como personagens, situações, cenários e emblemas; e a segunda, repetição de um esquema intencional implícito, como um tema central. O *corpus* selecionado apresenta as duas formas de mitema, pois as combinatórias de situações, as angústias das personagens e os espaços habitados em cada um dos textos literários se repetem com frequência, e o tema em torno do qual as narrativas circulam, a morte, vai se intensificando e torna-se cada vez mais significativo para o conjunto de livros da trilogia da morte.

A metodologia de estudo denominada por Gilbert Durand de mitocrítica busca os mitemas redundantes para colocar em relevo os temas e

os mitos diretores das narrativas. A mitocrítica, método de crítica literária formulada por Durand, investiga quais são os núcleos míticos de uma obra ou de um autor, podendo ampliar os limites do estritamente literário para alcançar questões sociais, históricas e culturais. Neste estudo, concentrar-nos-emos na atividade de criação individual da autora, analisando os traços e as marcas intrínsecas aos livros selecionados.

Neste capítulo, faremos uma explanação da teoria do imaginário, formulada por Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), e, em seguida, analisaremos alguns tipos de violência que levam as personagens de Lygia Bojunga à morte, baseando-nos no estudo de Michel Maffesoli, *Dinâmica da violência* (1987), que relaciona duas formas de encarar a violência com as características das estruturas propostas por Durand.

## **1.1 Sobre a teoria do imaginário**

A morte, pode-se afirmar categoricamente, está presente em quase a totalidade das obras de arte de todos os tempos. De uma forma ou de outra, trazem o tema da morte por se tratar de uma angústia constante para o homem, seja ele de qualquer parte do mundo e de qualquer idade. A morte pode ser considerada uma das motivações do homem para criar ou mesmo reproduzir narrativas desde a antiguidade. Com o intuito de escapar dela ou de, simplesmente, sobreviver a ela, os contadores de histórias e os escritores apresentam e representam a passagem do homem pelo mundo por meio da arte de narrar.

Sob a ótica da antropologia do imaginário, a certeza da morte é uma condição essencial para o desenvolvimento do imaginário, já que o homem se exercita a fim de entender, superar e equilibrar as forças contrárias existentes de vida e de morte. O comportamento do homem perante si mesmo e perante o meio social no qual está inserido enuncia a forma como ele encara a morte. As obras de arte, em especial a literária, são representações simbólicas das atitudes deste ser ao longo da história. A angústia provocada

pela passagem do tempo e o medo da morte fundamentam o dinamismo do imaginário, portanto, a produção imaginária.

Gilbert Durand, pesquisador da teoria do imaginário, iniciou seus estudos na área da literatura e, posteriormente, enveredou-se pela antropologia, tendo escrito, entre vários outros títulos, *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), base teórica desta dissertação. A obra de Durand divide-se em três partes fundamentais: o Livro primeiro, destinado ao regime diurno da imagem – “As faces do tempo” e “O cetro e o gládio” –, o Livro segundo, ao regime noturno da imagem – “A descida e a taça” e “Do denário ao pau” –, e o Livro terceiro, intitulado “Elementos para uma fantástica transcendental”.

Discípulo do filósofo Gaston Bachelard, Durand fundou em 1967 o *Centre de Recherches sur l'Imaginaire* na França, aprofundando-se em várias áreas do conhecimento para elaborar, então, a teoria do imaginário como a conhecemos hoje. Na trilha dos estudos de Bachelard, Durand descobre que, longe de ser uma expressão de fantasia ou loucura, o imaginário se desenvolve ao redor de alguns temas e de algumas imagens. A teoria formulada por Durand apoia-se em estudos interdisciplinares que abordam desde a filosofia, a psicologia e a sociologia até a neurobiologia, com os estudos dos reflexos condicionados. O próprio teórico afirma ter herdado descobertas relativas ao imaginário de vários outros pesquisadores, como Ernst Cassirer, Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Henry Corbin, Edgar Morin, Carl Gustav Jung e a equipe do neurocientista russo W. Betcherev.

Uma parte do estudo de Gilbert Durand preocupa-se em reunir e organizar as imagens em grandes núcleos, levando-se em consideração as dominantes reflexas pesquisadas por W. Betcherev e a convergência dos símbolos. O aprofundamento nos estudos do neurocientista revelou a Durand a existência de basicamente dois reflexos dominantes presentes nos recém-nascidos humanos. O primeiro reflexo é o da posição, que permite, por meio do esforço voluntário, assumir a posição vertical. O segundo reflexo é o da sucção, no qual o recém-nascido orienta a cabeça em busca do seio materno. Um terceiro reflexo, estudado por Betcherev apenas em animais, é o copulativo. Este reflexo encontra-se sob o signo rítmico e cíclico, revelado no

acasalamento. Durand estende as conclusões retiradas das observações dos reflexos sexuais dos animais aos seres humanos. Os três reflexos apresentados estão relacionados a um princípio de organização natural e a um esquema sensório-motor e são considerados inatos ao homem.

Além das dominantes reflexas, Gilbert Durand considerou para seus estudos antropológicos a organização dos símbolos a fim de alcançar a estrutura proposta. Porém, antes de entrarmos nas estruturas propriamente ditas, é necessário fornecer algumas explicações sobre termos utilizados por Durand ao longo da teorização, como os conceitos de trajeto antropológico, *schèmes*, arquétipos, símbolos e mito.

Um dos conceitos mais importantes que consagrou a teoria do imaginário é o de trajeto antropológico. Gilbert Durand, a partir da ideia de ambiguidade simbólica, afirma que existem dois polos, o subjetivo, da natureza humana, e o objetivo, das manifestações culturais. O trajeto antropológico seria justamente a conexão entre esses dois polos, ou seja, a conquista ou a recusa de adaptação entre os desejos pessoais e o meio social. Sobre a dinâmica do trajeto antropológico, Durand afirma que resulta da “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2002, p. 41). Essa troca ocorre então entre os imperativos subjetivos biopsicopulsionais e as imposições objetivas do meio social. O teórico do imaginário discute ainda a reversibilidade existente entre os dois polos, pois, indistintamente, o aspecto psicológico contém o cultural e vice-versa, sendo um revelador do outro. Com o auxílio dos estudos alquímicos de Gaston Bachelard, Durand conclui, portanto, que a dinâmica da matéria é dualista e, por associação, constrói o conceito de trajeto antropológico, porque o dinamismo conserva e transforma. Além de Bachelard, o estudioso Bastide também contribuiu com Durand para a construção desse conceito ao investigar as relações existentes na sociologia e na psicanálise e revelar o papel desempenhado pelo meio social na libido (2002, p. 41-42).

Outro termo utilizado na teoria do imaginário é o de *schème* ou esquema, na tradução para o português. As trocas entre os polos subjetivo e objetivo são presididas pela força afetiva que impulsiona os *schèmes*. Estes

são anteriores aos arquétipos, às imagens, às dominantes reflexas e às representações, correspondem a gestos mais gerais e inconscientes. Como afirma Maria Zaira Turchi em *Literatura e antropologia do imaginário* (2003, p. 28), “é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, promove a união entre os gestos inconscientes e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação”.

O conceito de arquétipo foi introduzido na ciência contemporânea por Carl Gustav Jung. Para o psicanalista, todos os imaginários repousam em imagens gerais e primordiais que determinam inconscientemente o pensamento, o que ele denomina de arquétipos coletivos. Gilbert Durand compartilha desse conceito de arquétipo, porém o considera como secundário em relação ao *schème*. Para Durand, os arquétipos são tidos como mediadores dos *schèmes* subjetivos e das imagens objetivas. Ele afirma ainda que, dependendo dos gestos dominantes e dos *schèmes* que reproduzem, ao entrarem em contato com o ambiente natural e social, os arquétipos formam grandes núcleos arquetipais que representam aquela coletividade.

O símbolo, diferentemente do arquétipo universal, se expressa de forma ambivalente. Normalmente, enquanto o arquétipo anuncia uma ideia geral, o símbolo particulariza um dado dessa ideia. Um mesmo arquétipo pode ligar-se a imagens de variadas culturas, nas quais diferentes *schèmes* podem juntar-se, originando manifestações simbólicas e revelando sentidos diversos. Também o símbolo, graças à sua polivalência, pode ser considerado um mediador que contempla o consciente e o inconsciente, o objetivo e o subjetivo, o passado e o futuro. Para Durand, o símbolo possui uma infinidade de significados, porém é coerente e internamente homólogo.

Enfim, após esclarecimentos acerca dos conceitos de trajeto antropológico, *schème*, arquétipo e símbolo, a seguir Gilbert Durand define o que é mito para ele:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias (DURAND, 2002, p. 62-63).

O mito é uma narrativa criada e recriada pelo homem, desde tempos imemoriais e por todas as culturas, com o objetivo de eufemizar a imperfeição e os limites que lhe são impostos, além de ser uma tentativa de diminuir a negatividade dos fatos e o desconhecimento dos mistérios do universo. Para Durand, a representação do mito é marcada por repetições lexicais e por redundâncias semânticas, de acordo com o período histórico e com o estilo da narrativa.

Ainda sobre mito, acrescentamos que tanto Gilbert Durand quanto Mircea Eliade acreditam que o mito possui função pedagógica, pois ensina a aceitar a condição humana, visto que eufemiza o mal do mundo, representado pelo desconhecido e pela morte. Por analogia, isso ocorre também com a literatura, que pode ser uma das formas de aproximar o homem daquilo que ele desconhece, fazendo-o encarar e refletir sobre o assunto. Por meio das experiências narradas, podemos sentir e compreender um pouco mais da experiência da vida e da morte.

De acordo com Gilbert Durand, a imaginação seria uma faculdade de criar, de lembrar e de arquitetar ideias, e o imaginário o processo utilizado na aplicação dessa faculdade. Sendo assim, a imaginação não é a realidade, mas a visão pessoal dessa realidade, resultante da faculdade de cada indivíduo de criar, lembrar ou arquitetar imagens. O resultado dessa atividade ou a operacionalização dessa faculdade corresponderia ao imaginário durandiano.

As dominantes reflexas levaram a dois regimes (diurno e noturno) e a três estruturas ou modalidades. Apoiado nessa estruturação de regimes, o diurno, ligado à dominante postural, e o noturno, à dominante digestiva e também à sexual, Durand classifica e distingue as imagens inserindo-as em seus respectivos polos. Os regimes são agrupamentos de imagens isomorfas que, além da convergência das imagens simbólicas, obedecem às conclusões dos estudos de reflexologia, pois nos *schèmes* em que prevalecem a dominante postural se encontram imagens diurnas, enquanto naqueles que convergem para as dominantes digestiva e sexual, imagens noturnas. Durand, pela constatação de semelhanças entre as dominantes digestiva e sexual,

agrupa as respectivas constelações de imagens no mesmo regime noturno, apenas subdividindo-o em noturno místico, relativo à dominante digestiva, e noturno sintético, relativo à dominante sexual.

Gilbert Durand esclarece como a reflexologia orienta a representação simbólica, ligando cada gesto às imagens que inspiram:

[...] o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos freqüentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredetermina toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual (2002, p. 54-55).

O regime diurno da imagem, conforme proposto por Gilbert Durand, apresenta-se como uma configuração de símbolos regidos pela antítese e pela contradição, podendo ser valorados de forma positiva ou negativa, a depender de cada indivíduo ou época histórica. Denominado por Durand de “As faces do tempo”, o conjunto de símbolos que dirige esse regime se caracteriza pela angústia da passagem do tempo, pelo medo do destino desconhecido e pela aproximação da morte. A ansiedade causada pela percepção da passagem do tempo agita o imaginário do homem, porque o faz se deparar com a evidência do fim, motivando a criação ou a reprodução de imagens antitéticas, gerando a oposição entre a busca incessante da plenitude da vida e a certeza incontestável da morte.

Entre os símbolos representantes das faces do tempo, inseridas por Durand no regime diurno, estão os teriomórficos, os nictomórficos e os catamórficos. As três epifanias imaginárias da angústia humana residem, portanto, nas imagens dinâmicas da animalidade, das trevas e da queda, respectivamente. A imaginação diurna adota, por meio dos símbolos característicos desse regime, uma atitude heroica que busca combater o aspecto tenebroso da face de Cronos, distanciando-se da antífrase e da



inversão dos valores e aumentando os efeitos maléficos provocados. Entre esses símbolos característicos do regime diurno, denominados de “O cetro e o gládio”, encontramos uma constante oposição aos símbolos pertencentes às faces do tempo.

Segundo Durand, a imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo, pois imaginá-lo é já submetê-lo (2002, p. 123). Ao hiperbolizar negativamente a face do tempo, arruma-se um pretexto para se figurar as imagens antitéticas, nas quais os símbolos ascensionais contrapõem-se de forma correspondente aos catamórficos, os espetaculares aos nictomórficos e os diairéticos aos teriomórficos. Podemos acrescentar ainda que é a partir da angústia provocada pela passagem do tempo que se organizam os três esquemas do regime diurno: ascensionais, espetaculares e diairéticos. Os símbolos das faces do tempo são contrapartidas afetivas ou mesmo complementos catalizadores dos símbolos diurnos por excelência. Os esquemas do regime diurno estão, enfim, ligados ao esforço de separação, segregação e luta, à visão, à corporalidade e ao racional, enquanto os das faces do tempo associam-se mais à sensibilidade.

Os símbolos ascensionais, espetaculares e diairéticos, como dissemos, opõem-se quase que simetricamente aos símbolos catamorfos, nictomorfos e teriomorfos, que representam a face negativa do tempo. O levantar vôo supera os perigos da queda, a luminosidade ofusca as trevas, o pegar em armas, contra os gigantes e os monstros, fortalece o herói, todas atitudes que necessitam de força, autoridade e hierarquia.

As imagens representativas do esquema ascensional estão ligadas à elevação moral e espiritual, opondo-se à vulgaridade carnal e à queda. Os símbolos pertencentes a este esquema são a escada, a flecha, as asas, os pássaros, o ar, o chefe, a cabeça, o chifre, etc. As imagens do esquema espetacular são o sol, as cores frias e o dourado, o olho e o olhar, a coroa, a auréola, e os isomorfos ar-palavra-visão associados à luz. Os símbolos espetaculares possuem um ilustre isomorfismo com os da ascensão, consoante a afirmativa de Gaston Bachelard de que é a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para o alto. Entre os símbolos diairéticos podemos encontrar o cetro, o gládio, a flecha, o machado, ou seja,

as armas que o herói utiliza no combate, além da água límpida, o fogo, a lâmina, a cabeça e o ouvido. O herói solar, personagem protagonista do regime diurno, diminui o mundo para se agigantar, atingindo assim a luz e o alto, ambições das suas fantasias imaginativas. Os símbolos ligados ao regime diurno da imagem são prioritariamente indicativos de masculinidade e de virilidade. Os três esquemas diurnos, com suas respectivas constelações simbólicas, confirmam a ideia de verticalidade baseada na dominante reflexológica postural e encarnam os arquétipos do pai, do rei e da divindade.

As constelações das imagens diurnas evidenciam quatro estruturas heroicas ou esquizofrênicas de representação. A primeira estrutura está relacionada à autonomia do ser de autossustentação em relação ao meio ambiente. A segunda é o poder de raciocínio e de atitudes de separação, exclusão e corte. A terceira estrutura corresponde à preocupação com a simetria, a clareza e a lógica. E, por fim, a quarta estrutura, que se refere à dualidade, ao jogo das figuras e imagens antitéticas. As quatro estruturas do regime diurno distinguem-se pelo racionalismo exacerbado e pela presença constante da antítese.

No regime noturno místico da representação encontramos uma alternância dos valores apresentados nos símbolos do regime diurno. As estruturas desse regime encontram-se sob o signo da conversão ou antífrase e do eufemismo, buscam não a ascensão, mas a penetração lenta na profundidade quente e úmida. A dominante reflexológica predominante nos esquemas simbólicos do regime noturno místico é a digestiva, sendo representados pelos símbolos da inversão e da intimidade. Durand afirma que, com a inversão do sentido diurno das imagens, ocorre uma transformação dos valores maléficos em benéficos, “metamorfoseando os grandes arquétipos do medo e transformando-os, como que do interior, por integração prudente dos valores benéficos” (2002, p. 217). Ao inverter esses valores diurnos instaurados, habilitam-se a dupla negação e o redobramento ou encaixe.

Esse regime caracteriza-se pela tentativa de domesticação das imagens. A dupla negação e a inversão ou conversão das imagens, por meio da antífrase, conservam as manifestações terríficas, embora as eufemizem.

A explicação de Gilbert Durand para a dupla negação confirma a constante eufemização apresentada pelo noturno místico:

O processo reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade. Pode-se dizer que a fonte da inversão dialética reside neste processo da dupla negação [...] (2002, p. 203).

Os símbolos da inversão e da intimidade, pertencentes ao regime noturno místico, fazem referência ao universo feminino e à maternidade e inspiram os arquétipos da Terra Mãe e da Água como provedoras da vida. Entre as imagens suscitadas pelo noturno místico estão principalmente a da descida e da taça, a primeira representa a eufemização da queda em descida, invertendo o desejo de ascensão em penetração profunda em busca do centro, do útero, do interior fechado, da terra e da noite benfazeja. A constelação simbólica representada pela taça liga-se à dominante digestiva, pois o símbolo transmuta-se em receptor côncavo que guarda o alimento líquido, imagem da água, estabelecendo ainda uma dinâmica entre o continente e o conteúdo. O redobramento por encaixe também é uma vertente dessa estrutura, sendo representado pelo processo de “gulliverização”, invertendo os valores diurnos de virilidade e gigantismo. Outro símbolo desse esquema da inversão é o peixe, continente redobrado, animal encaixado por excelência, “engolidor engolido” (2002, p. 215).

A estrutura noturna mística encara a morte de uma maneira completamente invertida da estrutura diurna. A morte torna-se “o agradável acordar do mau sonho que a vida aqui embaixo seria” (DURAND, 2002, p. 239). A eufemização ou a valorização positiva da morte podem ser verificadas nas imagens do berço/sepulcro, do desejo de retorno ao ventre materno, da casa/caverna/gruta como lugar de descanso, todos os símbolos isomorfos associados à intimidade repousante.

O regime noturno místico apresenta quatro estruturas nas quais podemos observar a conjugação da vontade de união e o gosto pela intimidade secreta (DURAND, 2002, p. 269). A primeira caracteriza-se pelo redobramento e pela perseverança, na qual se confere que o processo de eufemização, por

meio da dupla negação, constitui na realidade o redobramento. A segunda estrutura revela a recusa de separação, apresentando viscosidade e adesividade, comprovada pela frequência na utilização dos verbos prender, atar, ligar, aproximar, abraçar, soldar, etc., e suas variações substantivas e adjetivas. A terceira estrutura mística reside na tentativa de penetrar na intimidade dos seres e das coisas por meio do realismo sensorial e da vivacidade das imagens representadas. A quarta estrutura consiste na tendência de miniaturização, de minúcia e de detalhamento, como forma de escarnecer a força do gigante diurno, apresentando-se como uma grande inversão.

Já o regime sintético ou dramático, segunda vertente do noturno, organiza-se em torno dos esquemas simbólicos cíclicos e rítmicos. A dominante reflexológica desse regime é a copulativa. A estrutura sintética recobre os ritos utilizados para assegurar os ciclos da vida e harmoniza os contrários por meio de uma trajetória histórica e progressista que implica, quase sempre, de acordo com Gilbert Durand, no conteúdo de um mito dramático. Entre as constelações de imagens desse regime encontramos as do simbolismo lunar, tendo a lua como medidora do tempo, fases que se repetem continuamente.

Os símbolos do regime noturno sintético dividem-se em duas classes: do movimento cíclico, ao qual corresponde o símbolo do denário, e do ímpeto ascendente do progresso temporal, simbolizado pelo pau. Outras imagens que constelam esse regime são: a roda; a roda de fiar; o tecido e o fio; os símbolos vegetais, como a árvore, simbolizando o devir; o caduceu; a lua; o caracol; a serpente *ouroboros*; a cruz representando totalidade; o instrumento musical tambor, que anuncia a chegada e se liga à fecundidade e à criação; o fogo, associado à sexualidade, etc. A atitude por excelência dessa estrutura sintética é a de integração do bem e do mal, a condensação das polaridades, a complementaridade dos opostos, o que Durand chama de *coincidentia oppositorum*.

Assim como os demais regimes, o noturno sintético apresenta quatro estruturas. Na primeira constata-se uma harmonia universal totalizadora, de união dos contrários, apoiada nos ritmos propiciados pelas manifestações

musicais. A segunda estrutura sintética reside no caráter dialético ou contrastante do processo dramático, no qual o drama é gerado pela tensão estabelecida pelos contrários. A terceira corresponde à estrutura histórica do imaginário, o poder de repetição da hipotipose do passado ajuda na cristalização das verdades históricas. E, enfim, a quarta estrutura, progressista, manifestada pela hipotipose futura e pela dominação temporal e do devir histórico.

Os estudos de Gilbert Durand têm prosseguimento em diversas áreas de atuação das ciências humanas. No que se refere aos estudos de língua e de literatura podemos apontar as pesquisas de duas estudiosas que são hoje multiplicadoras da teoria antropológica do imaginário no Brasil, Maria Zaira Turchi e Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli, entre os vários continuadores da teoria.

Um dos livros mais expressivos no cenário de pesquisas desenvolvidas com foco nesta teoria é *Literatura e antropologia do imaginário* (2003), de Maria Zaira Turchi. Esse trabalho amplia a concepção de imaginário ao construir uma teoria dos gêneros literários baseada nas três estruturas durandianas. Turchi lança mão da metodologia proposta por Durand, baseando-se nas estruturas simbólicas, para classificar os gêneros literários, ao concluir que, para compreender o homem, esse ser complexo, sujeito e objeto da literatura, é necessário aprofundar na pesquisa dessas estruturas, priorizando o “imagético, nunca gratuito, anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estuário do inconsciente coletivo” (TURCHI, 2003, p. 46). Turchi afirma ainda que “é por meio das estruturas simbólicas que se completa o conhecimento do homem, porque elas são o caminho para pesquisar, no mais profundo do ser humano, sua consciência integrada na função simbólica” (2003, p. 46).

Maria Thereza Strongoli em seu capítulo “Encontros com Gilbert Durand, cartas, depoimentos e reflexões sobre o imaginário<sup>8</sup>” (2005), contribuindo para um melhor entendimento da amplitude da teoria antropológica do imaginário, discute a possibilidade de uma releitura das

---

<sup>8</sup> In: PITTA, Danielle Perin Rocha (org). *Ritmos do imaginário*.

estruturas durandianas. Propõe, em suas pesquisas, a reformulação estrutural dos regimes, apresentando novas bases que culminam em um terceiro regime. Assim, sugere que a parte intitulada por Durand como “As faces do tempo” do regime diurno, composto das imagens teriomórficas (animalidade), nictomórficas (trevas/noite) e catamórficas (queda), seja considerada não um regime, mas as macroimagens que representem as variações do Mal. Estas, para serem eufemizadas ou neutralizadas, dinamizam três estruturas: a que Durand chamou de diurno, a que denominou noturno e uma terceira que ela chamou crepuscular. Esta última foi aceita por Durand, que reconheceu que ela complementaria melhor o dinamismo das imagens em seu processo de neutralização. Essa denominação é justificada por Strongoli nos seguintes termos:

[...] denominei-o Regime Crepuscular, posto que no termo crepúsculo, tanto matutino quanto vespertino, está contido o sentido de ciclo ou de dialética, ou seja, em um está presente a perspectiva do outro, pontuando o sentido de passagem ou de disseminação (STRONGOLI, 2005, p. 163).

Como vimos, após a explanação da teoria durandiana, o imaginário é composto basicamente por duas forças de coesão, presentes nos dois regimes que constelam imagens de universos antagônicos. Esses regimes recobrem três estruturas que se fundamentam na questão da mortalidade, da angústia existencial e da passagem do tempo, e apresentam três resoluções possíveis: a primeira, lutar contra a angústia do tempo e o medo da morte, a segunda, criar um universo harmônico para se proteger do mal e a terceira, aceitar a morte como renascimento.

O ideal é que o homem possa transitar entre os regimes, alternando as imagens diurnas com as noturnas, pois, de acordo com o teórico do imaginário, “nos estados psíquicos ditos normais nunca se tem uma separação nítida dos regimes da imagem” (DURAND, 2002, p. 380). Por isso, a permanência em um só regime pode resultar em um quadro de patologia. Sendo assim, pode-se dizer que os dois regimes e as três estruturas durandianas devem se integrar para resguardar a funcionalidade do aparelho

psíquico, embora possamos afirmar que existe uma polarização ou uma tendência predominante em indivíduos, de forma particular, em culturas diversificadas e em alguns períodos históricos, de forma coletiva, de permanecerem em determinados regimes, como se pode comprovar por meio do mapeamento da estrutura do imaginário realizada com a aplicação do AT-9 (Teste arquetípico de nove elementos), criado pelo psicólogo Yvès Durand a partir da obra do antropólogo Gilbert Durand.

Por fim, no Livro Terceiro, destinado à discussão da acepção do imaginário geral, Durand escreve sobre a fantástica transcendental para esclarecer a importância no universo imaginal. Para Durand, toda a criação humana é governada pela função fantástica, sendo esta universal, raiz de todos os processos de consciência e marca originária do espírito do homem. Baseado na existência de uma realidade idêntica e universal do imaginário, Durand cria o conceito de “espaço-fantástico”, lugar de origem de toda a produção imaginativa (2002, p. 378), a partir da ideia de que essa produção é uma defesa contra as circunstâncias da passagem angustiante do tempo, uma forma de violação do destino, uma eufemização frente à mortalidade do homem.

## **1.2 Sobre os aspectos da violência**

Os três livros que compõem a trilogia da morte, *corpus* desta pesquisa, foram agrupados por tratarem, além da morte, de questões de violência. Eles foram reunidos sob esta expressão devido ao fato de nesses livros a morte estar associada à violência.

A recorrência do tema da morte na obra de Lygia Bojunga já foi objeto de estudo de outro trabalho acadêmico, como é o caso da tese de doutorado de Clarice Lottermann, *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga* (2006), da Universidade Federal do Paraná. A tese de Lottermann tem como proposta demonstrar como a representação da morte na obra da autora está associada a uma recorrente tensão com a criação

artística. O presente trabalho também trata do tema da morte, porém com viés diferente, a morte como resultado de um tipo de violência e o amadurecimento frente à realidade mortal, que denota valor positivo ou negativo, dependendo do ponto de vista da personagem que vive ou do leitor que observa a ficção. Em *O meu amigo pintor*, em *Nós três* e em *O abraço*, a morte é uma consequência de um tipo de violência sofrida pelas personagens. Sejam elas vítimas diretas ou indiretas do ato violento, percebe-se que existe um envolvimento reflexivo sobre a vida e a morte a partir do contato com a realidade da violência e da morte.

Nos livros selecionados, as três formas de violência trazidas por Lygia Bojunga para o universo de suas personagens e de seus leitores são basicamente o suicídio, o assassinato e o estupro. Sem ter por onde escapar, cada uma das personagens é levada a enfrentar a morte face a face. A violência e a morte tornam-se um rito de passagem obrigatório na vida das personagens, tendo valores diferentes para cada uma delas. A forma de encará-las e o valor atribuído a elas, tanto para a violência quanto para a morte, são os objetos de análise dos livros da trilogia da morte. Para cada uma das personagens protagonistas, Cláudio, Rafaela e Cristina, a violência e a morte se apresentam de formas distintas e trazem consequências diferentes para a vida delas. Em *O meu amigo pintor*, Cláudio não vê diretamente o morto e não consegue julgá-lo. Em *Nós três*, Rafaela vê o morto de perto e julga Mariana por tê-lo assassinado. Em *O abraço*, Cristina sofre a violência e, atraída pelo seu algoz, o perdoa. Sendo assim, em cada um dos livros o valor atribuído à violência e a morte possui características singulares.

No caso de *O meu amigo pintor*, a violência do pintor contra si mesmo, que o leva à morte, deixa seu amigo, o menino Cláudio, cheio de dúvidas. O narrador criança afirma em um momento da narrativa que a morte natural seria mais fácil de ser entendida, repudiando assim a ideia da morte provocada pelo próprio pintor num ato de violência contra si mesmo: “Pra mim, morrer também é coisa vermelha, coisa difícil de entender. Mas se ela vem feito ela vem pra tanta gente todo dia, aí fica mais fácil um pouco de sacar” (BOJUNGA, 2006, p. 23).



Em *Nós três*, a vertente da violência é o assassinato passional. Testemunha da morte do amigo Davi, a adolescente Rafaela torna-se, de certa forma, cúmplice de Mariana ao esconder a arma do crime e ao não revelar nada a ninguém. Ao ser questionada sobre onde está a arma, Rafaela se cala e Mariana supõe: “– Foi pra ninguém ficar sabendo que eu matei o Davi... [...] – ou foi pra fazer de conta que nada disso aconteceu?” (BOJUNGA, 2005, p. 121-122). Sem perdoar a escultora, Rafaela, por meio dos sonhos, resolve julgá-la e condená-la à pena de perder completamente a criatividade. A personagem protagonista de *Nós três* repele a violência e foge da realidade da morte. Há ainda, em dois momentos da narrativa, sugestão de outro tipo de violência, uma tentativa de suicídio de Mariana de se jogar no mar com o corpo de Davi e, após, um possível sucesso, como pode ser verificado no epílogo do livro: “Até que um dia, cansada daquilo, a mulher fechou a casa e saiu no barco. Ninguém sabe pra onde é que ela foi” (BOJUNGA, 2005, p. 134).

Em *O abraço*, a violência ocorre com a própria personagem que narra a história, aproximando ainda mais o ato violento daquele que lê, pois o leitor se torna um confidente da vítima e partícipe da história. Nesse livro a violência adquire valores distintos dos demais. Ao invés de repudiar a violência, a personagem violentada sente atração pelo estuprador e vai ao seu encontro, mesmo tendo consciência de que algo terrível poderia acontecer: “É, é! uma premonição. Intuí que ia acontecer uma coisa horrível comigo na tal festa” (BOJUNGA, 2005, p. 70). E realmente acontece, Cristina morre nas mãos do estuprador após ser violentada pela segunda vez. O desejo pelo estuprador e o sentimento de culpa carregado por Cristina insinuam uma busca pela morte como única saída possível, ou seja, um suicídio da personagem.

As formas de violência abordadas por Lygia Bojunga, associadas às características singulares das narrativas, permitem a percepção de uma gradação na intensidade e na complexidade do tema. A violência e a morte parecem aproximar-se da vida das personagens e dos leitores, devido à escolha do narrador e do foco narrativo. Ressaltamos ainda que essa gradação acompanha as idades diferentes das personagens, iniciando na infância, passando pela adolescência e chegando à idade adulta, como se, à medida que envelhecem, as personagens pudessem encarar a morte mais de perto e

com mais detalhes. Em *O meu amigo pintor* a personagem é uma criança de aproximadamente uns onze anos de idade. Em *Nós três*, a protagonista é uma pré-adolescente. Em *O abraço*, a narrativa compreende duas idades da personagem: aos dezenove anos, tempo presente, e aos oito, tempo passado. Os acontecimentos são, portanto, analisados a partir do ponto de vista de uma mulher na idade adulta, embora haja momentos em que ela descreve recordações da época da infância.

No primeiro livro da trilogia da morte, trata-se de uma criança que fica sabendo da morte do amigo, mas que prefere não verificar com os próprios olhos. Ele se afasta da cena e do objeto que remetem à morte, buscando depois compreendê-la a partir das recordações e dos trechos de conversas entre os adultos.

Eu queria era dizer que na terça-feira, quando cheguei da escola, eu fiquei sabendo que ele tinha morrido. Fui lá. Não agüentei olhar pra ele assim morto: virei a cara pra parede e dei de cara com um quadro que ele tinha pintado [...] (BOJUNGA, 2004, p. 11).

No segundo livro, *Nós três*, trata-se de uma adolescente medrosa, característica da personagem comprovada pela afirmativa do narrador: “Laralalalalá. Ela vai cantarolando baixinho e com força. (É que quando bate o medo ela sempre canta assim. Tão baixo que quase nunca dá pra ouvir o que ela vai laralalando” (BOJUNGA, 2005, p. 10). Mas que, mesmo com todo o medo, se aproxima da cena do crime e também da algaz de seu amigo Davi, tornando-se testemunha ocular do assassinato: “Rafaela toma coragem e vem vindo pra junto do Davi. Vem vindo. O olho andando pelo sangue da camisa, pela faca no chão, pela maçã que caiu do bolso. Se ajoelha” (BOJUNGA, 2005, p. 76). Deste modo, percebe-se uma aproximação da personagem com a cena do crime e com o ato violento em si, mas, em contrapartida, revela uma repulsa da assassina e da ideia da morte como fim.

Em *O abraço*, a violência apresenta-se de forma mais próxima da personagem e do leitor, pois a personagem central sofre e narra o estupro. Motivada pelo reencontro com o estuprador num espetáculo de circo, Cristina aos dezenove anos de idade conta a um amigo atento que aos oito foi

estuprada numa fazenda e aos poucos vai revelando os subterfúgios utilizados para tentar superar os traumas deixados pela violência. Na descrição do primeiro estupro, a menina já revela o medo da morte, mas é no segundo, na fase adulta, que ela realmente morre, conforme podemos verificar ao comparar os dois trechos da narrativa:

Foi susto? Foi dor? Fiquei paralisada. Ele me forçou pro chão; montou em mim; desmanchou o nó da gravata cinzenta e deu um puxão nela (vai me matar?); passou a gravata pela minha boca, volteou ela uma vez, deu um nó, mas, quando foi apertar, me olhou, parou, e aí aconteceu uma coisa esquisita: o olho dele riu pra mim (BOJUNGA, 2005, p. 26).

...

O Homem aperta a gravata na mão feito uma rédea. Com a outra vai arrancando, vai rasgando, se livrando de tudo que é pano no caminho. [...] Cristina mal consegue tomar fôlego: já sente a gravata solavancando pro pescoço e se enroscando num nó. Que aperta. Aperta mais. Mais (BOJUNGA, 2005, p. 80).

Em livro intitulado *Dinâmica da violência* (1987), Michel Maffesoli se propõe desenvolver um estudo sobre a violência partindo do pressuposto da sociologia especulativa. Maffesoli procura, paradoxalmente, encontrar uma constante que exprima a instabilidade e a espontaneidade da violência. O autor afirma que não é possível analisá-la de uma forma única devido à pluralidade de valores e à polissemia do fato social, e busca estimular nossa reflexão sobre a utilidade da violência, o que chama de “destruição útil”.

O que mais está em questão é a racionalização dessa violência criadora, renovadora, da qual o mito e as estórias nos falam, em uma violência estritamente utilitária, o que significa que uma estruturação social vai se organizar a partir da institucionalização da violência (Estado), de sua repressão (prisão-justiça), de sua utilização (trabalho social), de sua parcelização (meio), etc., em resumo, vai fazer da violência sua referência, tendo por corolário a atitude de *rejeição* e *atração* que se vincula a qualquer estrutura sagrada (MAFFESOLI, 1987, p. 36, *grifo nosso*).

Michel Maffesoli aponta para duas vertentes da violência, de rejeição e de atração, enfocando em cada uma delas a sua utilidade. Em

*Dinâmica da violência* (1987), esses elementos são trabalhados concomitantemente, com o intuito de revelar a necessidade da ambivalência para a compreensão da violência como fato de estruturação social. As atitudes de rejeição e de atração, no que se refere à violência estudada por Maffesoli, não são conceitos estanques, mas sim dinâmicos. A predominância de uma delas pode caracterizar a utilidade da violência.

A primeira seria uma forma de recusa de submissão, que instiga uma resistência que busca manter o equilíbrio, justificando-se pela luta para a conservação e para a manutenção da vida social. Neste caso, a violência seria uma auxiliar da ordem, porque, ao se posicionar do lado da ordem, o indivíduo se comportaria como o “observatório político” (*apud* MAFFESOLI, 1987, p. 30), expressão do filósofo Michel Foucault, que afirma que a delinquência permite o controle e cria uma ordem social baseada na separação. Essa visão da violência estaria em comum acordo com os pressupostos estruturais do regime diurno da imagem de Gilbert Durand. As formas de combate dessa violência podem ser associadas às estruturas esquizomórficas do imaginário, caracterizadas principalmente pelos esquemas diairético e ascensional e pelas constelações simbólicas da separação e do gigantismo.

Principal foco dos estudos de Michel Maffesoli, a segunda vertente diz respeito à violência que destrói para construir, parte da ideia de que a mudança viria do caos. Essa forma de enxergar a violência teria um valor positivo socialmente, pois Maffesoli considera a violência ou a dissidência um elemento estrutural do fato social. De acordo com ele, essa maneira de encarar a violência, levada ao extremo, que culmina na morte, tende para o esquema rítmico e para o mito do progresso e corresponde ao regime noturno sintético, tal como postulado por Gilbert Durand. Os símbolos característicos desse regime da imagem são os de dominação do tempo, subdividido em duas grandes constelações: de movimento cíclico do destino e de ímpeto ascendente do progresso.

Essa morte assumida aproxima-se da “morte aceita”, que é a essência do sacrifício; este, por sua vez, como muito bem demonstrou a psicanálise, é a morte da morte; o sacrifício anuncia e prepara um controle do tempo. Por outro lado, quando se sabe – e

nos apoiamos aqui nos trabalhos de G. Durand – tudo o que aproxima o sacrifício das práticas orgiásticas, compreende-se o duplo sentido destas: controlar o tempo (colocar a morte na morte) e comemorar ritualmente o dilúvio, o “retorno às coisas de onde deve sair o ser regenerado” – o que é uma outra maneira de controlar o tempo” (MAFFESOLI, 1987, p. 69-70).

Um dos aspectos apontados por Michel Maffesoli nessa segunda vertente mostra a dimensão epistemológica da perspectiva dionisíaca<sup>9</sup> da violência. O autor afirma que o mito de Dionísio alude à renovação e ao progresso:

[...] é claramente demonstrado como esse *daimon*, enquanto o emissário do mundo subterrâneo, é sempre o da renovação. Eis aí, de modo bem resumido, todo o aspecto contraditório da violência: seu aspecto infernal, demoníaco, remete a uma simbiose de forças, de energias que cria ou renova a estruturação social (MAFFESOLI, 1987, p. 25).

Vista desta forma, a violência liga-se ao regime noturno de Gilbert Durand, a qual impõe um duplo movimento de destruição e de construção. A violência como sendo reveladora de uma desestruturação social manifestada que invocaria uma nova construção, apontando assim para um caráter de circularidade e de dinamismo social.

O sociólogo Maffesoli afirma que a literatura nos oferece vários exemplos da necessidade de uma morte para permitir um nascimento, o que reconduziria àquilo que Gilbert Durand chama regime noturno: “a violência da morte, da dissolução, que deve ser inelutavelmente enfrentada, ritualmente, para que a vida possa perdurar” (MAFFESOLI, 1987, p. 70). Assim, o que para as personagens da trilogia da morte é uma intolerável agressão, as mitologias mostram-na ambivalente, pois a destruição é fundamento da estruturação.

---

<sup>9</sup> O mito de Dionísios é utilizado por Michel Maffesoli (1987) com um sentido ambivalente aplicado à violência que destrói para construir. “Do Fênix a Dionísios, passando por Osíris, todas as mitologias nos mostram como a destruição é fundamento da estruturação [...]” (p. 42), e acrescenta: “[...] o mito de Dionísios revela fortemente: a espécie humana nasce dos resíduos de um crime, os titãs assassinos de Dionísios são por sua vez calcinados pelo raio de um Zeus colérico, e é de suas cinzas que os homens vão surgir” (p. 43).

A análise da ambivalência da violência, proposta por Maffesoli, por meio dos aspectos polifônicos e fascinantes, propaga, portanto, uma reivindicação de ordem social e de progresso, seja pela rejeição ou pela atração, como já foi dito. As duas vertentes apresentadas possuem, cada uma à sua maneira, sua parcela de utilidade. O que aparentemente destrói, desagrega e desorganiza pode levar, paradoxalmente, à construção, à renovação e ao estabelecimento da ordem.

Levaremos ainda em consideração, nas análises de *Nós três* e de *O abraço*, as reflexões do filósofo Georges Bataille incluídas no livro *O erotismo*. Bataille encara a sexualidade em sua relação com a história do trabalho e da religião, concluindo que o erotismo se encontra associado à violência e à morte. Quando das respectivas análises, exploraremos em tempo algumas questões abordadas pelo filósofo no seu tratado sobre o erotismo.

Ao transpor para a literatura a questão da violência e da morte, Lygia Bojunga induz ela mesma, suas personagens e seus leitores a encarar os temas *tabus*. A percepção da realidade mortal das personagens pode ter consequências positivas ou negativas, de acordo com a forma de defrontar a questão. Analisaremos como esse enfrentamento se dá a partir da perspectiva das personagens ficcionais de *O meu amigo pintor*, *Nós três* e *O abraço*, respectivamente.

O meu amigo pintor: as cores  
da vida e da morte

## 2. *O meu amigo pintor: as cores da vida e da morte*

*O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. [...] Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. [...] E nós marchamos em direção à boca do tempo.*  
(Bartolomeu Campos Queirós)

**O** meu amigo pintor<sup>10</sup>, de Lygia Bojunga, possui uma trajetória diferente dos demais livros da autora, história contada por ela mesma em “Pra você que me lê”, depoimento acrescentado nas edições produzidas pela Editora Casa Lygia Bojunga. Inicialmente intitulado de *Sete cartas e dois sonhos*, a narrativa teve sua origem numa encomenda para uma coleção chamada Arte para Crianças, “coleções que casavam a pintura com a literatura” (BOJUNGA, 2006, p. 90). A narrativa a ser criada teria como ponto de partida as ilustrações abstratas da pintora Tomie Ohtake. Depois de muito tempo envolvida em vários projetos, da mudança do Rio de Janeiro para Londres, da morte da mãe e do recebimento do prêmio Hans Christian Andersen, Lygia Bojunga se concentrou nas nove imagens da pintora e retirou de lá ecos que ela converteu no livro:

[...] fechei a porta, espalhei as cores da Tomie na mesa e – só tendo a parede branca pra fixar o olho [...] fiquei me concentrando (horas!) pra ver o que que aquelas cores arrancavam de dentro de mim. E elas arrancaram o nome do meu irmão que morreu (Cláudio); arrancaram a lembrança de um amigo muito querido que se matou;

---

<sup>10</sup> As edições utilizadas para citações no decorrer desta dissertação, dos livros que correspondem ao corpus selecionado, *O meu amigo pintor*, *Nós três* e *O abraço*, são as publicações mais recentes, feitas pela Editora Casa Lygia Bojunga, nos anos de 2006, 2005 e 2005, respectivamente.



arrancaram lembranças de Petrópolis, de neveiros, de conversas na sombra das árvores; lembranças da minha adolescência, quando me deixaram de coração esborrachado...; lembranças de amigos sofrendo perseguições na época da ditadura; lembranças que iam se misturando, se impregnando das cores pra onde meu olho voltava sempre (BOJUNGA, 2006, p. 97).

De todas essas lembranças, Lygia Bojunga escreve *Sete cartas e dois sonhos*, narrativa em primeira pessoa em que Cláudio conta, em forma de cartas para Tomie Ohtake, a relação dele com um amigo pintor. Tempos mais tarde, a história criada teve que se separar das imagens de Tomie Ohtake, por questões editoriais, conforme relato da autora, que resolveu então reescrevê-la, dando vida ao *O meu amigo pintor*.

[...] resolvi [...] pedir licença ao Cláudio pra fazer uma alteração na maneira dele narrar os episódios: em vez de contar, através de cartas pra Tomie, tudo que tinha acontecido, ele ia contar diretamente pro leitor a história do relacionamento que ele teve com o seu amigo pintor (BOJUNGA, 2006, p. 112).

Depois do sucesso do livro no Brasil e no exterior, ele passou novamente por uma transformação: “[...] eu dei a *O Meu Amigo Pintor* – também – a vestimenta adequada pra ele se mostrar no palco” (BOJUUNGA, 2006, p. 113). O livro vai à cena com o nome abreviado de *O Pintor*, e ganha, à época, dois grandes prêmios teatrais: o Molière e o Mambembe.

Entre as três versões dessa história, utilizamos a de *O meu amigo pintor*. A história é narrada em primeira pessoa pela personagem, um menino de aproximadamente onze anos de idade chamado Cláudio. Num formato semelhante a um diário, ele conta as suas experiências, as suas angústias e as suas dúvidas em relação à morte de seu amigo pintor. As marcações temporais são feitas pelos dias da semana, iniciam-se numa sexta-feira, em que o menino afirma: “Hoje está fazendo três dias que ele morreu” (BOJUNGA, 2006, p. 9), e continuam, mais ou menos, nas duas semanas seguintes, terminando num dia de sábado. Nesse meio tempo, a partir do olhar do narrador criança, temos uma visão da amizade singular existente entre os dois vizinhos.

Entre as dissertações e as teses que abarcam *O meu amigo pintor*, assim como publicações de estudiosos renomados no campo das pesquisas sobre literatura infanto-juvenil, percebe-se que a maioria delas traz os temas da simbologia das cores e da reflexão sobre a arte como questão central.

Como exemplo, citamos o caso da dissertação de mestrado de Maria Albanisa da Silva Almeida, intitulada *A simbologia das cores em obras infanto-juvenis de Lygia Bojunga Nunes e experiências em sala de aula* (2004), que possui como *corpus* os livros *Corda Bamba* e *O meu amigo pintor*. Essa análise evidencia os atributos da arte, com enfoque na simbologia das cores, e como essas obras foram recebidas em sala de aula, numa escola pública da Paraíba. Outro exemplo de análise sobre *O meu amigo pintor* é a tese de doutorado de Clarisse Lottermann, *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga* (2006), em que, com vários outros títulos de Lygia Bojunga, a estudiosa faz uma análise sob a perspectiva da criação artística como uma possível forma de resistência à aniquilação. Este último trabalho traz o tema da morte, assim como o nosso, porém com enfoque teórico distinto, busca-se revelar as imbricações entre a morte e a arte, salientando a importância da criação artística nas obras de Lygia Bojunga.

No cenário dos estudos de literatura infanto-juvenil brasileira, podemos ressaltar ainda, acerca do livro *O meu amigo pintor*, o artigo “Álbum de todos os matizes: *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga”, de João Luís Ceccantini, incluído em *Narrativas juvenis: outros modos de ler* (2008). Nesse trabalho, Ceccantini analisa o livro de Bojunga a partir de três núcleos temáticos significativos: a amizade, a morte e a arte.

Primeiramente, o estudioso constata a presença de uma forte amizade entre a criança e o adulto/pintor, revelada pela afinidade existente entre ambos: “dois *gauches* num mundo hostil às almas sensíveis” (CECCANTINI, 2008, p. 114, *grifo do autor*). A certeza da amizade concreta e iluminada é abalada pela morte ab-rupta do amigo pintor. As dúvidas, desencadeadas pelo suicídio, obscurecem o cenário criado pela amizade, sobrepondo e atormentando Cláudio ao longo de toda a narrativa.

Em seguida, em relação à morte, Ceccantini afirma que “para o narrador parecem inconciliáveis a luminosidade de sua amizade com o pintor e os tons sombrios implicados pelo suicídio” (CECCANTINI, 2008, p. 115). Ainda sobre o tema da morte, acrescenta que os dois sonhos relatados pelo garoto no decorrer da narrativa estão estreitamente associados a esse núcleo temático, à angústia do protagonista e ao permanente clima de dúvida, expressando assim a impotência de Cláudio frente à situação estabelecida.

Por fim, representada no livro pelo álbum de pinturas deixado pelo amigo pintor ao garoto, o terceiro núcleo temático, a arte se apresenta como uma redenção possível para o caos existencial em que Cláudio se vê mergulhado. De acordo com Ceccantini, “ao aprendizado de Cláudio sobre a arte, a pintura, a cor, corresponde simetricamente um aprendizado sobre a própria vida” (CECCANTINI, 2008, p. 119).

Ao relacionar os três temas em *O meu amigo pintor*, Ceccantini chega à conclusão de que “o texto de Bojunga é a própria expressão de uma literatura essencialmente formativa. [...] Formação do gosto. Formação para a complexidade da vida. Re-humanização da morte” (CECCANTINI, 2008, p. 120-121). A leitura de Ceccantini de *O meu amigo pintor* complementa e é complementada pela leitura proposta pelo presente trabalho; sendo assim, em alguns pontos percebemos semelhanças quanto aos significados atribuídos aos símbolos, embora levantaremos ainda características que nos levam a associá-lo ao regime noturno da imagem de Gilbert Durand.

## **2.1 Narrativa e subjetividade**

A composição da estrutura narrativa de *O meu amigo pintor* fortalece a temática da incerteza diante da ideia da morte e a subjetividade da arte. Um dos recursos utilizados por Lygia Bojunga é o do narrador em primeira pessoa, no caso o protagonista Cláudio, que não tem acesso ao estado mental das demais personagens, contando a sua história e a de seu amigo pintor, basicamente por meio da memória recente, a partir de um ponto de vista fixo,

parcial e limitado. Com a escolha do narrador em primeira pessoa, associado à perspectiva infantil, a autora restringe então a visão da personagem. As cenas criadas por Bojunga fazem parte das percepções, dos pensamentos e dos sentimentos do menino Cláudio.

Segundo a tipologia de Norman Friedman, em “Point of view in fiction”, incluído no livro *The theory of the novel* (1967), em análises de obras ficcionais temos, em geral, a predominância de uma das categorias narrativas. Friedman aponta em seu estudo oito tipos de narrador e de foco narrativo, são eles o autor onisciente intruso (ou *editorial omniscience*), que corresponderia ao ponto de vista superior ou mesmo divino, com intromissões e comentários sobre as personagens e as ações; o narrador onisciente neutro (ou *neutral omniscience*), que se diferencia do primeiro apenas pela ausência de intromissão; o “eu” como testemunha (ou *“I” as witness*), que narra em primeira pessoa de forma investigativa, normalmente trata-se de uma personagem secundária, com um ponto de vista limitado, mas interna à narrativa; o narrador-protagonista (ou *“I” as protagonist*), que narra, em primeira pessoa, a partir do ponto de vista fixo e também limitado da personagem central; a onisciência seletiva múltipla (ou *multiple selective omniscience*), que seria a “ausência” do narrador em busca de maior objetividade, a partir de vários pontos de vista de diferentes personagens; a onisciência seletiva (*selective omniscience*), que difere da múltipla por ter apenas um ponto de vista que é mostrado diretamente; o modo dramático (ou *dramatic mode*), no qual se exclui a figura do autor e do narrador, assim com as impressões, e se limita às falas e às ações das personagens; e, por fim, a câmera (ou *camera*), que corresponderia às imagens da realidade capturadas por uma câmera.

No caso de *O meu amigo pintor*, o narrador-criança não sabe o que se passa na mente das personagens secundárias que o rodeiam, o seu ponto de vista encontra-se limitado às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Há uma predominância do narrador-protagonista, ou *“I” as protagonist*, devido às ações e aos diálogos girarem em torno de Cláudio e por termos acesso aos fatos a partir da visão dele. Porém, o narrador de *O meu amigo pintor* pode ser também, na tipologia de Norman Friedeman, um “eu” como testemunha ou *“I” as witness*, pois se trata de um “eu” interno à narrativa

que vive os acontecimentos descritos e se assemelha a uma testemunha que busca desvendar as causas da morte do pintor. Os dois tipos de narrador podem ser percebidos nos trechos seguintes, em que o primeiro exemplifica o narrador-protagonista-criança, enquanto no segundo trecho temos um exemplo do narrador testemunha:

Toda a vida eu gostei do meu Amigo assim... assim bem grande; mas eu pensei que ele gostava menor de mim. Não sei se porque eu era criança e ele não; ou se porque ele era um artista e eu não; só sei que quando ele falou de *amor* o meu coração pulou daquele jeito: será então que a gente se gostava igual? (BOJUNGA, 2006, p. 55, *grifo da autora*).

...

Eu fico lembrando dessa cena e fico pensando um coisa: 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? (BOJUNGA, 2006, p. 59).

Ao contar sua história, o garoto também mostra o quanto a fragmentação da sua psique está incorporada à estrutura narrativa de *O meu amigo pintor*, por meio da utilização de certos recursos formais como: as digressões frequentes, o vai-e-vem temporal, a atmosfera de incerteza que sustenta o texto literário, a caracterização indireta das personagens, a visão parcial do narrador-protagonista-criança e a falta de mediação ou interferência dele para introduzir os diálogos.

Embora Lygia Bojunga utilize o recurso da marcação do tempo histórico para ambientar o livro à época da ditadura militar no Brasil, a narrativa de Cláudio é constituída, predominantemente, de um tempo subjetivo que nada tem a ver com o tempo cronológico. Em *O meu amigo pintor*, o formato semelhante a um diário possibilita uma narração intercalada, em que as lembranças convivem com os fatos atuais e as expectativas futuras. Os acontecimentos passados são descritos no decorrer da história dos dois amigos, porém não podemos chamá-los de *flashback*, pois todos os momentos se fundem, em cada instante da narrativa. Há uma simultaneidade e uma fusão

dos tempos passado, presente e futuro que resultam numa distensão temporal. Este recurso do tempo destina-se a reproduzir com fidelidade a experiência psíquica da personagem-protagonista.

O espaço físico, na maior parte do texto, é o do prédio onde residem as personagens, situado em Petrópolis, interior do Rio de Janeiro, porém o narrador-protagonista faz algumas referências a espaços exteriores, como a escola e o parque onde certa vez os dois amigos passearam. Os eventos contados por Cláudio fazem parte de suas lembranças e são descritos de acordo com os seus sentimentos e as suas impressões, portanto, o tempo e o espaço da narrativa revelam-se, predominantemente, interiores e subjetivos.

Assim, em *O meu amigo pintor* os elementos constitutivos do livro, como a escolha do narrador-protagonista-criança, do foco narrativo, da distensão temporal, da predominância do espaço interior e, inclusive, da temática, podem ser considerados harmônicos entre si, já que todos imbricam em elementos contemporâneos de fragmentação, de falta de perspectiva e de constante incerteza, em parte devido à substituição da objetividade pela subjetividade.

A estrutura do livro de Lygia Bojunga segue uma tendência característica da prosa contemporânea: as incertezas, as dúvidas e a fragmentação da psique das personagens em múltiplos centros. Entre as peculiaridades da identidade desse sujeito contemporâneo, presente na arte moderna, podemos dizer que ele se encontra deslocado, descentralizado, sem sentido de si mesmo e completamente instável, como é o caso de Cláudio e também do pintor. A constatação dessa nova forma de ser e estar no mundo estão refletidas nas expressões artísticas produzidas no final do século XX e início do XXI.

Os fenômenos dessa fragmentação ou relativização da visão do mundo e da própria priorização da subjetividade podem ser lidos em “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, incluído em seu livro *Texto/Contexto* (1969), no qual o autor faz uma analogia entre a literatura e a pintura ao descrever a perda do centro ou a perda da perspectiva, o que ele chama de “desrealização”.

De acordo com Rosenfeld, a pintura, a partir do século XX, deixa de ser mimética, recusa-se a fazer cópia da realidade, nega o realismo, abole ou distorce a perspectiva que criava a ilusão de absoluto, mascarando assim o fato de ela mesma ser uma convenção. E a literatura, da mesma forma, segue essa tendência, abole a cronologia, funde os tempos – passado, presente e futuro –, estremece o plano da consciência e possibilita que o onírico invada a realidade, relativiza a percepção de espaço e de tempo, criando uma simultaneidade que altera as estruturas narrativas.

A personagem Cláudio, ao descrever um dos quadros do pintor, faz algumas reflexões sobre a pintura que condizem com os argumentos defendidos por Anatol Rosenfeld. No trecho a seguir, o garoto revela algumas características dessa pintura moderna presente nas telas do amigo:

Mas aí ele começou a pintar um pedaço de mulher. Eu digo um pedaço porque ele resolveu pintar a mulher bem no lugar onde a tela acaba. [...] Eu sei que pintor gosta de pintar coisa diferente. E eu já tinha aprendido que pintar bem não precisa ser pintar tudo certinho feito fotografia mostra (BOJUNGA, 2006, p. 56-57).

Da mesma forma, pode-se dizer que a pintura descrita pelo garoto Cláudio possui características modernas. O pintor do livro *O meu amigo pintor* seria o pintor descrito por Anatol Rosenfeld em “Reflexões sobre o romance moderno”, aquele que “já não pretende projetar a realidade; reproduz apenas a sua própria impressão, flutuante e vaga, e assim renuncia à posição de quem se coloca ‘em face’ do mundo” (ROSENFELD, 1969, p. 87).

Tendo em vista que a narrativa *O meu amigo pintor* teve sua origem nas pinturas abstratas de Tomie Ohtake, como afirma Lygia Bojunga, torna-se mais significativa a relação estabelecida entre a pintura e a literatura. As duas formas de arte são indissociáveis no caso dessa narrativa e podem expressar como as personagens do amigo pintor e de Cláudio são seres descentrados e subjetivos.

## 2.2 Imagens e símbolos na narrativa

Em todos os “capítulos” do livro, marcados pelos dias da semana, percebe-se que há uma concentração nas cores. Desde o início da narrativa o leitor é alertado de que “quanto mais a gente prestava atenção numa cor, mais coisa saía de dentro dela” (BOJUNGA, 2006, p. 9) e, sendo assim, para cada situação vivida, Cláudio logo faz associações às cores. Dessa forma, ele vai criando uma história para cada cor, sempre estabelecendo ligações com os seus sentimentos, as suas dúvidas e as suas esperanças: o branco pode ser o silêncio: “Eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco” (p. 13); o vermelho pode ser as coisas inexplicáveis ou complicadas: “Pra mim, morte também é coisa vermelha, coisa difícil de entender” (p. 23); o amarelo pode ser sinônimo de contente: “Um dia ele me disse que ela estava assim toda amarela porque ela tinha acordado contente [...]” (p. 11); para explicar a cor do mar pintado na aquarela ele diz que é cor-de-saudade, mas que, depois, vai se tornando vermelha: “Uma cor-de-saudade que ia se avermelhando de tanto que eu estava achando aquilo tudo difícil de entender (p. 32); e a cor do barco desenhado no álbum deixado pelo pintor ele chama de amarelo-síndico, “o barco aparece de novo, mas aí, [...], o amarelo dele ficou diferente, esquisito, com uma cara que eu não gosto nada e que eu vou até chamar de amarelo-síndico” (p.32), fazendo alusão aos seus sentimentos em relação ao síndico do prédio em que moravam.

À medida que Cláudio vira as páginas do álbum ou que outros acontecimentos se sobrepõem aos vividos anteriormente, ele vai incorporando o significado das cores e, simbolicamente, também vai amadurecendo a sua forma de encarar os fatos. Para Ceccantini, em *O meu amigo pintor*, a aprendizagem da arte está imbricada à aprendizagem da vida. Ao apreender cada uma das cores do álbum de pinturas, o menino faz associações com os acontecimentos e os seus sentimentos, aprendendo assim novas formas de encarar a vida e a morte. E como afirma Ceccantini em seu artigo sobre o livro



de Lygia Bojunga, sob o ponto de vista de Cláudio, por meio da arte, a vida pode ser apreendida em toda a sua complexidade, “incorporada nessa visão sua contrapartida dialética, a morte” (CECCANTINI, 2008, p. 119).

Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário* faz uma comparação entre as cores e a melodia, numa perspectiva do regime noturno, e esclarece que a presença desses elementos correspondem à busca pela fusão, pela comunhão e pela união dos contrários.

O eufemismo que as cores noturnas constituem em relação às trevas parece que a melodia o constitui em relação ao ruído. Do mesmo modo que a cor é uma espécie de noite dissolvida e a tinta uma substância em solução, pode-se dizer que a melodia, que a suavidade musical tão cara aos românticos é a duplicação eufemizante da duração existencial (DURAND, 2002, p. 224).

Os esquemas melódicos e das cores, pertencentes às constelações do regime noturno, podem auxiliar no exorcismo ou na reabilitação, por uma espécie de eufemização constante, da própria substância do tempo. Desse modo, a expressão artística da pintura e o gosto pelas cores em *O meu amigo pintor* seriam, possivelmente, formas encontradas por Cláudio para superar a angústia do tempo, explicitada pela morte do amigo pintor.

O regime noturno da imagem está constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo, formando-se assim duas constelações simbólicas: a mística e a sintética. A primeira constelação é constituída por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo. A segunda se fundamenta em torno da procura e da descoberta de uma constância da fluidez temporal e esforça-se ainda para sintetizar as aspirações da transcendência e as intuições do devir. Ao eufemizar os símbolos de abismo em cavidade e de queda em descida, o regime noturno místico traz elementos do diurno transformados psicologicamente. Já o regime noturno sintético prima pela integração contínua de todas as intenções do imaginário, busca harmonizar num todo coerente as contradições, tende à adaptabilidade e à assimilação.

Percebe-se ao longo do texto literário de Lygia Bojunga a oscilação entre os regimes noturnos místico e sintético. Um dos exemplos de oscilação entre esses regimes pode ser o do momento da narrativa em que Cláudio decide não separar “*Amigo pra cá e por que pra lá*” (BOJUNGA, 2006, p. 83), pois se vê que houve um amadurecimento da personagem em relação à confusão mental na qual se encontrava no início da história, a partir dessa decisão alcança uma harmonia dos sentimentos contraditórios e uma orientação para o futuro. Esse posicionamento diante dos fatos ocorridos demonstra que o menino, antes introspectivo, supera as dúvidas quanto à morte do amigo, como ele mesmo afirma ao final da narrativa: “Acho até que se eu continuo gostando de cada *por quê* que aparece, eu acabo entendendo um por um” (BOJUNGA, 2006, p. 84).

As estruturas do regime noturno do imaginário corroboram com essa afirmativa. As atitudes e os pensamentos do garoto Cláudio passam do simbolismo místico do intimismo e do realismo sensorial, expressos pela viscosidade das tintas e pelos detalhes das cores, ao simbolismo sintético cíclico e progressista, representado pela harmonia universal totalizadora e pela hipotipose futura, conforme podemos verificar nas características apresentadas pela narrativa em primeira pessoa, na qual observamos algumas das estruturas descritas por Gilbert Durand.

Em *O meu amigo pintor* encontramos algumas características correspondentes às estruturas do regime noturno místico, como a da viscosidade ou adesividade, a qual prima pela aglutinação, estilo próprio do eufemismo e da antífrase; a do realismo sensorial das representações ou vivacidade das imagens, na qual Durand inscreve que: “sente muito mais do que pensa e deixa-se guiar na vida por essa faculdade de sentir muito perto os seres e as coisas” (DURAND, 2002, p. 274); e, por fim, a de miniaturização ou gulliverização da representação, que seria a insistência na minúcia, nos detalhes e na meticulosidade.

Percebemos ainda, nessa narrativa de Lygia Bojunga, características do regime noturno sintético, como a estrutura da harmonia dos contrários, considerada por Durand como a simples “organização conveniente das diferenças e dos contrários” (DURAND, 2002, p. 347); a da síntese

histórica, a qual não tenta esquecer o tempo, mas o utiliza a fim de aniquilar sua fatalidade e torná-lo, por meio da repetição, verdade histórica; e a do progresso, em que o futuro é presentificado e dominado pela imaginação.

A trajetória de Cláudio do místico ao sintético revela-se pela constatação dessas duas estruturas na narrativa. A eufemização, característica por excelência do noturno místico, está presente em *O meu amigo pintor*, desde a escolha do narrador-protagonista-criança à forma como os adultos o tratam em relação ao tema do suicídio. A visão parcial da criança e a falta de acesso às informações verdadeiras a levam a criar hipóteses sobre o que teria realmente acontecido ao amigo e a acreditar, temporariamente, naquilo que gostaria que fosse verdade. No trecho a seguir, incluído em *O meu amigo pintor*, Cláudio quer saber quem disse a verdade sobre a morte do pintor, se Dona Clarice, que afirma: “Ele não se matou, não. Ele morreu que nem... que nem todo mundo um dia morre (BOJUNGA, 2006, p. 22), ou se seu pai, que revela: “– Porque ele estava doente, meu filho. [...] Doente *aqui* – o meu pai bateu na cabeça –; só uma pessoa que está muito doente *aqui* faz o que ele fez (BOJUNGA, 2006, p. 29, *grifo da autora*).

Achei que o meu pai estava com mais cara de verdade do que a Dona Clarice. Não é porque ele era meu pai, não: era pelo jeito dele olhar tanto no meu olho e dela olhar tanto pro chão.

Mas certeza eu não tenho. E fico pensando: será que foi mesmo?

E se foi mesmo, foi por quê?

Ele gostava tanto de pintar, de jogar gamão, de comer, de pensar, ele gostava do relógio tocando e se via uma flor lá embaixo logo debruçava na janela pra me dizer, olha que coisa bonita.

E ele vai e acaba com tudo isso que era tão bom?

Se na hora de debruçar pra ver a flor ele caía da janela; se na hora de comer ele se engasgava e sufocava; ou se ele então tivesse ficado bem velho; mas, assim? resolvendo ele mesmo? eu vou me acabar é agora?

Por que, por que, por quê?! (BOJUNGA, 2006, p. 30-31).

Essa tentativa de amenizar a realidade da morte do pintor – seja ela por parte do narrador-protagonista ou das demais personagens envolvidas no drama da criança, como é o caso de Dona Clarice – seria um dos indícios de eufemização presente no texto literário.

Em *O meu amigo pintor* os adultos tentam proteger a criança do *tabu* que é a morte intencional. Pela descrição feita por Cláudio, percebe-se que eles não o auxiliam na compreensão da morte do amigo e não o ajudam a conviver com a ideia de suicídio. Nem mesmo as outras crianças, como a filha do síndico ou o colega de escola, compreendem os sentimentos de Cláudio, talvez por eles pertencerem ao mundo convencional da maioria dos adultos. Na tentativa de proteger o garoto, os pais e, inclusive, Dona Clarice, inicialmente, não esclarecem as circunstâncias da morte do amigo pintor, ampliando assim a angústia e a incerteza da personagem quanto aos fatos ocorridos. A mãe de Cláudio deixa evidente que a infância não é época de pensar em morte, afastando assim a ideia da passagem do tempo.

A minha mãe me abraçou:

– Você não tem mais que ficar pensando nisso, Cláudio. Na sua idade a gente tem que pensar é na vida e não na morte. Você tem outros amigos... (BOJUNGA, 2006, p. 29-30).

Envolto nesse clima de dúvidas, de medo e de angústias, a reação de Cláudio é se isolar e refletir, com o auxílio das lembranças dos momentos vividos com o amigo e do álbum de pinturas deixado por ele ao menino, para amadurecer e aceitar as circunstâncias da morte do pintor.

Em *O meu amigo pintor*, as estruturas desse regime místico apresentam-se por meio da viscosidade, do realismo sensorial e da miniaturização. A viscosidade pode ser percebida pelas características da narração de Cláudio que busca ligar ou aglutinar os fatos e compreender, apesar da confusão instalada, o sentido dos acontecimentos, pois a viscosidade “dita um pensamento que deixa de ser feito de distinção e passa a sê-lo de variações confusas sobre um único tema” (DURAND, 2002, p. 271). O álbum de pintura é o meio encontrado pelo menino de juntar a amizade entre eles e as dúvidas causadas pelas circunstâncias da morte do amigo. A frequência do verbo “juntar” no final do livro pode ser considerada uma característica dessa estrutura:

Abri o álbum pra comparar o azul que ele tinha pintado com o azul que eu estava vendo.

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

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

E então eu juntei.

Agora, quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!), eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê?, gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê?, relógio batendo, amarelo, por quê?, blusão verde: tudo bem junto e misturado. (BOJUNGA, 2006, p. 83-84, grifos nossos).

A estrutura mística do realismo sensorial estaria associada à utilização do recurso narrativo da arte dentro da arte, em que a personagem protagonista é um aprendiz de pintor. A percepção das cores dá a Cláudio e ao leitor um sentimento de intenso movimento, de animação da natureza morta, estabelecendo uma ligação entre a vida e a morte. As cores em *O meu amigo pintor* possuem semântica própria.

Uma terceira estrutura mística presente no livro de Lygia Bojunga é a da miniaturização, em que “o poderio do polegar vem escarnecer a força do gigante e do ogro” (DURAND, 2002, p. 277), sendo que Cláudio corresponde ao polegar, enquanto os adultos e as demais crianças correspondem ao gigante, revelando assim o amadurecimento ou o engrandecimento da personagem protagonista ao final da narrativa. Cláudio seria, então, um herói eufemizado que domestica o monstro, em vez de matá-lo.

Os elementos apontados do regime noturno místico em *O meu amigo pintor* convivem concomitantemente com os do regime noturno sintético. As características das estruturas sintéticas estão de acordo com a ambiência da viscosidade do regime noturno místico. A narração de Cláudio revela uma preocupação em harmonizar os sentimentos contrários que habitam sua mente, como ressaltamos, por meio da repetição do verbo “juntar”. A face do regime noturno sintético apresenta-se com base nas estruturas de síntese histórica e progressista. Sendo que as duas estruturas sintéticas presentes em *O meu amigo pintor* se relacionam com a arte e o papel que esta desempenha na vida do pintor e do garoto.

A estrutura ou síntese histórica é aquela que não tenta esquecer o tempo, mas que, ao contrário, utiliza conscientemente a hipotipose que aniquila a fatalidade da cronologia, estando assim relacionada ao devir. De acordo com Durand, “a história oferece à meditação ‘estações’ de vida e de morte, primaveras e invernos bem caracterizados” (DURAND, 2002, p. 351). Dessa forma, a estrutura sintética é percebida na trajetória de Cláudio, na qual os contrastes dialéticos são representados pela amizade em oposição ao suicídio. A todo momento, percebe-se a oscilação dos sentimentos e das dúvidas do garoto em relação à amizade e à morte do pintor, que vão se alternando, provocados pelas recordações do passado e a realidade vivida do presente. Um dos recursos utilizados pela autora para superar a passagem do tempo e amenizar os sentimentos contraditórios da personagem central é a expressão artística da pintura.

O elemento da arte constitui em *O meu amigo pintor* a estrutura progressista. O álbum de pinturas deixado pelo pintor e o interesse de Cláudio pelas cores e pelas telas são indicações de uma vida em ciclo, na qual Cláudio vem para substituir o pintor. Cláudio torna-se um prolongamento da vida artística dele e a pintura é o elo existente entre os dois, que não se rompe nem mesmo após a trágica morte. O foco no imaginário noturno sintético aponta para a arte como permanência e como redenção de Cláudio.

Um dos símbolos pertencentes à constelação do regime noturno sintético em *O meu amigo pintor* é o do filho. O arquétipo do filho, numa perspectiva cíclica e progressista, associa-se à finalidade de vencer a temporalidade e de dominar o devir. Para Gilbert Durand, “o Filho é repetição dos pais no tempo, muito mais que simples redobramento estático” (DURAND, 2002, p. 304-305). Assim, Cláudio poderia ser o filho do pintor e de sua amada, Dona Clarice; as duas personagens adultas apresentam-se como os pais perfeitos para o menino, os únicos que conversam claramente e explicam as coisas “complicadas” do mundo para o garoto.

- Como é que você gosta de mim?
- Depende. Tem dias que eu gosto feito pai. Fico com pena de você não ser meu filho, de não poder dizer: fui eu que fiz esse garoto legal!
- Meio que riu. Depois ficou sério, sentou em frente o cavalete e

começou a pintar. – Mas aí, no outro dia, eu não tenho nenhuma vontade de ser teu pai: quero só ser teu amigo e pronto. – Pintou mais um bocado. – Às vezes eu gosto de você porque você é o meu parceiro de gamão; outras vezes porque eu tinha vontade de ser você, quer dizer, de ser criança de novo. Então é isso: cada dia eu gosto de você de um jeito. E se a gente junta tudo que é jeito vê que gosta bem grande, vê que é amor (BOJUNGA, 2006, p. 55).

...

Eu fiquei parado feito ela. Então o meu Amigo resolvia ir s'embora assim da vida sem explicar por que nem pra ela? a gente que sacasse... e pronto?

[...]

– Cláudio? – E veio pra perto de mim. – Eu sei como você gostava dele. Quando a gente gosta assim, é muito difícil viver com uma lembrança que a gente não entende. Que nem eu estou vivendo agora. Foi por isso que naquele dia eu menti. Achei que a minha mentira podia colar e que cada vez que você lembrasse dele não ia ter que perguntar por quê? por quê?? por quê! Que nem eu estou sempre perguntando (BOJUNGA, 2006, p. 78).

O dois trechos correspondem aos diálogos entre a criança e o pintor e a criança e a Dona Clarice, respectivamente. No primeiro pode-se perceber que existe uma ligação de pai e filho entre as personagens e de uma vontade, da parte do pintor, de manter-se vivo ou mesmo de voltar ao passado por meio do garoto, ao afirmar “eu tinha vontade de ser você, quer dizer, de ser criança de novo”. Ao final da narrativa, existe a perspectiva de uma progressão da vida do pintor na vida de Cláudio, possibilitada pelo interesse do menino pela arte. A pintura seria o elemento unificador das duas vidas. No segundo trecho, Dona Clarice iguala-se a Cláudio, pois nem mesmo ela, na condição de adulto, compreende o que teria levado o pintor à morte. Cláudio alcança então o amadurecimento e encontra-se pronto para enfrentar o mundo, mesmo com as dúvidas e as incertezas naturais ao homem.

A obra de Lygia Bojunga é conhecida pela riqueza simbólica, sendo alguns símbolos recorrentes, como é o caso da imagem do mar, apontado por Vera Maria Tietzmann Silva em “O mar na ficção de Lygia” (1994), que possui significado diferente em cada uma das fases estudadas pela autora. Em *O meu amigo pintor*, duas imagens, entre várias outras, estão presentes em toda a narrativa: o relógio e a neblina. Esses dois símbolos reforçam o clima de angústia presente na narrativa, porque se associam à temática da morte.

O relógio simboliza a marcação da passagem do tempo da vida. Após a morte do pintor, o relógio de parede para de bater por falta de corda. Cláudio sente falta das batidas e sofre com o silêncio instalado, pois “para mim, ouvir o relógio batendo era que nem ouvir o meu amigo andando. Ou falando. Ou rindo” (BOJUNGA, 2006, p. 10). A imagem do relógio é uma metáfora da vida do pintor, depois de uns dias decorridos de sua morte o relógio vai perdendo a corda e para de marcar o tempo. A criança, inconformada, demonstra o desejo de dar corda no relógio, como se assim fosse possível trazer o amigo de volta para a vida: “Que vontade! que vontade de ir lá dar corda nele. [...] De noite, quando fui dormir, fiquei esperando, esperando. Nada. [...] E aí, sim, eu vi mesmo que o meu amigo tinha morrido...” (BOJUNGA, 2006, p. 12-13).

Para Cláudio, assim como o relógio, o nevoeiro também lembra a morte do pintor. O garoto assimila a imagem negativa que o amigo tinha do nevoeiro, demonstrando a forte influência deste nos gostos e nas impressões do menino, não só no que diz respeito à pintura, mas também na maneira de encarar a vida. Primeiro o narrador protagonista constata: “Pra ele, a coisa que tinha mais cor-de-morte era nevoeiro” (BOJUNGA, 2006, p. 43). Cláudio chega a imaginar que o pintor se matou por causa de um engano, de que o nevoeiro não iria mais passar, numa tentativa infantil de dar explicação para si mesmo daquilo que teria provocado o suicídio:

Nevoeiro assim forte quase sempre passa logo. Mas dessa vez não passou: era um nevoeiro comprido, que durou a tarde toda e a noite inteirinha também. A toda hora o Pintor espiava na janela. E nada da vontade de morrer acabar. Foi por isso que ele se enganou: achou que a vontade nunca mais ia passar e então resolveu matar a vontade.

Tipo do engano sem jeito: no dia seguinte amanheceu um céu azul bonito mesmo.

Mas aí o Pintor já tinha virado fantasma (BOJUNGA, 2006, p. 44).

Ao final da narrativa, Cláudio demonstra ter interiorizado a impressão negativa do pintor em relação ao nevoeiro e, inclusive, repete o gesto de “espiar na janela”. Ele também passa a não gostar de nevoeiro e sente-se depressivo com o tempo fechado:



A semana passou toda de um jeito que eu não gostei nada [...] E ainda por cima fez um tempo horrível. Chuva, chuva. Chuva e aquele nevoeiro que a gente não vê nada lá fora quando espia da janela [...]. Então eu fiquei na fossa (BOJUNGA, 2006, p. 80).

As influências do pintor na vida de Cláudio são percebidas também por meio de outros dois símbolos presentes em *O meu amigo pintor*: o jogo de gamão e o álbum de pinturas. Estes representam a amizade existente entre o garoto e o pintor. Os dois símbolos são recursos estéticos utilizados por Lygia Bojunga para unir as duas personagens. O jogo seria então a parte concreta da amizade, e o álbum representaria a arte. Com a morte do pintor, Cláudio perde o parceiro de gamão, ficando instalado um vazio interior, mas o álbum de pinturas oferece-lhe uma esperança de preenchimento desse vazio.

Para João Luís Ceccantini, no artigo “Álbum de todos os matizes”, os símbolos do jogo de gamão, “com seu tabuleiro simétrico, expressão concreta da amizade dos dois, dos contrários que se interpenetram, da dependência mútua dos extremos, preto e branco indissolúveis, parte de um único e mesmo todo” (CECCANTINI, 2008, p. 120), e do álbum de pinturas, “legado histórico do pintor para Cláudio, desempenhando na narrativa a função de uma espécie de manual de sobrevivência para o protagonista, fundamental para o processo de educação do olhar que se desencadeia” (p. 120), confirmam a leitura proposta da união dos núcleos temáticos da amizade, da morte e da arte.

Tanto o jogo de gamão quanto o álbum são heranças para Cláudio e simbolizam a amizade e o legado da pintura deixado ao menino. E é por meio do álbum que Cláudio aceita, apesar de não compreender, as condições da morte do amigo. Depois de observar as folhas do álbum juntas, o garoto conclui que não deve separar a amizade do amigo e as dúvidas sobre o que o levou ao suicídio. Portanto, o álbum, representando a arte, transcende a amizade, serve de elo entre os dois amigos e de auxílio para a aceitação de Cláudio diante da angústia da morte.

Outro símbolo de *O meu amigo pintor* é o do barco, desenhado numa das folhas do álbum de pinturas de Cláudio. De acordo com Gilbert Durand, a barca, a nau ou a arca, símbolos isomorfos da lua e representantes

da constelação da intimidade e do redobramento, são símbolos polivalentes. O barco do álbum pode representar tanto a morte quanto a vida, “todos constroem uma arca para transportar a alma dos mortos ou para conservar a vida e as criaturas ameaçadas pelo cataclismo” (DURAND, 2002, p. 249). O barco é representado duas vezes, a primeira naufragando e a segunda emergindo, podendo ser interpretado como a morte do pintor e a vida do menino, respectivamente. Mesmo com a carga negativa das cores que rodeiam o barco, como a cor-de-saudade e o amarelo-síndico, o fato de o barco vir à tona é um indício da superação de Cláudio quanto aos conflitos no qual se mantém mergulhado.

### **2.3 Os reflexos do suicídio**

O tema *tabu* do suicídio é trabalhado por Lygia Bojunga de forma sensível e clara. Porém, alguns estudiosos de literatura infanto-juvenil questionam a necessidade e a utilidade de expor crianças e jovens à violência, mesmo que de forma artística. Não entraremos, no entanto, no mérito dessa questão de gênero literário, objetivamos apenas analisar criticamente o livro *O meu amigo pintor*.

Existe no universo ficcional uma dificuldade de encarar o suicídio, mesmo por parte do protagonista. Cláudio, a certa altura da narrativa, afirma que seria mais fácil aceitar a morte do pintor se essa morte tivesse ocorrido de forma natural, repudiando, assim, a ideia de suicídio. O garoto reflete sobre a morte que: “Mas se ela vem feito ela vem pra tanta gente todo dia, aí fica mais fácil um pouco de sacar” (BOJUNGA, 2006, p. 23).

Contudo, ao descobrir que a morte do pintor foi proposital, Cláudio constata que suicídio é um *tabu* na nossa sociedade e complementa:

Então tinha sido mesmo uma morte de propósito. Mas por quê??

E por que quando é assim todo mundo faz mistério? E fala baixo? E fica até parecendo que suicídio é palavra feito palavrão; por quê?! (BOJUNGA, 2006, p. 32).

Confuso e angustiado por não compreender o que se passou com o amigo, Cláudio busca as respostas dentro si mesmo, a partir das lembranças das experiências vividas com o amigo, sendo a memória uma das constituidoras da narrativa. Dentre os possíveis motivos mencionados pelo garoto para explicar o suicídio do pintor estão as três paixões que ele tinha e que não conseguiu realizar completamente. Elas dizem respeito à dificuldade no relacionamento amoroso; às causas políticas – foi preso político na época da ditadura –; e ao sentimento de fracasso como artista.

Este último elemento, a arte, auxilia na busca de Cláudio pelas respostas para cada porquê, sendo este um processo contínuo. Pensar na vida e na morte tudo misturado, assim com nas cores do álbum de pinturas, ajuda a compreender que tudo faz parte de um mesmo ciclo. A violência que culmina na morte do pintor possibilita a Cláudio, involuntariamente, o crescimento emocional e artístico.

As reflexões sobre a violência, formuladas por Michel Maffesoli em *Dinâmica da violência*, combinam com a trajetória descrita por Gilbert Durand do regime noturno, principalmente no que diz respeito às estruturas cíclicas e progressistas do regime da imagem sintético. A ideia de que o caos gera a violência e que a partir dela ocorrem as mudanças sociais, ao ser transportada para o microcosmo da narrativa *O meu amigo pintor*, percebe-se que, dentro das suas proporções, as aplicações são as mesmas.

O suicídio do pintor pode ser considerado como uma tentativa de dominação do tempo. Ao esgotar suas possibilidades de ficar junto da mulher que ama, de ser um bom pintor e de fazer parte da revolução, ele resolve parar o seu tempo. O sacrifício do pintor, revelado no ato de matar-se, dá uma vida nova ao menino, que renova ou renasce num ciclo, correspondendo ao arquétipo do filho. Essa leitura pode ser corroborada pelos símbolos do jogo de gamão e do álbum de pinturas, deixados pelo pintor ao menino como uma esperança de continuidade de sua vida, que são elementos unificadores da

vida das duas personagens, o primeiro representando a amizade concreta e o segundo a arte.

O garoto chega à conclusão de que ele deve seguir de forma natural a sua vida, sem precisar separar “*Amigo pra cá e por que pra lá*” (BOJUNGA, 2006, p. 83, *grifo da autora*). Cláudio acaba influenciado pelo amigo pintor e sua alma sensível poderia encaminhá-lo para o destino da arte como um prolongamento da vida daquele. A admiração de Cláudio pelo amigo sugere ao leitor, ao longo da narrativa, que ele também gostaria de ser um artista: “Olhei pra minha mão enquanto ele ficava de olho fechado: estava suja de tinta que nem a dele. Achei bom também ter mão igual” (BOJUNGA, 2006, p. 62). *O meu amigo pintor* é um exemplo da “destruição útil” de que fala Michel Maffesoli, da violência que constrói, ou seja, morre o pintor e nasce Cláudio.

Primeiramente percebe-se uma eufemização da violência e da morte e, em seguida, compreende-se que há uma “complementariedade dos contrários”, pois Cláudio consegue ter a consciência destes dois polos, o elemento positivo, que é a amizade, e o negativo, que é a violência que leva à morte. Assim, verificamos que a personagem protagonista percorre as estruturas do regime noturno místico para alcançar as do regime noturno sintético.

## **2.4 Os sonhos de Cláudio**

Ao propor a análise dos sonhos das personagens como um dos aspectos que unem os livros que compõem a trilogia da morte, faz-se necessário estudar algumas teorias existentes na área da psicologia sobre os sonhos e as imagens oníricas. Uma das hipóteses levantadas é de que os sonhos das personagens são recursos estéticos utilizados por Lygia Bojunga para tratar do enfrentamento da morte, considerado uma tentativa de eufemização do destino mortal e uma busca incessante pelo desconhecido.

O livro *O homem e seus símbolos*, organizado por Carl G. Jung, em especial o capítulo “Chegando ao inconsciente”, auxilia-nos nas tarefas de compreensão do significado das imagens oníricas e de uma possível interpretação dos sonhos, partindo apenas de fragmentos de sonhos das três personagens protagonistas do *corpus* selecionado. Aliás, trata-se de criaturas ficcionais, imaginadas e criadas por uma autora, portanto são recortes incompletos de uma existência. Os fragmentos da vida de cada uma das personagens, estejam elas acordadas ou dormindo, são completos do ponto de vista da narrativa, mas não o são para a compreensão da natureza psíquica.

Os sonhos, de acordo com Jung, têm a função geral de tentar restabelecer a “balança psicológica”, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total (JUNG, 1964, p. 49). Neste sentido, suas ideias pactuam com o pensamento de Gilbert Durand de trajeto antropológico, no qual, por meio da imaginação simbólica, nos é permitido uma incessante troca entre os polos subjetivo e objetivo que auxilia na adaptação entre os desejos pessoais e o meio social. Ainda sobre os sonhos, dentro da perspectiva junguiana de que existe uma herança comum a toda a humanidade, podemos associá-los ao conceito de fantástica transcendental do antropólogo do imaginário, em que diz que “a alvorada de toda criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica” (DURAND, 2002, p. 397). Sendo assim, Jung e Durand corroboram com a ideia da universalidade, da existência de uma “raiz de todos os processos da consciência” como marca originária do Espírito (DURAND, 2002, p. 397).

A partir de seus estudos, o psicanalista afirma que existem dois tipos de sonhos, aqueles que se referem à vida consciente do sonhador, ao qual podemos ligar os fatos ocorridos com as imagens oníricas; e aqueles que trazem imagens de arcabouços ancestrais universais (arquétipos) com os quais, na maioria das vezes, não conseguimos fazer associações pessoais. Este último tipo, acredita Jung, é mais difícil de ser identificado e interpretado, pois o homem moderno se afastou das expressões da mente primitiva, das imagens coletivas e dos motivos mitológicos.

O homem moderno não entende o quanto o seu “racionalismo” [...] o deixou à mercê do “submundo” psíquico. Libertou-se das “superstições” [...], mas neste processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isto, paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais. (JUNG, 1964, p. 94).

Reter-nos-emos no primeiro tipo de sonho, já que os sonhos da personagem protagonista de *O meu amigo pintor* correspondem à descrição de Jung. Os sonhos de Cláudio estão claramente associados às suas mais recentes e marcantes experiências.

Cláudio sonha três vezes com três figuras relacionadas de alguma forma ao amigo. As imagens dos sonhos surgem a partir do desenho do álbum de pinturas deixado ao menino. O primeiro sonho ele o esquece: “Só me lembrava das cores e das três figuras, mas não sabia mais o que que tinha acontecido” (BOJUNGA, 2006, p. 37).

O relato do segundo sonho é angustiante. O garoto está num palco com as três figuras, duas delas vestidas de azul e interpretando o coro, e a outra vestida de branco, interpretando o fantasma do pintor. Cláudio encontra-se diante de uma plateia, sem saber o que fazer ou dizer: “Aí, olhando pro meu Amigo virado fantasma, e sentindo e vendo aquela saudade-forte, eu não agüentei: desatei a chorar” (BOJUNGA, 2006, p. 38). Ao final do sonho o amigo fantasma aconselha a plateia, dirigindo-se a Cláudio: “diz [...] que é pra eles tomarem cuidado e não se enganarem feito eu” (BOJUNGA, 2006, p. 46). Logo após, o menino acorda e afirma que “não dava mais pra agüentar” (p. 46).

No terceiro sonho as figuras, agora vestidas de verde, correspondem às três paixões do amigo: a Dona Clarice, a pintura e a política. O clima é mais agradável que no anterior e há uma conversa esclarecedora entre as três personagens e o menino que traz conforto a Cláudio:

- Com a gente amiga e junta dentro dele, o teu Amigo vai poder viver em paz. [...]  
Eu achei tão boa essa notícia, que me espremi no sofá pra bater papo mais de perto. Mas aí elas falaram:  
- A gente não pode ficar: tem que namorar.  
- E trabalhar.  
- E politicar.

Se levantaram dizendo um tchau igual; e foi só elas saírem que o meu sonho achou que tinha ficado muito vazio, e pronto: acabou. Que pena! tava tão bom sentar ali, sabendo que agora o meu Amigo vai ser feliz (BOJUNGA, 2006, p. 69).

Então, as imagens oníricas o ajudam a esclarecer e a amenizar as suas dúvidas. Esta seria a contribuição do inconsciente, por meio dos sonhos, para o consciente de Cláudio, pois de acordo com Jung o inconsciente não é um simples “depósito do passado”, ele está repleto de ideias e situações psíquicas futuras que podem conduzir a pensamentos inteiramente novos e ideias criadoras. A partir dos sonhos, Cláudio conclui que, frente à violência e à morte, ninguém está preparado ou mesmo sabe se comportar.

Os sonhos relatados por Cláudio são, portanto, uma confirmação de que houve aceitação do menino quanto aos fatos dramáticos ocorridos. O primeiro sonho pode ter sido esquecido supostamente por falta de organização mental e inteligibilidade. O segundo sonho, semelhante a um pesadelo, corresponderia à confusão dos sentimentos e à impotência diante da morte. Já o terceiro, com conotação positiva, pode ser interpretado como compreensão e aceitação do suicídio do amigo.

Mesmo trazendo como tema a violência e a morte, esse livro deixa à personagem e ao leitor um pouco de esperança, o que nos leva a classificá-lo como pertencente, predominantemente, ao regime noturno da imagem. A superação da personagem, demonstrada pelos sonhos e, principalmente, pela presença da arte, é uma das principais características que nos levam a afirmar que *O meu amigo pintor* é uma obra de transição entre as duas fases descritas no início deste trabalho. O mesmo não acontece nos outros livros que compõem a trilogia da morte. Como veremos nos dois capítulos seguintes, em *Nós três* e em *O abraço*, respectivamente, os temas da violência e da morte tornam-se mais complexos.

*Nós três: uma paixão trágica*



### 3. **Nós três: uma paixão trágica**

*A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo,  
e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido.*  
(Howard Philips Lovecraft)

O segundo livro da trilogia da morte, *Nós três*, de Lygia Bojunga, trata também de um tema polêmico: a morte desencadeada por meio de um crime passional. A obra sugere ainda, ao final, o suicídio da personagem Mariana. Todos os acontecimentos são narrados a partir do ponto de vista da adolescente Rafaela. A forma de encarar essas modalidades de violência e as consequências acarretadas na vida da personagem protagonista difere daquelas de *O meu amigo pintor*.

No apêndice “Pra você que me lê”, inserido na quarta edição de *Nós três*, da Editora Casa Lygia Bojunga, a autora conta dois episódios sobre seus livros. O primeiro é sobre a recorrência do tema da morte nas suas narrativas: “[...] um dia fui pra rede pensar num personagem que estava se anunciando, mas a pergunta que tantos leitores me fazem (por que que a Morte está tão presente nos teus livros?) se atravessou no caminho” (BOJUNGA, 2005, p. 137). A partir desse questionamento, ela mesma conclui que “a Morte tem estado bastante presente na minha criação [...] mas somente em dois dos meus livros a presença da Morte é sombria o bastante pra não deixar uma brecha [...] ao consolo e à esperança” (BOJUNGA, 2005, p. 138). Essa referência diz respeito aos livros *Nós três* e *O abraço*, que a autora batiza de “par sombrio”.

O segundo episódio relatado por Lygia Bojunga no apêndice é sobre o projeto gráfico desses dois livros. Ela afirma que eles foram reunidos

por um “pequeno vínculo visual – sombrio, naturalmente” (BOJUNGA, 2005, p. 138). Ao se lembrar de ter recebido um envelope com tarja preta que noticiava a morte de um editor da Alemanha, Lygia Bojunga tem a ideia de tarjar as páginas que anunciam os capítulos de *Nós três* e o início e o final da narrativa de *O abraço* com o sinal de luto, “estabelecendo, assim, um vínculo discreto pro meu par” (BOJUNGA, 2005, p. 140).

Nesse “Pra você que me lê” temos então a confirmação da própria autora de que as duas narrativas, *Nós três* e *O abraço*, pertencem a um universo sombrio, sem esperança e, por isso mesmo, angustiante. Nelas, a morte apresenta-se, portanto, na sua forma mais aterrorizante.

A fortuna crítica sobre o livro *Nós três* é escassa, como afirmamos e comprovamos logo na introdução desta pesquisa. A hipótese levantada para justificar essa constatação é a de que o livro trata de um tema polêmico que não traz uma solução ou mesmo uma alternativa para a situação instalada, como pudemos confirmar pela declaração da própria autora de tratar-se de um livro “sombrio”.

Em “O mar na ficção de Lygia”, Vera Maria Tietzmann Silva faz um levantamento dos símbolos recorrentes na obra de Lygia Bojunga e constata a existência das duas fases, a luminosa e a cinzenta, a partir do valor positivo ou negativo atribuído a eles em cada livro. Silva classifica *Nós três* como pertencente à “fase cinzenta” da obra da autora infanto-juvenil, baseando-se no valor simbólico das imagens presentes no livro como a flor azul, o cavalo e o mutilado, todos remetendo à morte.

Os três elementos apontados por Silva como característicos da narrativa *Nós três* são a flor, “sempre presente em casamentos e funerais [...] com seus atributos de beleza e fugacidade, é um símbolo ambivalente, como o mar, vinculando-se tanto ao amor como à morte” (SILVA, 1994, p. 103); o cavalo, que surge como “a imagem aterrorizante da Morte, em sua concepção medieval” (SILVA, 1994, p. 104) e o mutilado – Davi perde um dos braços em um ataque de um caçador-anjo na época em que foi marinheiro. Segundo Jung, “o tema do despedaçamento, ou da mutilação, é oposto ao da formação do filho no seio materno, representa um processo involutivo, degenerativo, destruidor” (SILVA, 1994, p. 105-106). Reunidos, os símbolos destacados por Silva surgem como prenúncio para o desfecho trágico da narrativa, o que pode

ser confirmado ainda pela história do velho pescador no início da novela juvenil:

Sentaram junto do Pescador. E ele contou um tal casamento que a chuva tinha feito com o sol e que não tinha dado lá muito certo.

[...]

Contou que a Morte andava a cavalo e que ela gostava de galopar. Onde ela passava, um vento grande levantava, e, se tinha flor no caminho, a pata do cavalo amassava.

Contou que no coqueiral tinha uma folhagem rasteira que dava uma flor azul. A flor azul era grande e bonita: guardava lá dentro dela o Amor. Contou que a Morte adorava essa flor, e quando via ela de longe já gritava pro cavalo, não pisa naquela flor que ela é minha! E o cavalo não pisava (BOJUNGA, 2005, p. 8-9).

De acordo com Silva, “a conjunção das imagens do mar, da flor azul, da praia deserta, do cavalo galopante e do vento tempestuoso privilegia seu teor negativo, de morte” (SILVA, 1994, p. 105). E é nesse cenário que Davi aparece para Rafaela no coqueiral, sendo então, desde o início, uma personagem marcada para a morte.

Silva em seu artigo acrescenta ainda que há uma diferenciação de funções nos livros da fase luminosa e nos da fase cinzenta. Nos textos da primeira fase, os símbolos teriam uma função de purificação, enquanto na segunda, de expiação.

Em *Nós três*, Mariana recebe um castigo, a perda da criatividade, que, com o remorso por ter matado Davi, a leva, provavelmente, ao suicídio, o que poderia ser interpretado como a expiação da culpa. Nessa narrativa sombria não há espaço para o amadurecimento ou o crescimento das personagens, como afirma a estudiosa ao fazer um paralelo entre as duas fases: “O conjunto de símbolos utilizados na primeira fase aponta para aspectos construtivos, com predomínio de imagens ligadas à gestação e ao nascimento. É o domínio de Eros, ao contrário da segunda fase, onde impera Tánatos, com imagens de teor destrutivo, desagregador e involutivo” (SILVA, 1994, p. 108).

### 3.1 A voz, o tempo e o espaço

O livro *Nós três*, de Lygia Bojunga, é dividido em três capítulos: “A flor azul”, “O tempo passando e eles conversando” e “Outra vez a Flor Azul” e, por fim, um epílogo. No primeiro capítulo o narrador descreve o encontro de Rafaela e Davi no coqueiral e, posteriormente, o momento em que Davi e Mariana se conhecem. No segundo, tem-se o ápice e o declínio do romance do casal Davi e Mariana, do qual Rafaela se torna confidente. No terceiro capítulo, o mais tenso deles, narra-se o assassinato de Davi e as consequências do ato violento de Mariana. É nesse último que se encontra também a narrativa dos sonhos de Rafaela. E o epílogo, uma conclusão trágica da história das três persoagens.

Ao leitor de *Nós três* é passada uma impressão de que o tempo e o espaço da narrativa se apresentam numa atmosfera irreal, como se estivessem suspensos, o que se pode verificar logo na primeira página do livro: “No coqueiral do lado, folha nenhuma se mexe, desde manhã cedo não deu nem um pouco de vento. [...] Se não é a onda pequena batendo na praia, a gente até pensa que a vida parou” (BOJUNGA, 2005, p. 7). Podemos ainda associar a ideia de vida e de não-vida às marcas textuais, em “folha nenhuma se mexe” temos a representação da morte, enquanto em “a onda pequena batendo na praia”, temos a representação da vida. Desse modo, Lygia Bojunga prepara seu leitor para a temática do livro.

Em *Nós três* o narrador procura se ausentar dos fatos narrados, numa tentativa de se isentar de qualquer intromissão, buscando ser o mais objetivo possível. Há também nessa narrativa uma predominância da cena, que é uma tendência literária contemporânea. Com esse recurso, Lygia Bojunga tenta aproximar ao máximo a imitação ou a representação da duração da história, no que se refere ao discurso, e imprime ainda um caráter de simultaneidade, no qual o leitor parece estar assistindo aos acontecimentos numa posição privilegiada, ao lado da personagem Rafaela. O enunciador do discurso, muitas vezes, confunde-se com a própria personagem, embora isso não o impeça de controlar, discretamente, o desenrolar da cena. As cenas são

mostradas de forma bastante direta, a partir de um ângulo central, fixo e limitado, normalmente, à personagem protagonista. Essa categoria de foco narrativo é chamada por Norman Friedman de onisciência seletiva (ou *selective omniscience*), na qual os canais são restritos aos sentimentos, pensamentos e percepções de apenas uma personagem. A voz desse tipo de narrador se mistura à voz da personagem, como no trecho que segue, que pode ser tanto a fala do narrador quanto a de Rafaela:

A Rafaela sai de casa e vem beiradeando a salina. Olho procurando no chão pra ver se encontra uma coisa bonita, uma concha, uma estrela-do-mar, quem sabe uma flor? Pra levar pra Mariana. Entra no coqueiral. Pára. De tanto coqueiro junto, lá dentro está meio escuro, vai ver é melhor voltar? Mas o olho vê lá longe a Flor Azul (BOJUNGA, 2005, p. 8).

Mesmo havendo predominância da focalização na adolescente, percebe-se, numa cena específica, uma alternância do foco de Rafaela para Mariana. Essa mudança de ponto de vista ocorre na cena em que Mariana descreve como foram os momentos em que ela esteve no barco junto de Davi, logo após tê-lo assassinado. O enfoque na visão da personagem Mariana fez-se necessário devido ao fato de ser ela a única a presenciar o instante em que lança o corpo do marinheiro ao mar.

E, enquanto a pergunta fica assim perguntando, a Mariana vai lembrando a viagem que ela fez até lá longe no mar. Que viagem comprida! deu ventania; o barco jogou, ela pensou, a gente vai junto, Davi, morar no fundo do mar. Mas o vento passou, e a noite ficou tão calma que ela também se acalmou; e abriu a lona; e olhou pro Davi; e deitou junto dele. Durante muito e muito tempo os dois ficaram de cara pro céu (BOJUNGA, 2005, p. 92-93).

Uma das marcas narrativas de Lygia Bojunga, o artigo definido que precede o nome das personagens, especialmente o de Rafaela, é uma característica que aponta para certa intimidade entre o narrador, a personagem e, inclusive, o leitor. Essa marca textual poderia ser vista como uma tentativa da autora de aproximação entre as entidades fictícias – narrador e personagem – e a empírica – leitor. Intencionalmente, Lygia Bojunga insere o seu leitor na história narrada, fazendo com que ele também se torne uma testemunha dos fatos. Percebe-se ainda a utilização do presente verbal, acentuando uma

atualidade à narração – do ato de narrar – e fixando no presente a experiência rememorada em cada uma das cenas.

A autora utiliza ainda muitos diálogos no decorrer da narrativa, possibilitando ao leitor que ele conheça as personagens por meio do discurso delas. Essa estratégia faz com que a história seja contada, em sua maioria, pelas próprias personagens, sem o intermédio de um narrador. As personagens são caracterizadas por elas mesmas ou pelas demais através de suas falas. Rafaela e Davi possuem mais voz na novela, enquanto Mariana passa a maior parte do tempo calada e trabalhando em suas esculturas. O fato de ela falar menos é uma característica da própria personagem que combina com a caracterização desta, uma mulher solitária, introvertida e observadora.

Ao final, o foco narrativo de Lygia Bojunga é alterado, de onisciência seletiva, da tipologia de Norman Friedman, passa ao monólogo interior. Pode-se observar que há uma sintonia entre a palavra e o pensamento fluente, espontâneo e desencadeado da personagem:

O corpo da Rafaela foi indo devagarinho pra trás, a cabeça foi encostando na almofada e aí o olho grudou na estrada e ela escutou-lembrando o barulho que a rede fazia lá na varanda e pensou no Davi se balançando e na Dolores que bonita que ela devia ser de vestido prateado e lá dentro do avião a moça servindo refeição e mandando apertar o cinto mas só pensando no Davi, e ele lá dentro do navio só pensando nela, e depois ficou lembrando do barulho do vento no coqueiral e ela se abaixando pra pegar a Flor Azul quer ela pra você? mas sem a flor o seu buquê não vai ter graça mas você não acha ela bonita? muito! então toma ela pra você e o barulho da onda indo e voltando indo e voltando e o Cação era também prateado feito a aranha que enrolou o passarinho e ele não era um beija-flor quem sabe era aquele outro meio-azulado que nem a asa do Anjo... (BOJUNGA, 2005, p. 129-130).

No trecho acima, incluído em *Nós três*, pode-se verificar que o discurso do narrador mistura-se aos pensamentos, aos sonhos e às lembranças de Rafaela, exprimindo diretamente o estado mental desarticulado, fragmentado ou mesmo cindido da personagem. Para Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1974), o monólogo interior pode igualar a temporalidade da história e do discurso, ajustando a consciência da personagem que narra com a do leitor, as vivências de um sendo as do outro: “o esforço mais adequado à eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, visto como, para ser lido, deve ele ocupar a própria vida do leitor sem

acelerá-la nem retardá-la” (POUILLON, 1974, p. 134). Assim, percebe-se que os recursos narrativos de Lygia Bojunga são estratégicos para aproximar narrador, personagem e, inclusive, leitor, com o intuito de trazer à tona temas polêmicos que tenham maior impacto e causem certa interação do leitor com a história narrada.

Quanto ao espaço da narrativa *Nós três*, pode-se dizer que é organizado de acordo com as experiências da personagem protagonista. Rafaela encontra-se de férias na casa de Mariana, um lugar distante e diferente da sua realidade. Até a chegada de Davi, ela passa a maior parte do tempo sozinha, enquanto Mariana trabalha em suas esculturas. Há uma diferenciação do espaço antes e depois da ocorrência da violência e da morte. O espaço que predomina na narrativa antes do assassinato de Davi é aquele aberto e livre, o do coqueiral, da praia e do mar; após sua morte, o espaço restringe-se à casa, Rafaela permanece fechada, passa da cozinha, local do assassinato, para o quarto, de onde observa as ações de Mariana, através da porta e da janela:

é pintada de verde e já faz tempo que empenou.

[...]

A maçaneta é de louça branca. Redonda.

A mão da Mariana roda a maçaneta; roda de novo; fica ali se agarrando. O corpo da Mariana se encosta na porta.

A Rafaela fica escutando, o que que é isso? é a Mariana chorando? e se encosta na porta também.

[...]

A Rafaela sentiu a Mariana se despregando da porta e indo embora. Continuou ali grudada, esperando ela voltar (BOJUNGA, 2005, p. 78-80).

...

é pequena, é também pintada de verde; dá de cara pro areão e pro mar. Está de postigo aberto.

A Rafaela se vira e se encosta na porta, ainda esperando a Mariana voltar. O olho atravessa o vidro da janela e vai lá pra fora. É uma noite clara; é um mar brilhando da lua cheia. E de repente ela vê a Mariana arrastando a mesma lona que ela tinha arrastado pra dentro de casa. A lona que morava no barco: grande, cor de elefante, esfiapada na ponta.

[...]

A Rafaela quer chegar perto da janela pra olhar melhor, mas o pé está fincado no chão.

Foi difícil puxar a lona pra dentro do barco (BOJUNGA, 2005, p. 81-82).

Para Gilbert Durand, a imagem da casa é ambivalente, podendo ser considerada como uma separação da exterioridade, mas também como um símbolo de intimidade. Em *Nós três*, a casa pertence a Mariana e Rafaela está apenas passando férias naquele lugar. Após a morte do amigo, o que a adolescente mais deseja é voltar para sua própria casa e para junto de seus pais. O espaço dessa casa não é, portanto, de intimidade, mas sim lugar estratégico de defesa. Durand acrescenta ainda que “a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva” (DURAND, 2002, p. 169).

O espaço físico descrito pelo narrador ordena o espaço psicológico de Rafaela – antes livre e comunicativa, depois da morte de Davi encerra-se em casa e torna-se introspectiva. O espaço psicológico, assim como o físico, restringe-se para evidenciar a atmosfera densa e perturbada da personagem. As duas instâncias de espaço narrativo, o físico e o psicológico, reforçam o propósito de análise mental da personagem por meio do recurso do monólogo interior, pois a mudança do espaço propicia ao leitor a noção de cenário de conflitos íntimos e o monólogo interior evidencia a voz fragmentada da personagem.

### **3.2 A imaginação simbólica na narrativa**

Em *Nós três* percebe-se que o tema do amor e da morte está interligado. O medo de perder o ser amado faz com que Mariana o mate, um tipo de amor difícil de ser aceito e também de ser entendido. E ainda, em alguns pontos da narrativa de Lygia Bojunga, insinua-se um interesse de Rafaela por Davi, um despertar da adolescente para a vida amorosa. Em algumas passagens Rafaela demonstra ciúme de Mariana em relação ao amigo. Esse despertar para o amor, no caso da personagem protagonista, revela-se trágico, pois ela é obrigada a enfrentar a morte da pessoa querida. Os dois amores de Davi, ambos diferentes, o de Mariana e o de Rafaela, são, portanto, impossíveis de se realizar. O próprio título do livro, *Nós três*, introduz, mesmo que sutilmente, um triângulo amoroso. O interesse de Rafaela por Davi e a comparação que ela faz dela mesma com a personagem Mariana – das



mãos e do jeito dela ser, o qual chama a atenção de Davi –, podem ser comprovados nos seguintes trechos expressos:

– Então eu fico pensando que namorar todo mundo namora, mas comigo isso nunca aconteceu. Pra falar francamente, eu fico até pensando se um dia ainda vai acontecer. Você acha que vai? (BOJUNGA, 2005, p. 22).

...

– A minha mãe diz que a mão da Mariana é pesada feito mão de homem. Deixa eu ver se a tua é. É. Olha como a minha é leve (BOJUNGA, 2005, p. 43).

...

Sei lá, mas eu queria ser ela, quer dizer, ser feito ela.

– Ah, Rafa, não diz isso!

[...]

– Você disse que nunca curtiu ninguém feito você curte ela [...] (BOJUNGA, 2005, p. 52).

...

– Você gosta de rock?

– Gosto.

– Então depois do jantar a gente vai dançar. Nós dois.

– Não. Nós três (BOJUNGA, 2005, p. 53).

...

É a Mariana e o Davi. Abraçados na rede. Pra cá e pra lá.

A Rafaela fica parada. Pé no chão, orelha em pé. Mas durante um tempo só tem aquele barulhinho da alça roçando-roçando, roçando no gancho.

[...]

– Psiu – ela diz baixinho.

Ele não ouve. Ela vai fazer outro psiu, mas muda de idéia. Olha mais um pouco pra ele e vai de novo pro quarto (BOJUNGA, 2005, p. 58).

...

– E eu fico pensando que podia ser tão bom a gente ficar junto: nós três: a mãe, a filha e o pai.

– Não precisa eu ser tua filha.

– ? (BOJUNGA, 2005, p. 66).

Sobre o significado do número três, presente no título do livro, uma das conotações dadas por Chevalier e Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos*, é a de que “exprime a noção de união e de harmonia” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 899). Enquanto permanecem as três personagens juntas há a predominância da harmonia, após a morte de uma delas, instala-se então uma discordância e um descompasso entre as outras duas. O número

três, de acordo com os autores, pode significar também as três fases da existência: nascimento, crescimento e morte, ou mesmo aparecimento, evolução e destruição/transformação (p. 902). Assim, o número três associa-se à temática da discussão proposta por este estudo da passagem aterrorizante do tempo e da ideia da morte.

As imagens simbólicas presentes em *Nós três* apontam para o medo da morte e para a angústia da passagem do tempo. A reação da personagem Rafaela diante dessa realidade intolerável difere da reação da personagem de *O meu amigo pintor*. Enquanto Cláudio busca compreender a situação e ao final da narrativa supera a morte do amigo, Rafaela se refugia, isolando-se e não dialogando com Mariana, e foge para junto dos pais, como se essa recusa a afastasse da própria ideia de violência e de morte. Os símbolos presentes na narrativa *Nós três* que implicam essa leitura são o da faca, do mutilado, do barco, do cação-anjo, da aranha e das ferramentas utilizadas para esculpir.

Uma das imagens recorrentes na narrativa é a da faca, utilizada para cortar o pão, no primeiro capítulo, quando Davi vai à casa de Mariana pela primeira vez, e depois, para matá-lo, quando este resolve ir embora, no terceiro capítulo. A faca pode ser considerada um marco da chegada e da saída de Davi. A repetição da palavra faca no texto literário chama a atenção para o significado dessa imagem:

A mão dela escorrega um pouco na toalha. [...] A *faca* está no caminho; a mão nem tinha visto ela ali; só quando se tocam é que a mão presta atenção na *faca*. [...]

A mão da Mariana fica alisando de leve o cabo da *faca*. Tão liso o cabo da *faca*. A mão gosta de sentir ele; puxa ele mais pra dentro dela. [...]

O cabo da *faca* agora está tão ajeitado na mão; ela aperta ele mais um pouco. [...]

O cabo da *faca* na mão. A mão está nervosa, sobe e desce, sobe e desce no cabo da *faca*. A Mariana não quer acreditar:

– Nunca mais a tua voz no meu ouvido?

O Davi bota a maçã no bolso do blusão.

– Nunca mais você...aqui?

Ele vira a cara pra porta.

– Só a tua lembrança? só a tua lembrança dentro de mim? – E como ele não fala mais nada ela se exaspera: – Hein? hein?!

Então ele diz, é isso aí, Mariana.

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. A Mariana dá um grito (BOJUNGA, 2005, p. 72-74, *grifo nosso*).

Para Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, as armas são consideradas símbolos diairéticos que vêm consolidar os esquemas de verticalidade do regime diurno da imagem. O sentido dado à arma pelo antropólogo seria o de instrumento de luta do herói solar, aquele que busca a separação do bem e do mal, da vida e da morte e que carrega consigo a noção de justiça. As armas são utilizadas, portanto, para dominar as faces do tempo, sendo que esses símbolos diairéticos corresponderiam ao aniquilamento dos símbolos teriomórficos.

Para Mariana, a arma utilizada para pôr fim à vida de Davi tem o sentido de atar, de ligar e de vincular a vida dele à sua, mesmo que seja necessário que ele morra para continuar junto dela. Porém, para Rafaela, essa arma tem um sentido completamente oposto, de separar, de dividir, de interromper o curso da vida.

Após o assassinato, Rafaela esconde a arma do crime numa tentativa de tornar-se mais forte que Mariana de deter o poder e o conhecimento, pois. “a arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo símbolo de potência e de pureza” (DURAND, 2002, p. 161). Ao suprimir a arma, Rafaela busca inconscientemente dominar os acontecimentos passados. Como se, não havendo faca, não houvesse também homicídio, cercando assim o combate de Rafaela com Mariana em uma intenção espiritual e sublime.

Outros símbolos presentes em toda a narrativa são o barco, a flor azul, o mutilado e o mar, todos contemplados sob um ponto de vista negativo, relativos à morte. O barco apresenta-se como meio de transporte funerário, seria a barca de Caronte, que leva Davi para uma viagem que não tem volta. A flor azul é considerada como o prenúncio da morte, que de acordo com Juan-Eduardo Cirlot, em *Diccionario de símbolos*, “é o símbolo legendário do impossível” (CIRLOT, 1978, p. 205-206). O homem mutilado devido a uma mordida de tubarão indicaria que a morte o acompanha, porque o braço que jaz no fundo do mar clama pelo corpo. A dentição animal é uma das epifanias da animalidade, pois, segundo Gilbert Durand, esse simbolismo que trata “da boca armada com dentes acerados, pronta a triturar e a morder” (DURAND, 2002, p.

84), indica o terror diante da morte devoradora. E por fim a imagem do mar, que inicialmente atrai a atenção da personagem Davi, “– Eu sempre gostei do mar. Eu sonhava com um lugar assim. Bem assim” (BOJUNGA, 2005, p. 15), mas que ao final se torna tenebrosa e estígia: “Mas tinha sempre na boca um gosto ardido do sangue que escorreu, do mar que respingou, da lágrima que se misturou” (BOJUNGA, 2005, p. 93). Nessa frase, incluída em *Nós três*, Lygia Bojunga insere toda uma constelação nictomórfica da água: sangue, mar e lágrima. O símbolo da água negra, de acordo com Gilbert Durand, “é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida” (DURAND, 2002, p.111).

A combinação desses símbolos descritos nos leva a classificar o livro *Nós três* como predominantemente pertencente ao regime diurno da imagem. Seguiremos agora para a análise das estruturas desse regime do imaginário presentes no texto literário.

As características do regime diurno estão bastante presentes no pensamento filosófico ocidental, como “estatismo da transcendência oposto ao devir temporal, distinção da idéia acabada e precisa, maniqueísmo inato do dia e da noite, da luz e da sombra, mitos e alegorias relativos à ascensão solar” (DURAND, 2002, p. 181). Algumas dessas características apontadas por Gilbert Durand são constantemente representadas nas obras de arte. Em *Nós três* percebe-se algumas delas.

A figura que exprime o regime diurno por excelência é a antítese. A luta de Rafaela contra as faces do tempo, por meio principalmente do esquema diairético, impresso pelo gesto de levantar, vir à tona e separar, manifesta exatamente essa oposição aos símbolos aterrorizantes da passagem do tempo e da morte.

Um dos episódios narrados em *Nós três* pela personagem Davi revela, metaforicamente, o comportamento divergente dele e da personagem Rafaela diante da morte:

- O passarinho ficou preso na teia; se enredou, se enrolou. A aranha foi rapidinho pra perto dele, e foi fazendo mais teia, e foi fazendo mais fio, e foi passando o fio pra cá, pra lá, pra cima, pra baixo, enredando o passarinho, enredando, enrolando, enrolando, e ele já não mexia a asa, e ele já não puxava a pata, e ele já não abria o bico, e ela sem

parar, sem descansar, fazendo ele cada vez mais prisioneiro, mais prisioneiro.  
- E você ali parado?  
Sem poder tirar o olho.  
[...]  
-E você deixou?!  
- É: eu só fiquei olhando. Eu não fiz nada pra salvar o passarinho.  
- Mentira!  
- Verdade.  
[...]  
- Mas, puxa vida! você *tinha* que ter salvado ele.  
- Pra salvar ele, eu destruía ela (BOJUNGA, 2005, p. 62-63, *grifo da autora*).

Enquanto Davi age passivamente diante da morte do passarinho, que acredita ser inevitável, Rafaela indigna-se com a forma com que o amigo encara o fato. Ele faz exatamente o oposto dela, a adolescente luta, por meio dos sonhos, para trazê-lo de volta à vida e pune Mariana por tê-lo assassinado.

A personagem Rafaela se mostra racionalista e rígida em suas convicções. A punição dada a Mariana revela essa inquietação de manter a ordem, de fazer permanecer as coisas nos seus devidos lugares, apontando assim para uma estrutura esquizomorfa, “derivada dessa preocupação obsessiva de distinção” (DURAND, 2002, p. 187).

### 3.3 Crime passional: amor e morte

Assim como em *O meu amigo pintor*, o livro *Nós três* traz um tema polêmico; enquanto o primeiro trata-se de um suicídio, o segundo de um crime passional. Em *O meu amigo pintor*, a criança prefere não ver a imagem do amigo morto, já em *Nós três*, a adolescente não tem essa opção. Rafaela vê Davi morto, sabe quem o matou, presencia a ocultação do corpo e, de certa forma, torna-se cúmplice da algóz de seu amigo. Nesse último caso, a morte se faz mais evidente na vida das personagens, tanto na de Rafaela quanto na de Mariana.

O livro *O erotismo* (1988), de Georges Bataille, aborda a questão das proibições e das transgressões humanas. O filósofo francês diz que as únicas matérias que os homens respeitam são a morte e a sexualidade. Ao relacionar o erotismo à história do trabalho e à religião, Bataille revela uma

dialética da proibição e da transgressão. Para o autor de *A literatura e o mal*, no momento em que se dá a transgressão da interdição de matar, encontram-se as sensações de angústia e de aflição, devido ao abalo causado na ordem social.

A proibição elimina a violência e os nossos movimentos de violência [...] destroem em nós a calma, disposição sem a qual a consciência humana é inconcebível. Mas, se a consciência deve precisamente recair sobre os perturbadores movimentos da violência, isso implica primeiro que ela se tenha podido constituir ao abrigo das proibições, e supõe ainda que possamos eliminar essas mesmas proibições sem as quais ela não existiria. [...] A verdade das proibições é a chave da nossa atitude humana, pois que devemos e podemos saber exactamente que as proibições não nos são impostas de fora. Eis o que surge claramente na angústia, isto é, no momento em que *transgredimos* a proibição, sobretudo no suspenso momento em que ela ainda intervém, mas em que, não obstante, cedemos ao impulso a que ela se opunha. Se observarmos a proibição, se nos submetemos a ela, não temos consciência disso, mas no momento da transgressão, e só nesse momento, conhecemos a angústia sem a qual a proibição não existiria: é a experiência do pecado (BATAILLE, 1988, p. 32, *grifo do autor*).

Ainda para esse estudioso, são as paixões que levam o homem a transgredir as proibições. Dessa forma Bataille liga a paixão à violência e à morte, pois acredita que esta introduz a perturbação e a desordem.

Contudo, a paixão promete ao sofrimento fundamental uma saída. Na individualidade descontínua, sofreremos pelo nosso isolamento; na paixão, é-nos incessantemente repetido que, se possuímos o ser amado, essa vida abafada pela solidão formaria uma só vida com a do ser amado. Pelo menos parcialmente, esta promessa é ilusória. [...] Mas essa fusão precária e profunda mantém sempre no sofrimento – que é a ameaça de uma separação – a plena consciência de uma outra realidade (BATAILLE, 1988, p. 19).

Transpondo as questões levantadas por Georges Bataille para a narrativa *Nós três*, verificamos que possivelmente Mariana sucumbe à violência por não conseguir manter o equilíbrio e a razão. O medo de perder o ser amado a faz preferi-lo morto. Seria como se, na morte, Mariana pudesse encontrar a continuidade da vida; caso deixasse Davi partir, voltaria para a solidão, o isolamento e a descontinuidade do seu ser, pois “para o amante, o ser amado é a transparência do mundo. O que transparece no ser amado é exactamente [...] a continuidade do ser, entrevista como libertação a partir do ser amado” (BATAILLE, 1988, p. 19).

Existe por parte da personagem Rafaela uma necessidade de rejeição da violência presenciada por ela. A recusa da violência e da morte de Davi pode ser interpretada como uma tentativa de isolar o mau e o desagradável, para que assim possa permanecer somente aquilo que ela acredita ser bom e agradável. Embora a morte seja inerente ao ser humano, Rafaela recusa-se a aceitá-la, o que poderia ser então uma maneira de manter o equilíbrio. Esse pensamento combina com os apontamentos de Michel Maffesoli, em *Dinâmica da violência*, nos quais o autor afirma que a violência pode ter alguma utilidade. Em uma das vertentes estudadas, a violência pode ser considerada uma auxiliar da ordem. Em *Nós três*, ao recriminar e punir Mariana, mesmo que em sonhos, automaticamente Rafaela posiciona-se ao lado da ordem.

A recusa da personagem em aceitar a violência e a morte pode ainda ter outras explicações como, por exemplo, o envolvimento sentimental de Rafaela com Davi e o confronto propiciado pela aproximação da personagem do corpo esfaqueado.

Do canto da boca dele também saiu um fio de sangue. Ou está saindo? E a Rafaela toca na boca pra ver. Mas o sangue já parou de andar, está grudado na cara.

- Davi?

Que fria que é a pele dele, a mão! O sangue manchou a manga do blusão que tem dentro só um pedaço de braço, porque o resto o cação-anjo levou (BOJUNGA, 2005, p. 77).

Esse contato com o corpo morto de Davi associa-se à afirmativa de Georges Bataille de que a violência que se abate sobre o morto continua a ser perigosa para aqueles que estão próximos. Rafaela ao ver o cadáver de Davi e ao constatar seu assassinato, sente o perigo da morte próximo a ela. “O cadáver é a imagem do seu destino, é o testemunho de uma violência que não só destruiu um homem, como destruirá todos os homens” (BATAILLE, 1988, p. 38). Sendo assim, ao aproximar-se de Davi, Rafaela vê a si própria, aumentando ainda mais a angústia da passagem do tempo e aproximação da morte.

O medo da morte por parte de Rafaela está presente em várias cenas da narrativa, nas quais a personagem canta baixinho para espantá-lo. Porém, a experiência com a morte da forma trágica como é narrada por Lygia

Bojunga exige da adolescente um enfrentamento superior às suas forças, então Rafaela refugia-se nos sonhos para tentar solucionar o impasse no qual se encontra.

Percebe-se ainda que na parte final da narrativa é travada uma luta que opõe os sentimentos e os pensamentos de Rafaela e de Mariana, uma luta em que ambas saem perdendo, pois a primeira foge, sem nenhuma palavra direcionada a Mariana, para junto dos pais, enquanto a segunda, cheia de culpa, busca a morte como expiação. O epílogo do livro sugere o suicídio de Mariana, uma outra forma de violência presente na narrativa que também leva à morte:

– Rafa, eu não posso ficar mais tempo sem te dizer que... mas, por favor! fica quieta, me escuta!...que eu levei o Davi no barco e o tempo todo eu pensei que... na hora dele ir pro fundo do mar eu... eu ia junto com ele. Mas na hora eu vi que estou presa na vida, quer dizer, na hora eu tive medo. E eu voltei [...] (BOJUNGA, 2005, p. 122).

E depois no final da narrativa:

E quem passou por lá e viu [...] 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 que que ela tinha que fazer. [...]

Até que um dia, cansada daquilo, a mulher fechou a casa e saiu no barco. Ninguém sabe pra onde é que ela foi. (BOJUNGA, 2005, p. 133-134).

Sem esperanças, sem criatividade para fazer suas esculturas, solitária e sem o perdão de Rafaela, Mariana pode ter ido ao encontro da morte.

### **3.4 Os sonhos de Rafaela**

A utilização do recurso dos sonhos no livro *Nós três* surge como uma forma encontrada por Lygia Bojunga de colocar a personagem protagonista para confrontar a realidade trágica e os sentimentos interiores. Os



sonhos são o meio de comunicação direto, pessoal e significativo com aquele que sonha, pelo uso de símbolos comuns à humanidade e também ao emprego individual. Em “Chegando ao inconsciente”, incluído no livro *O homem e seus símbolos* (1964), de Carl G. Jung, temos que as imagens oníricas podem ser consideradas universais e, ao mesmo tempo, individuais, pois se referem ao arcabouço simbólico inconsciente e às experiências pessoais.

Os estudos junguianos revelam que a psique do indivíduo está longe de ser unificada, ao contrário, ameaça fragmentar-se facilmente sob o impacto de grandes emoções. Percebemos que no decorrer da narrativa a personagem Rafaela cria um vínculo de amizade muito forte com o marinheiro Davi, e ao encontrá-lo morto, assassinado por Mariana, sente-se completamente fragilizada e dividida. Os sentimentos confusos e a percepção dos acontecimentos à sua volta a levam a refugiar-se nos sonhos que, de acordo com Jung, nos oferecem conselhos e orientações que não poderiam ser obtidos de qualquer outra fonte.

A descrição dos sonhos de Rafaela, logo após o testemunho da violência e da morte de Davi, revela uma ruptura ou uma dissociação da consciência da personagem.

[...] a consciência humana ainda não alcançou um grau razoável de continuidade. Ela ainda é vulnerável e suscetível à fragmentação. Esta capacidade que temos de isolar parte de nossa mente é, na verdade, uma característica valiosa. Permite que nos concentremos em uma coisa de cada vez, excluindo tudo o mais que também solicita a nossa atenção (JUNG, 1964, p. 25).

Para Jung, essa decisão consciente de separar ou suprimir, temporariamente, parte da psique é diferente da situação na qual isso acontece de forma inconsciente, ou seja, sem conhecimento ou consentimento do indivíduo. No primeiro processo é uma conquista do ser civilizado, enquanto no segundo pode ser uma característica de patologia. Rafaela parece, involuntariamente, enveredar pelos sonhos na tentativa de resolver os problemas que a afligem.

Em *Nós três* as imagens oníricas estão associadas às vivências recentes e trágicas de Rafaela. Seria como se, por meio do sonho, abrisse uma oportunidade para novo desfecho dos acontecimentos da vida das três

personagens. Após o assassinato de Davi e a ocultação do seu corpo, jogado no mar, durante a viagem de barco feita por Mariana, Rafaela permanece no interior da casa, principalmente no ambiente do quarto, onde a personagem dorme e sonha:

– Eu quero dormir, tá? tá?! – E ficou segurando o lençol com força pra Mariana não puxar. Esperando. Só afrouxou a mão quando ouviu a Mariana indo embora. [...]  
Fechou o olho. Embalou o sono no barulho do vento e do mar (BOJUNGA, 2005, p. 95-96).

Durante um sono perturbado, Rafaela sonha com o encontro entre ela e Davi numa praça, quando ele aparece coberto de alga, concha, peixe, estrela-do-mar, limo e areia e pede para que ela o tire do fundo do mar, “me tira de lá!” (BOJUNGA, 2005, p. 99), local para onde Mariana teria levado o corpo do marinheiro.

A Rafaela acordou com o vento sacudindo a janela. Virou pra cá e pra lá na cama. Mas o pensamento não virava, não saía do Davi pedindo pra ela tirar ele de lá.  
Mas dava medo só de pensar.  
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 buscar o Davi (BOJUNGA, 2005, p. 99-100).

No caminho para encontrar o corpo de Davi, Rafaela empreende uma descida ao fundo do mar.

A Rafaela foi indo, foi descendo [...], mas o tempo todo, que susto! de ver que fundo que era o mar.  
Às vezes ela pensava, eu não vou agüentar ir mais fundo. Mas, se ele tinha pedido, ela tinha que tirar ele de lá, então não tinha? Tomava fôlego e ia indo (BOJUNGA, 2005, p. 100).

A descida de Rafaela ao fundo do mar lembra mais uma queda, repleta de angústia, medo e sustos, do que uma verdadeira descida, lenta, quente e íntima. O isomorfismo das imagens presentes em *Nós três* leva-nos a interpretá-la como um símbolo catamórfico, representante das faces do tempo, e não como um símbolo de intimidade, do regime noturno místico. De acordo com Gilbert Durand, a epifania imaginária da queda representa as trevas e a agitação, e a queda, valorizada negativamente, “resume e condensa os

aspectos temíveis do tempo, ‘dá-nos a conhecer o tempo que fulmina’” (DURAND, 2002, p.113).

Para Durand, a queda pode simbolizar ainda em várias culturas a punição. Ao descer ao fundo do mar para encontrar Davi e tirá-lo de lá, Rafaela demonstra que se sente responsável ou mesmo culpada pela morte do amigo e frustra-se ao constatar a impossibilidade de trazê-lo de volta, portanto em *Nós três* o “símbolo da queda aparece como signo da punição” (DURAND, 2002, p. 114).

Durante o sonho da viagem ao fundo do mar Rafaela encontra o braço de Davi, aquele que o caçã-anjo tinha arrancado quando ele ainda era marinheiro. Rafaela e a Mão de Davi iniciam um diálogo, no qual resolvem voltar no tempo e sumir com a faca que o teria matado, desde o dia em que os dois amigos se conheceram e foram juntos para a cozinha da casa de Mariana. “– Não adianta sumir com ela depois dela ter me matado. Tem que ser antes” (BOJUNGA, 2005, p. 104).

Após essa resolução de sumir com a faca, Rafaela volta à tona para cumprir a tarefa imposta por Davi.

A Rafaela tomou coragem e impulsionou o corpo pra cima pra ir subindo, voltando pra trás, subindo, voltando pra trás, voltando, abriu a porta da casa, era de noite, a Mariana estava trabalhando e então ela repetiu tudo igualzinho feito da outra vez, disse, eu trouxe uma visita pra conhecer você, e ela e o Davi ficaram esperando a Mariana se virar [...] (BOJUNGA, 2005, p. 106).

Na sequência dos fatos narrados, repete-se a cena do início da narrativa do encontro entre a faca e Davi:

[...] ela cutucou o Davi disfarçado e mostrou com a cabeça a faca em cima da mesa. [...]  
Pronto!! agora os dois se conheciam. Agora era a hora dela sumir com aquela faca pra nunca, NUNCA, ela poder matar o Davi. [...]  
Nem esperou o Davi acabar de cortar o pão. Arrancou a faca da mão dele e correu pra porta. Mas a Mariana olhou pra ela:  
– Larga essa faca aí (BOJUNGA, 2005, p. 106-107).

Com a faca, Rafaela volta para o fundo do mar para junto da Mão de Davi:

– O Davi tá me chamando! – Saiu correndo: – Davi! Davi! – Correndo, descendo, descendo pra chegar depressa lá no fundo, lá na teia, lá no... Parou: a Mariana tinha chegado primeiro e estava levantando a teia pro Davi se libertar (BOJUNGA, 2005, p. 111).

Nesse momento do sonho, Rafaela deixa a faca cair justamente na mão de Mariana, que, novamente, mata Davi.

Mas a mão da Mariana já tinha se virado outra vez pro Davi e ele nem viu que, em vez dos dedos da Mariana, era a faca que entrava nele, pra logo depois sair suja de sangue.  
A Rafaela e a Mariana foram se virando pra se olhar.  
Tinha horror no olho delas.  
A faca foi caindo lenta e de ponta na areia.  
A Mariana tapou a cara e foi indo embora (BOJUNGA, 2005, p. 113).

Nessa descida-subida-descida ao fundo do mar há uma tentativa de refazer o percurso das personagens para que se mude o final funesto de Davi. No entanto, chega-se à conclusão de que não se pode mudar o passado e que a responsável pela morte de Davi, Mariana, deve ser punida. A Mão representa o próprio Davi, e a morte simbólica de Davi nos sonhos, em que Mariana atinge com a faca essa Mão, revela que esse era o único caminho possível para a personagem que, desde o início da narrativa, se encontrava marcada para a morte.

Depois de constatar que a morte de Davi seria inevitável, Rafaela resolve a situação ou mesmo faz justiça em seus próprios sonhos dando uma punição para a algoz do amigo. A punição dada a Mariana é a perda da criatividade, considerado o pior castigo possível para um artista. A personagem Rafaela e o cação-anjo, ainda no fundo do mar, entram em um consenso e decidem que Mariana, a partir daquele momento, não criaria mais nada, só repetiria o que estava esculpindo quando matou Davi:

O Anjo acabou de pensar: [...]  
– ... só que tudo que ela faz vai ser sempre a mesma coisa. A última coisa que ela estava fazendo quando pegou a faca e matou o Davi.  
– O cabelo dele! – a Rafaela gritou. Se assustou e tapou a boca. [...]  
O Peixe gostou:  
– Ah, é: isso é melhor. A mão dela não vai mais parar de trabalhar, mas vai emburrecer, vai desaprender de criar. [...]  
– Vai ficar que nem máquina, fazendo sempre igual a mesma coisa, é isso? – E a Rafaela abraçou os dois.

O castigo da perda da criatividade e da repetição na criação artística imputado a Mariana ocorre no plano dos sonhos, não há um diálogo entre as personagens Rafaela e Mariana sobre o acontecimento, pois a adolescente se nega a conversar com a escultora.

Essa imersão no fundo do mar descrita por Lygia Bojunga pode representar então a imersão da personagem no interior de si mesma em busca de respostas para o fato violento presenciado que levou o amigo à morte. O refúgio de Rafaela nos sonhos revela uma incapacidade de resolver ou superar o enfrentamento com a morte. De acordo com Jung, “o homem moderno, para não ver essa cisão do seu ser, protege-se com um sistema de compartimentos” (JUNG, 1964, p. 83). A falta de diálogo e a decisão definitiva de castigar Mariana podem ser alguns indícios de que a personagem não quer confrontar os aspectos da vida exterior com os da vida interior, fechando-os em compartimentos separados. Esse comportamento, para o psicanalista, pode revelar um alarmante grau de dissociação e confusão psicológica.

Dessa forma, caminhamos para mais um capítulo sobre outra narrativa de Lygia Bojunga, *O abraço*, na qual podemos encontrar algumas semelhanças no que se refere à dissociação e à confusão mental da personagem protagonista. Em *O abraço* as consequências desse transtorno psicológico são ainda mais drásticas que em *Nós três*, confirmando assim a progressão da violência e da morte existente nos livros da trilogia da morte.

*O abraço: a violência em dobro*

#### 4. *O abraço*: a violência em dobro

*A vida perdeu para a morte,  
mas a memória ganha seu combate contra o nada.*  
(Tzvetan Todorov)

**O** *abraço*, de Lygia Bojunga, terceiro livro que compõe o *corpus* desta dissertação, traz, assim como os dois anteriormente analisados, a temática da violência e da morte. Juntos *Nós três* e *O abraço* formam o que Bojunga denomina de “o meu *par sombrio*” (BOJUNGA, 2005, p. 83, *grifo da autora*). Em depoimento escrito pela autora e inserido ao final da mais recente edição de *O abraço*, Lygia Bojunga afirma que os leitores, ao se referirem aos seus livros, questionam sobre a aparição da morte e não sobre o acontecimento desta: “quase sempre se referem ao *aparecimento* da Morte, e não ao *acontecimento* da Morte” (BOJUNGA, 2005, p. 84, *grifos da autora*). Esse tratamento dado à morte, segundo Bojunga, a fez acostumar-se a pensar na morte como uma de suas personagens e “não como ‘patrimônio’ irremediavelmente universal” (BOJUNGA, 2005, p. 84).

Depois de constatar a presença da morte em seus livros, Lygia Bojunga tenta dar uma explicação sobre a sua curiosidade ou sua fascinação, desde a infância, pelo tema. Quando criança acreditava que a morte era assunto exclusivo de adultos e, convencida de que “o bom da vida era ser grande” (BOJUNGA, 2005, p. 86), se empenhava em “ficar amiga da Morte” (BOJUNGA, 2005, p. 86). A autora conta uma história ocorrida quando ainda era criança em Pelotas, no Rio Grande do Sul, de que toda uma família, vizinha à sua casa, morre de tuberculose. A partir desse acontecimento, começa a ver a morte com o mesmo medo que os adultos tinham dela, como se fosse uma inimiga.

Somente mais tarde, na adolescência, ao ler Dostoiévski e Edgar Allan Poe, “dois escritores que viviam às voltas com a Morte” (BOJUNGA, 2005, p. 91), Lygia Bojunga afirma ter voltado a pensar no assunto, mas de forma a tentar decifrá-la:

eu *tinha* que entender por que que, amando a vida do jeito que eu amava, sentindo a vida pulsar em mim toda do jeito que eu sentia, e já empenhada na construção de ‘mil castelos’ que eu ia levantar vida afora – por quê? por quê? por quê! – que eu tinha que viver à mercê da Morte? Por que que, na hora que ela cismasse que era a *minha* hora, eu não ia poder lutar: a única arma ao meu alcance seria a que é dada a todos: molenga e sem originalidade: a resignação. Tamanha impotência caminhando assim, lado a lado com o vigor da Vida, me enchia de perplexidade, de dúvidas, de qual é o sentido? Eu queria saber mais da Morte, não só pra tentar decifrar o enigma que ela me apresentava, mas também, com isso, me aparelhar melhor pra Vida (BOJUNGA, 2005, p. 91, *grifos da autora*).

Em *O abraço*, a morte apresenta-se realmente, conforme a descrição feita por Lygia Bojunga, como uma de suas personagens, que percorre a narrativa do início ao fim. Assim como os livros anteriormente analisados, esse pode ser visto como mais uma tentativa da autora de entender e de decifrar a morte. Porém, em *O abraço*, a violência e a morte surgem de forma bastante trágica, já que não deixam espaço para a recuperação e para a vida da personagem protagonista.

#### 4.1 O fantástico na narrativa

*O abraço* tem características que podem encaixá-lo no gênero de narrativas fantásticas. Uma delas é a presença do duplo, que surge na forma de duplicação da personagem e também de duplicação das cenas e das ações, no que se refere à estrutura do livro.

De acordo com o estudioso de literatura e de linguagem Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1975), um texto para pertencer ao fantástico deve despertar na personagem e/ou no leitor a incerteza quanto aos acontecimentos narrados e instalar a dúvida e a ambiguidade. Outro ponto que ajuda a caracterizar o fantástico é o sentimento de estranheza provocado na personagem e/ou no leitor diante de acontecimentos sobrenaturais. Sendo



assim, Todorov afirma que as obras pertencentes ao gênero estranho relatam acontecimentos que podem ser explicados pelas leis da razão, mas que não deixam de ser extraordinários e insólitos e, por isso, “provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar” (1975, p. 53).

Em *O abraço* várias hipóteses podem ser levantadas pelo leitor de que são perfeitamente aceitáveis graças ao simbolismo presente e à ambiguidade explícita provocada pela narrativa de Lygia Bojunga. Cristina, protagonista e narradora, revela seus sentimentos e suas aflições usando o recurso da primeira pessoa do singular, que, segundo Todorov, facilita o reconhecimento entre narrador e leitor. O narrador em primeira pessoa, como uma das personagens, é o que mais convém ao gênero fantástico, pois relata acontecimentos que facilitam sua identificação com o leitor, tendo em vista a confiabilidade desse tipo de testemunha. A presença de um eu que narra ajuda na identificação, como afirma o teórico: “o pronome ‘eu’ pertence a todos” (TODOROV, 1975, p. 92). Porém, Todorov alerta que o discurso desse tipo de narrador tem caráter dúbio porque se, como narrador, ele só fala a verdade, como personagem ele pode fingir. Então, Cristina, a protagonista de *O abraço*, é propositalmente a narradora da história, recurso utilizado por Bojunga para envolver o leitor e inseri-lo numa atmosfera fantástica.

Muitas perguntas aparecem no decorrer da narrativa que não têm respostas, a hesitação e a dúvida instaurada no leitor são características do texto fantástico, como podemos observar pela própria definição de Todorov:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. [...] A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico (TODOROV, 1975, p. 37).

Logo no início de *O abraço*, Cristina declara que tem algo importante a revelar, todavia já demonstra insegurança e tensão quanto à veracidade, à ordem e ao conteúdo de sua história:

Eu preciso te contar. Não dá mais pra ficar trancando essa coisa toda dentro de mim. Por mais que eu tenha resolvido não falar disso com

ninguém, não dá mais pra ficar quieta depois do que aconteceu ontem à noite.

Deixa eu ver por onde eu começo.

Bom, acho melhor te contar de uma vez que quando eu tinha oito anos eu fui estu... não, pera aí, não [...] (BOJUNGA, 2005, p. 7).

A partir de então, a personagem começa a narrar os episódios apreensíveis e duvidosos de sua existência. São muitos os conflitos dessa personagem e entre eles destacam-se o estupro, uma amizade inexplicável com Clarice, os sonhos, a angústia, o desejo sexual pelo estuprador e a morte.

Existe ainda, além dessa narradora protagonista (ou “I” as *protagonist*), um outro narrador que termina a história começada por Cristina. Trata-se de um narrador onisciente neutro (ou *neutral omnisciente*), da tipologia de Norman Friedman descrita em “Point of view in fiction: the development of a critical concept” (1967). Esse amigo e interlocutor de Cristina, para quem ela direciona seu discurso, não é nomeado na narrativa. Após deixá-la na festa, na qual ela é violentada e provavelmente assassinada pelo estuprador, é ele quem assume a voz e conclui a história.

[...] Desculpa, viu? desculpa aquela pressão danada que eu te botei no telefone pra você vir correndo até aqui, mas eu tinha! eu tinha que te contar tudo isso. Olha aí, são quase 8 horas, eu já tô atrasada, a festa é lá na Estrada da Gávea, você me leva até lá?

- Pera aí, Cristina, pera aí, essa intuição que você teve...

- Que eu tive, não! que eu tenho. Eu continuo achando que eu não devia ir a essa festa.

[...]

- Escuta...

- Vem! no caminho a gente conversa mais.

Mas no caminho a Cristina foi ficando quieta, cada vez mais quieta. Se eu falava, eu via que ela não estava prestando atenção; se eu perguntava, ela respondia com um sim, com um não, ou então só dava de ombros; às vezes nem isso (BOJUNGA, 2005, p. 70-73).

O trecho selecionado refere-se ao momento em que ocorre a mudança de voz da narradora protagonista para o narrador onisciente neutro. Após revelar sua história para o interlocutor, Cristina pede para que ele a leve ao encontro de Clarice, que a conduz ao seu estuprador.

A relação estabelecida entre as personagens Cristina e Clarice sugere a presença da dupla personalidade. Sendo assim, quanto às personagens, trabalharemos com a hipótese de que Clarice é o duplo de Cristina. Uma das formas de entender essa duplicação é reconhecer que

Clarice aparece nos momentos em que são abordados conflitos pessoais de Cristina. A dupla personalidade surgiria logo após o estupro, na infância, em sonhos, e reapareceria, na fase adulta, durante uma festa, depois que Cristina reencontra o estuprador, antes denominado Homem da Água e depois Palhaço. A duplicação da personagem é corroborada pela estrutura duplicada da narrativa, temos como exemplos a presença de duas fases marcadas (aniversário de oito e de dezenove anos), duas meninas parecidas, sendo que a imagem de Cristina evoca a de Clarice na mente do estuprador, duas cenas de estupro, etc. Além de detalhes que, reunidos, dão uma expressão estético-literária singular à obra bojunguiana, como o jogo claro-escuro, a descrição da vestimenta dos dois homens que usam no momento de cada um dos estupros uma gravata cinzenta, a transposição da personagem, por meio da memória, para a beira do rio, local que tem significado determinante na vida de Cristina, entre outros elementos que compõem a narrativa.

Ele botou a caixa no chão. Pegou o cabelo com cuidado (mas a outra mão sempre agarrando firme o meu braço) e encostou ele na ponta do meu cabelo. Comparando. Olhou pra mim com uma expressão assim... como é que eu vou dizer... assim, entre contente e terna. Eu olhei pras duas pontas de cabelo e me admirei: que igual que era! (BOJUNGA, 2005, p. 24)

...

Desde a primeira vez que ele me chamou de Clarice, a lembrança da *minha* Clarice se acendeu dentro de mim [...] Mas quando, enfim, eu tomei coragem e perguntei como é que era a Clarice dele, ele riu. Feito coisa que eu tinha perguntado uma bobagem engraçada. E quando eu perguntei de novo, ele só disse assim:  
- Menina bonita feito você se chama Clarice. (BOJUNGA, 2005, p. 29-30, *grifo da autora*).

A respeito das personagens, acrescentamos que Clarice nos é apresentada a partir do ponto de vista de Cristina. A protagonista nos expõe, ao longo da história, várias Clarices. A primeira seria sua vizinha de sete anos; a segunda, a menina que o Homem da Água procurava em Cristina; a terceira, a amiga que brincava com a protagonista em seus sonhos; a quarta, aquela que encena a Morte durante a festa; a quinta, a Clarice que marca um encontro com Cristina no desfecho da narrativa e que a leva ao encontro da violência e da morte. Assim, instaura-se a dúvida para a protagonista e para o leitor: será que eram a mesma pessoa? como a Clarice poderia aparecer na festa se ela é

a Clarice que sumiu e, possivelmente, foi abusada sexualmente e morta pelo estuprador? será que a Clarice nunca existiu no mundo real? será tudo invenção da mente de Cristina?

Ainda sobre a estrutura da narrativa, percebemos que o tempo da ação em *O abraço* é cronológico, a autora separa bem o tempo da infância (passado) e o tempo da juventude (presente), mas os dois tempos durante toda a narrativa vão se alternando e se completando. O passado e o presente de Cristina se cruzam e alguns dos acontecimentos se repetem.

O passado tem importância fundamental na narrativa de *O abraço*, os acontecimentos da infância são determinantes na vida adulta de Cristina e são eles que impulsionam a narradora-protagonista a começar a contar sua história, a partir de sua memória, que estava guardada desde os oito anos de idade. O passado de Cristina está interligado e influencia determinantemente seu presente. Por isso dissemos que na narrativa o tempo se alterna e se completa. Quando Tzvetan Todorov afirma que “o tempo e o espaço do mundo sobrenatural (...) não são o tempo e o espaço da vida cotidiana” (TODOROV, 1975, p.126), entende-se que o tempo e o espaço do “lado avesso” (sobrenatural, dos sonhos) não são os mesmos do “lado direito” (cotidiano, da realidade) da vida de Cristina.

O tempo da narrativa alterna entre a infância e a juventude da personagem. Lygia Bojunga utiliza o *flashback* como recurso de construção temporal da narrativa, meio empregado pela narradora para contar passagens da infância, para unir e esclarecer os fatos. No tempo presente, Cristina engloba seu passado, lembrando e revivendo a angústia pela qual passou. Toda essa angústia vivida pela protagonista é repassada também ao leitor. Isto é uma das exigências do fantástico, segundo Tzvetan Todorov, de que o leitor deve seguir passo a passo o processo de identificação dos procedimentos do fantástico.

Podemos ainda fazer um paralelo relacionando as duas fases da vida da personagem, a infância (aos oito anos) e a juventude (aos dezenove anos) com os acontecimentos narrados. Lygia Bojunga é cuidadosa na criação das cenas duplicadas, corroborando assim, estruturalmente, para a leitura da dupla personalidade de Cristina. A estrutura narrativa de *O abraço* é minuciosa

e insinua desde a construção do texto para o surgimento do sentido ambíguo e da dupla personalidade.

As cenas duplicadas que têm maior impacto na leitura são as dos dois estupros sofridos por Cristina. A narradora conta, em primeira pessoa, o estupro que sofreu aos oito anos:

[...] o Homem tinha me puxado e fechado a porta.  
Senti a mão dele soltando o meu braço.  
Agora eu só via o escuro.  
O medo cresceu, virou pânico, quis falar, a voz não saía, quis andar, mas o pé parecia fincado no chão.  
Ouvi o barulho da porta se trancando. (Era barulho de corrente e cadeado também?) E depois, silêncio.  
[...]  
Eu me lembro também do barulho de uma chuvarada caindo. E foi com essa chuva chovendo lá fora que a voz dele falou assim, eu te prometo, Clarice, eu te prometo que, dessa vez, você não vai morrer no meu abraço. E me abraçou mais forte que das outras vezes, e entrou mais forte dentro de mim.  
E no escuro que ia sempre continuando e continuando aconteceu aquele momento incrível: eu acordei e a porta estava aberta! (BOJUNGA, 2005, p. 28 e 31).

Depois, aos dezenove anos, Cristina dá a voz a outro narrador, em terceira pessoa, que narra o segundo estupro, no desfecho da narrativa:

O jardim já vai se desmanchando na escuridão, mas Cristina ainda vê uma gravata (cinzenta?) saindo do bolso vermelho. Quer gritar de novo, mas a gravata cala a boca do grito, e já não adianta o pé querer fincar no chão nem a mão querer fugir; o Homem domina Cristina e a mão dele vai puxando, o joelho vai empurrando, o pé vai castigando, o corpo todinho dele vai pressionando Cristina pra mata. Derruba ela no chão. Monta nela. O escuro toma conta de tudo.  
O Homem aperta a gravata na mão feito uma rédea. Com a outra mão vai arrancando, vai rasgando, se livrando de tudo que é pano no caminho.  
Agora o Homem é todo músculo. Crescendo.  
Só afrouxa a rédea depois do gozo (BOJUNGA, 2005, p. 79-80).

Outra cena que se repete é a do abraço que Clarice dá em Cristina, que poderia simbolizar a tentativa de união das duas personagens em uma só ou apenas uma maneira de Cristina sentir-se protegida. São muitos os abraços dados e recebidos durante as brincadeiras nos sonhos e na festa em que elas se reencontram. Cristina recebe ainda “abraços” do Homem da Água e do Palhaço. A palavra abraço, referindo-se às personagens masculinas, também poderia ser a forma encontrada pela menina Cristina de representar

linguisticamente o estupro. Sem saber o que realmente aconteceu entre ela e o estuprador, Cristina chama a união entre os dois corpos de abraço em vez de estupro ou abuso sexual. A forma de nomear o acontecimento seria uma maneira de eufemizar a violência. A substituição da palavra abraço pela palavra estupro pode ser explicada tendo em vista o despreparo da personagem e o *tabu* social para lidar com uma situação de violência sexual. Portanto, essa seria uma forma de eufemização, pois Cristina não teria condições psicológicas para enfrentar o acontecimento trágico.

Um quadro fazendo o paralelo entre as duas fases marcadas e os respectivos acontecimentos narrados nos ajuda a entender melhor a duplicação das cenas e das ações:

<b>Infância</b>	<b>Juventude</b>
Encontra o Homem da Água numa fazenda	Encontra o Palhaço num circo
O Homem da Água usa camisa de colarinho e gravata cinzenta	O Palhaço usa macacão com colarinho e tira uma gravata cinzenta do bolso
É estuprada e, depois, abandonada numa cabana	É estuprada e, depois, morta num jardim
Encontra Clarice em sonhos	Encontra Clarice numa festa
A curiosidade de conhecer o rio na fazenda de Minas que a leva ao encontro do Homem da Água	A curiosidade de encontrar Clarice e ver seu rosto por detrás da máscara que a leva ao encontro do Palhaço

**Quadro 4:** Comparativo das cenas e das ações nas duas fases da vida da personagem

Esses são apenas alguns exemplos de cenas e de ações duplicadas. Outros elementos ao longo da narrativa são recorrentes, como o cheiro de terra molhada que Cristina sente antes de ser estuprada, as duas vezes; os dois lugares onde foi violentada eram afastados, o primeiro numa cabana no meio do mato e o segundo no fundo do jardim de uma casa; tanto Clarice quanto o Palhaço usam máscaras mas Cristina consegue distinguir o rosto do Palhaço apenas durante a segunda cena de reconhecimento que há no livro, a primeira foi quando reconheceu o abraço de Clarice.

Cristina, nas duas vezes foi levada ao encontro de seu estuprador pela curiosidade. Aos oito anos, quando fica admirada com a beleza natural da fazenda e tenta, sozinha, descobri-la:

De tudo que eu ia descobrindo e gostando, o que eu gostei mais de descobrir foi o rio. No dia seguinte da chegada, na hora do calor de depois do almoço [...], eu saí andando pra continuar as minhas descobertas, e lá pelas tantas, numa curva do caminho, eu vi o rio (BOJUNGA, 2005, p. 21).

Em seguida, novamente movida pela curiosidade e pela fascinação de reencontrar Clarice e o Homem da Água ou o Palhaço, Cristina aceita um convite para ir a uma festa:

[...] eu continuo obcecada por ele. Pelo Homem da Água. E por ela também: não pro de querer saber mais daquela mulher. A vontade de ver ela de novo ficou tão grande que eu tô sempre falando sozinha, falando em pensamento tudo que eu quero saber dela (BOJUNGA, 2005, p. 68).

...

– É muito mais que curiosidade! é feito coisa que... sei lá... Sei, sim: é a certeza que, falando outra vez com ela, olhando pra cara dela, eu vou sair dessa confusão, desse parafuso (BOJUNGA, 2005, p. 72).

Os dois últimos trechos descritos demonstram que os encontros de Cristina com o estuprador se dão quando ela sai de seu mundo natural. Aos oito anos, admirada com as descobertas feitas na fazenda acaba caindo nas mãos do Homem da Água e depois, aos dezenove, pela fascinação causada pela figura de Clarice vai ao seu encontro, momento em que reencontra também o Palhaço e sofre, novamente, a violência sexual. Mesmo tendo sido levada pela curiosidade é importante ressaltar que no primeiro estupro Cristina era uma criança em busca de descobertas, mas que no segundo estupro ela parecia disposta a reencontrar seu estuprador, indício disso é que a narradora-personagem confessa sentir desejo sexual pelo homem que a violentou.

Identificamos em *O abraço* dois tipos de duplo. Na narrativa são abordados o duplo estrutural, que se refere à duplicação da personagem e das cenas e das ações, e o duplo mítico, que se refere ao mito do duplo. Sendo o segundo uma representação do imaginário que pode estar associado à violência e à morte, como veremos a seguir.

## 4.2 O imaginário e o mito do duplo

Em *O abraço*, de Lygia Bojunga, percebemos que a representação da morte está associada à imaginação diurna, sendo o regime diurno definido por Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002) como o regime da antítese. A protagonista Cristina, na tentativa de vencer o medo da morte, duplica sua personalidade, elaborando um jogo de figuras e imagens antagônicas. A criação dessa dupla personalidade confere com os conflitos vividos por essa personagem cindida, separada, que luta por unificar-se e equilibrar-se.

Em *Literatura e antropologia do imaginário*, Maria Zaira Turchi, ao elaborar uma mitocrítica do gênero épico aborda o regime diurno da imagem, associando-o pelo caráter de busca pela transcendência e por uma tensão polêmica de constante dicotomia. Ao analisar o conto “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa, incluído em *Tutaméia*, Turchi escreve sobre a identificação da personagem Flausina consigo mesma, em que ela age como outra pessoa, assumindo a alteridade para a manutenção do si. A estudiosa do imaginário acrescenta sobre o mito do duplo que:

A origem do duplo desencadeia a responsabilidade que o homem passa a ter de seu próprio destino na tentativa de equilibrar e reunificar as partes separadas, em constante conflito dos opostos: corpo/espírito, bem/mal, vida/morte. O mito do duplo, antigo quanto a humanidade e ainda produtivo no século XX, expressa a angústia do homem que se sente partido e luta para recompor sua unidade no decorrer de sua existência (TURCHI, 2003, p. 217).

A interpretação dualista de *O abraço* é corroborada pela própria estrutura do livro, que permite confirmar o duplo da personagem por meio dos recursos estéticos criados por Bojunga, como a repetição de cenas e de ações e, inclusive, de utilização de imagens simbólicas ambíguas, com a máscara, a identificação da menina pelo cabelo, a presença da água e do rio, etc. Antes de analisarmos os símbolos presentes nessa narrativa, percorreremos algumas



teorias sobre o duplo que nos esclarecem sobre a ligação desse tema com a morte, unido assim o mito do duplo ao imaginário durandiano.

Originaram-se na Antiguidade as primeiras noções de duplicidade. Na filosofia, mais especificamente na *República* de Platão, através do mito da caverna, o filósofo refere-se à noção de dualismo quando alude à postulação sobre a existência, diz que o mundo das aparências (sensível) é uma projeção infiel do mundo das essências (ideias). Acrescenta ainda que o poeta, diferentemente do filósofo que busca aproximar-se da verdade, opera num terceiro grau, pois imita apenas o que conhece, a aparência das coisas. Continuando com Platão, mas agora com *O banquete*, o filósofo ingressa no dualismo interior do homem. A figura andrógina, referida no discurso de Aristófanes, é composta por uma dupla natureza – masculina e feminina –, mas que como castigo por tentar alcançar os deuses foi separada e hoje, metades enfraquecidas, vivem vagando em busca da completude. Surge, através desse mito, uma explicação para o sentimento a que chamamos amor e para a busca da alma gêmea.

Alguns teóricos, como Otto Rank, elaboraram estudos mais completos sobre o tema do duplo. Em *O duplo* (1939), Rank faz uma pesquisa em obras literárias e em crenças populares que remetem ao assunto. O mérito desse teórico está em levantar a questão do estudo psicanalítico; na constatação da recorrência do duplo e na discussão sobre as ligações desse duplo com diversos elementos como a morte, a incapacidade de amar e/ou o amor à própria personalidade, a solidão, o anjo da guarda, o passado, entre outros. Rank mostra que muitas superstições, extraídas de crenças populares, são evidenciadas na literatura, como as relativas à sombra e ao espelho, por exemplo, que simbolicamente estão ligadas à alma. Porém, apesar de levantar questões essenciais para a análise do duplo nas obras literárias, Rank revela-se ultrapassado em alguns pontos, especialmente quando afirma que uma das explicações para o aparecimento da dupla personalidade nos textos literários está ligada aos distúrbios psicológicos de seus autores.

Nicole Fernández Bravo no ensaio “Duplo”, incluído no *Dicionário de mitos literários* (1997), faz um estudo sobre o tema da duplicidade através da história da literatura. A pesquisadora expõe, utilizando exemplos, a evolução do duplo, que primeiramente mantinha uma unidade (homogêneo), mas que,

ao longo do tempo, incide numa divisão do eu (heterogêneo). Essa evolução do duplo acompanha o tempo cronológico das obras analisadas por Bravo. No entanto, foram os autores românticos do século XIX que mais exploraram o tema do duplo utilizando *leitmotivs* variados como retratos, sombras, espelhos, sonhos, pesadelos, sócias, fantasmas, etc. Foi também no contexto do Romantismo que o termo *Doppelgänger* (Duplo), que significa “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada” e ainda “pessoas que se veem a si mesmas”, se consagrou.

Podemos dizer que o texto de Bravo é dividido em três categorias de duplo: homogêneo, do homogêneo ao heterogêneo e heterogêneo. Dois exemplos de obras que trazem o duplo homogêneo são as comédias *Os menecmos* (206 a.C.), de Plauto, e *A comédia dos erros* (1592-1593), de William Shakespeare, que têm como personagens duplicados irmãos gêmeos idênticos, motivos de uma série de confusões. Quando se trata da transição do homogêneo ao heterogêneo os principais exemplos são o romance *Dom Quixote* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, em que a “realidade é duplicada pela ficção e sofre sua influência, ainda que a intenção seja de ridicularizá-la” (BRAVO, 1997, p. 267); e o conto *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert von Chamisso, em que o autor “pinta uma sociedade que toma a aparência (a sombra) pela realidade” (BRAVO, 1997, p. 269).

E, por fim, as figuras do heterogêneo, mais sutis e complexas, segundo Bravo, já que o eu desdobrado está condicionado, mais do que nunca, à história, à política e ao dualismo filosófico que permeia o século XIX, o que daria suporte metafísico à teoria do mito do duplo. Bravo exemplifica as figuras heterogêneas, em que o eu original faz uma viagem ao interior de si em busca do autoconhecimento e da identidade e depara-se com um ser estranho ou com ele mesmo duplicado, com os autômatos, como *O homem da areia* (1816), de E. T. A. Hoffmann, e com os retratos, *O retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe, e *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. Outro caso de duplicação considerado por Bravo como heterogêneo é o dos “duplos vivos de mortas que foram amadas com paixão” (BRAVO, 1997, p. 275), ou seja, em que o duplo é criado pelo desejo daquele que vive. Os exemplos são os contos *Eleonora* (1835), *Ligéia* (1837) e *Morela* (1839), todos de Edgar Allan Poe. Acrescentam-se ainda a esse estudo sobre o duplo teorias psicológicas como

as de que o duplo é consequência do choque entre a personalidade social e os desejos íntimos, ou seja, o que ele é e o que ele gostaria de ser. Dois exemplos pertinentes desse tipo de duplo heterogêneo são *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, e *O médico e o monstro* (1885), de Robert Louis Stevenson, sendo que no primeiro, resumidamente, o duplo do protagonista o reprime moralmente por suas atitudes ambiciosas e, no segundo, o eu original tenta esconder o lado mau do seu ser, que não corresponde com suas ambições sociais.

Sobre as obras do século XX, dentre as quais podemos inserir *O abraço*, de Lygia Bojunga, Bravo afirma que “elas utilizam o duplo como metáfora no caminho da transformação do indivíduo, chamado a integrar-se na sociedade” (BRAVO, 1997, p. 280). Dessa forma, podemos afirmar que Cristina luta para aceitar-se e ser ela mesma, com seus medos e traumas, na sociedade em que vive, porém, em constante embate interior, acaba por não se adaptar e, no entanto, quando resolve abrir-se para um amigo e revelar a violência sofrida e os conflitos gerados, parece já ser tarde.

Outra estudiosa do tema do duplo, Ana Maria Lisboa de Mello, no ensaio “As faces do duplo na literatura”, incluído no livro *Discurso, memória, identidade* (2000), investiga a recorrência do duplo na literatura, apresentando a afinidade desse tema com o gênero fantástico. Mello faz ainda uma ligação entre o duplo e os conflitos interiores do eu ao longo da nossa história e, conseqüentemente, da história da literatura. Conclui o ensaio afirmando que:

[...] através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas. É por isso que a significação do duplo é difícil de captar e nos toca com tanta força. A universalidade do tema indica uma referência claramente antropológica, ao mesmo tempo transcultural e trans-histórica, embora certos momentos históricos e culturais favoreçam o seu recrudescimento. Esse símbolo é constantemente retomado porque ele fala da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa quanto mais se mostra frágil. [...] O imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano (MELLO, 2000, p. 121-123).

A criação da dupla personalidade de Cristina ocorre logo após o estupro na fazenda. Assim, evidencia que Clarice é criada com o intuito de distrair a parte consciente da primeira, de fazê-la acalmar-se ou mesmo esquecer-se da violência e da ideia da proximidade com a morte.

Sobre a ligação da teoria do imaginário com o mito do duplo podemos acrescentar que a duplicação é contrária à limitação do eu, é sinônimo da dispersão, do desdobramento, da multiplicidade e da pluralidade do homem, que rompe com o mundo do possível e se abre para o mundo do impossível. Na ficção em que ocorre a duplicação, podemos dizer que o imaginário está presente por meio das imagens simbólicas, da indefinição da noção de espaço e de tempo e também das questões sociais, filosóficas e psicológicas. O tema da duplicidade do eu mostra, além da identificação com o gênero fantástico, questões associadas à angústia provocada pela ideia da morte. Dessa forma, o mito do duplo pode ser analisado pelo viés da teoria antropológica do imaginário.

Ao ligarmos a representação do mito do duplo ao medo da morte, podemos dizer que a própria duplicação seria uma reação daquele que a teme, pois o imaginário tem sua origem no confronto do homem com a sua condição efêmera e transitória, e do desejo de escapar da morte, como afirma Gilbert Durand:

Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a "podridão" da Morte e do Destino.

[...]

Luta contra a podridão, exorcismo da morte e da decomposição temporal, é assim que nos parece, no seu conjunto, a função eufêmica da imaginação (DURAND, 2002, p. 405-406).

Em *O abraço*, a maneira como Cristina luta contra o destino fatal revela características que nos levam a classificá-lo como pertencente predominantemente ao regime diurno da imagem, bem como os símbolos utilizados pela autora infanto-juvenil.

O medo da morte e o desejo de superá-la surgem em Cristina ainda na infância, quando quase é estrangulada pelo Homem da Água com

uma gravata. O questionamento feito a si mesma “vai me matar?” aos oito anos acompanha a menina até a juventude, atemorizando-a e, ao mesmo tempo, fascinando-a.

A gente entrou mais fundo na mata. O sol sumiu. Me deu medo. Quis me fincar no chão. Ele me arrastou. Gritei. E mais que depressa ele tapou a minha boca. Mordi a mão dele. Ele se ajoelhou, me puxou. E me mordeu também. Na boca.

Foi susto? foi dor? Fiquei paralisada. Ele me forçou pro chão; montou em mim; desmanchou o nó da gravata cinzenta e deu um puxão nela (*vai me matar?*); passou a gravata pela minha boca, volteou ela uma vez, deu o nó, mas quando foi apertar, me olhou, parou, e aí aconteceu uma coisa esquisita: o olho dele riu pra mim (BOJUNGA, 2005, p. 25-26, *grifo nosso*).

Entre os principais símbolos antitéticos presentes na narrativa temos a água e a máscara. A água aparece na narrativa de Cristina quando ela vê a imagem do Homem da Água refletida no rio. O símbolo da água marca o período da vida de Cristina antes e depois do estupro:

Já tinham me avisado pra não entrar no rio. É perigoso, disseram, a água parece mansa mas a correnteza é forte e te arrasta. Mas era tudo tão bonito que eu não resisti: fui enfiando o pé naquela areia molhada, que delícia! fui entrando dentro d'água bem devagar pra ir vendo até que pedaço do rio dava pé. A água era muito limpa (*nunca mais eu vi um rio de água assim*), a gente via todo o fundo, não demorou e eu vi um peixe passando. Me deu medo (peixe morde?), saí da água e me deitei de barriga pra baixo, vendo se via mais peixe passar.

Foi quando eu estava assim, debruçada na areia, que eu tive a sensação de alguém por perto. Me virei. Pareceu que um homem estava sumindo atrás de uma árvore. Fiquei olhando. Não vi mais nada.

Eu estava de cara mergulhada n'água e de olho bem aberto esperando um peixe passar, quando eu senti alguém segurando firme o meu braço. Desmergulhei. Tinha um homem ajoelhado ao meu lado, me segurando feito coisa que não era mais pr'eu escapar. Mas primeiro eu vi ele na água, entende? refletido na água, e por um instante (muito instante e muito forte) eu tive a impressão de que ele era homem feito de água. Depois é que eu virei a cabeça (BOJUNGA, 2005, p. 22-23, *grifo nosso*).

A simbologia da água em *O abraço* tem caráter negativo, está relacionada ao esturador, Homem da Água, e ao local onde a vítima é encontrada por seu algoz, à margem do rio. Ao afirmar que “nunca mais eu vi um rio de água assim”, está subentendido que a narradora nunca mais foi a mesma pessoa, que a partir daquele momento sua vida muda e tem início

uma contagem regressiva do tempo de sua existência. Essa afirmativa aponta para o caráter heraclítico ao qual se refere Gilbert Durand e também à característica da água como relógio que marca a passagem do tempo:

A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água escura é “devir hídrico”. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura irrevogável. [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva (DURAND, 2002, p. 96).

O antropólogo do imaginário refere-se à ambivalência do símbolo da água. Contudo, em *O abraço* o simbolismo da água, analisado com os demais elementos da narrativa, revela-se predominantemente negativo. “Ao lado do riso da água clara e alegre das fontes, sabe dar lugar a uma inquietante ‘estinfalização’ da água” (DURAND, 2002, p. 96).

A cena do rio fica marcada no inconsciente de Cristina, que, já adulta, é transportada duas vezes para a margem do rio, como se o seu consciente tirasse do fundo da memória a recordação há muito tempo submersa. Nos dois momentos em que ocorrem esse resgate da cena do rio estão presentes as personagens Clarice e Palhaço. A primeira vez ocorre em um dos sonhos de Cristina em que Clarice se despede dando a ela o abraço do não-perdão, já a segunda acontece durante o reconhecimento da figura do Palhaço como o mesmo Homem da Água.

Assim, de Clarice grande, eu fui me sentindo cada vez mais insegura. E, pra piorar, o céu escureceu, e eu não sabia se era noite ou temporal chegando.

Resolvi ir embora. Mas o meu pé se enterrou na areia (e só aí eu me dei conta de que a gente estava junto do rio).

Quis perguntar, dizer qualquer coisa. Mas a voz não saiu. E na hora que eu fui chorar o choro também estava preso.

Parou uma brisa que tinha no ar; nem folha nem flor se mexia mais.

No rio, a água também foi parando.

O tempo também: já não contava mais.

De repente me deu um estalo:

- Você tá morta de verdade! (BOJUNGA, 2005, p. 39-40).

...

O rio, a cara do Homem na água, o barraco fechado, a voz dele falando no escuro, os sonhos. Em vez da banda tocando, de risada e de palma, do barulho todo do circo, eu só ouvia a voz dele, eu só sentia o peso do corpo dele aqui.

O meu olho não largava mais o palhaço (BOJUNGA, 2005, p. 46).

O símbolo da água pode ser ambivalente, mas em *O abraço* percebe-se a predominância de seu aspecto negativo. Para Chevalier e Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos* (2003), a imagem simbólica da água pode representar “fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (p. 16), e acrescentam que “as águas agitadas significam o mal, a desordem” (p. 19), como é o caso do rio da fazenda da infância de Cristina, local “perigoso”, onde a “correnteza é forte”. Os estudiosos dos símbolos afirmam ainda sobre os rios que “o curso das águas é a corrente da vida e da morte” (p. 780).

Outro símbolo manifesto nesse terceiro livro da trilogia da morte é o da máscara, que, de acordo com o antropólogo Gilbert Durand, está associada às atividades estéticas que “estão na vanguarda da defesa contra a morte” (p. 405). O uso da máscara ligaria o mito à arte e se assemelharia a um ritual que “tem o único papel de domesticar o tempo e a morte e de assegurar no tempo, aos indivíduos e à sociedade, a perenidade e a esperança” (DURAND, 2002, p. 405). Na narrativa *O abraço*, a máscara veneziana usada por Clarice serve de figurino para que ela, durante a encenação de um conto, represente a personagem Morte.

– Você disse que ia tirar a máscara pra gente ensaiar.  
Sem dizer uma palavra, a Mulher chegou bem pra perto de Cristina e esticou o pescoço.  
Cristina fixou ainda mais nervosa, por que que era *ela* que tinha que tirar a máscara?  
A Mulher esperando.  
De coração meio disparado, Cristina pegou o gesso branco; puxou a máscara.  
A máscara não se mexeu.  
Cristina puxou com mais força.  
Nada.  
–Me ajuda, Clarice.  
Mas a Mulher também não se mexeu (BOJUNGA, 2005, p. 77).

Essa máscara que Cristina tenta tirar do rosto de Clarice e não consegue pode simbolizar seu próprio rosto escondido, a sua essência que ela não chega a compreender. E a luta para arrancá-la revelaria a luta interior entre as duas personalidades contrárias, que acabam sendo levadas à destruição e à morte. O símbolo da máscara pode ser interpretado como sinal de identificação, objeto que auxilia Cristina no reconhecimento de si mesma em

Clarice – por não ser capaz de retirar a máscara da outra, elas se fundem e se transformam na imagem representada: a própria Morte. Cristina tenta remover a máscara de Clarice, mas não consegue. Nesse ponto da narrativa, a protagonista percebe que não seria possível separar-se do seu duplo e, portanto, teria que enfrentar o medo da morte, simbolizado pelo duplo, e torna-se vulnerável à violência e à morte.

A personagem do Palhaço também utiliza uma máscara durante o espetáculo circense, descrita com detalhes pela narradora-protagonista:

O número foi muito aplaudido; o palhaço tirou o gorro pra agradecer e só aí deu pra ver direito o jeito que ele tinha pintado a cara. Um risco verde vinha do alto da testa, descendo pelo nariz, até o queixo, dividindo a cara em duas; numa, a boca era fina, na outra, grossa; o nariz de um lado era largo, do outro, estreito; de um lado o olho era arregalado, do outro, não; numa metade o cabelo era preto e um pouco encaracolado, na outra era louro e comprido.

E nessa hora a fazenda de Minas acordou dentro de mim. Com tanta força que doeu. Doeu!

[...]

O meu olho não largava mais o palhaço. Ele tinha enfiado outra vez o gorro na cabeça e o colarinho no pescoço; mal se via a cara dele (BOJUNGA, 2005, p. 46).

A descrição do figurinho do Palhaço, inclusive da máscara artística, revela ao leitor o fascínio de Cristina pela personagem do possível estuprador. Mesmo prevendo que a aproximação do Palhaço pode ser fatal, Cristina o procura. Ao seguir o homem mascarado ela tem consciência de que qualquer coisa poderia lhe acontecer, até mesmo ter que enfrentar novamente a violência e o medo da morte.

As funções fantásticas, que segundo Gilbert Durand governam todas as criações do espírito humano, são universais e estão na raiz dos processos de consciência. Elas desempenham um papel de investigação e de descoberta de nossos conteúdos mentais mais escondidos. Sendo assim, a produção imaginária e a memória da protagonista Cristina, descritas na narrativa de *O abraço*, seriam salvaguardas essenciais para a superação dos fatos narrados não fosse o fato de a personagem ter chegado tão próxima da morte ao ter sido violentada aos oito anos de idade e de não ter conseguido subjulgá-lo.



### 4.3 Estupro: a violência sem perdão

No depoimento “Pra você que me lê” incluído na mais recente edição de *O abraço*, Lygia Bojunga escreve sobre o tema do estupro:

Não vou te falar aqui do “crime que não tem perdão”. Acho que a narrativa d’*O abraço* é tão explícita e veemente que qualquer outra consideração sobre esse tipo de crime transbordaria o copo... (BOJUNGA, 2005, p. 95).

Durante a narrativa de *O abraço*, percebemos que a violência sofrida aos oito anos de idade deixa marcas profundas na vida da personagem Cristina, inclusive em sua personalidade. A dificuldade de suportar e assimilar o “crime que não tem perdão” é suficientemente intensa que pode tê-la levado a buscar a morte como forma de resignação.

Dividida entre não perdoar e perdoar, Cristina cria uma dupla personalidade que poderia auxiliá-la na compreensão do acontecimento trágico da infância. Porém, o duplo que, quando criança, brincava com ela e a fazia esquecer do crime retorna na idade adulta, cobrando-a pelo fato de ela ter perdoado o esturador.

Clarice reprime Cristina no momento em que ela lhe dá o abraço do não-perdão durante o sonho de despedida. O antagonismo entre as personagens pode significar uma incapacidade da própria Cristina de amar outra pessoa, já que Clarice, seu duplo, a censura quando ela não consegue lhe devolver o abraço. Daí podemos concluir que Clarice quer “proteger” Cristina para que ela não se envolva e não perdoe o que fizeram a ela quando tinha apenas oito anos. Ou seja, Clarice tenta convencer Cristina a não aceitar o Palhaço, a rejeitar a figura masculina:

Mas justo quando eu estava contando pra ela esse pedaço da minha história, contando que eu ia de circo em circo, na esperança de encontrar ele de novo, ela cortou o que eu estava falando:  
– Pára! pára com isso, eu não quero ouvir mais nada.  
E a ordem foi tão forte que eu parei de estalo. Aí ela mandou:  
– Me abraça.  
– O quê?  
– Me abraça! Me dá de volta aquele abraço que eu te dei no último sonho que você sonhou comigo.

- Então você é mesmo a Clarice! – E aí eu abracei ela com toda força que eu tinha. Mas abracei do jeito que eu estava sentido a Vida, do jeito que eu queria abraçar *ela*. Mais que depressa ela se livrou do meu abraço:
- Não foi esse o abraço que eu te dei.
- Mas é que...
- O abraço que eu te dei foi pra você não perdoar, foi pra você nunca esquecer o que ele fez contigo quando você só tinha oito anos (BOJUNGA, 2005, p. 60-61).

Nesse sentido, Clarice, o duplo de Cristina, é “ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça” (Bravo, 1997, p. 263), característica do duplo apontada pela autora de “Duplo”, incluído em *Dicionário de mitos literários*. Ao declarar que sente tesão pelo Palhaço, Cristina ignora os conselhos dados por Clarice e revela ao leitor a imprecisão das suas emoções e a confusão instalada em seu íntimo.

A ambiguidade de sentimentos demonstrada pela personagem, a oscilação entre não perdoar e perdoar, é uma atitude esperada de uma vítima de estupro que se encontra dividida. De acordo com o filósofo Georges Bataille, em *O erotismo* (1988), existe uma ambiguidade, ou seja, um horror e uma fascinação simultânea, pelo tema da violência e da morte:

Digamos sem mais rodeios que a violência e a morte que a significa têm um duplo sentido: por um lado, o horror afasta-nos delas, ligado ao apego que a vida nos inspira; por outro, um elemento solene a ao mesmo tempo terrificante exerce o seu fascínio, introduzindo uma suprema perturbação (BATAILLE, 1988, p. 39).

Ainda sobre a teoria de Bataille, o autor afirma que o interdito e o prazer estão associados, ligando assim a morte e o ato sexual, pela violência contida nas duas modalidades:

[...] o homem é um animal que permanece “interdito” perante a morte e perante a união sexual.  
[...] essa “proibição informe e universal” é sempre a mesma. Como a sua forma, o seu objetivo varia: mas, quer seja a sexualidade, quer seja a morte, que estejam em questão, é sempre a violência que é visada, violência que aterroriza mas fascina (BATAILLE, 1988, p. 44-45).

A proibição, imposta pelo duplo, no caso expressa por Clarice, estaria associada ao prazer que Cristina sente ao se encontrar com a figura masculina, representada pelo Homem da Água ou pelo Palhaço:

– Ah! pera lá! você tá dura demais comigo, você tá esquecendo que eu era uma criança.  
– Mas agora não é mais! E continua esquecendo, e continua perdoando.  
– Eu não perdoei!  
– Ah, não?  
– Não.  
– E esse tesão todo que você tá dele?  
– ...  
– Hem? ... Responde!  
– ...  
– Cúmplice, sim! – Deu as costas e foi embora. E aí, sabe, eu entrei num *outro* parafuso: devagarinho (...), muito devagarinho, eu comecei a me dar conta do horror que foi. O episódio da fazenda de Minas, eu quero dizer. Parece que só agora eu começo a entender direito a gravidade daquilo tudo. Só que não está adiantando: eu continuo obcecada por ele. Pelo Homem da Água. E por ela também: não paro de querer saber mais daquela mulher. A vontade de ver ela de novo ficou tão grande, que eu tô sempre falando sozinha, quer dizer, falando em pensamento tudo que eu quero saber dela. Não paro de querer olhar bem pr'aquela cara. Mas sem máscara. Sem máscara! Ah, que parafuso! (BOJUNGA, 2005, p. 67-68, *grifo da autora*).

Ao fazer a opção por encontrar-se com Clarice numa festa, Cristina, mesmo prevendo que algo poderia acontecer a ela, prefere arriscar-se. Uma miscelânea de curiosidade, de fascínio, de medo e de busca pelo prazer envolve-a e a leva ao encontro do duplo e do estuprador. Ao ser convidada por Clarice a comparecer a uma festa na qual Cristina revê o Palhaço, simbolicamente ocorre uma libertação do duplo, representada pela cena em que Cristina tenta retirar a máscara da outra. De acordo com Nicole Fernandez Bravo, essa libertação “é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte” (BRAVO, 1997, p. 262).

Numa comparação entre os livros que compõem o *corpus* dessa dissertação, no que diz respeito à violência e à morte, percebemos que existe intensificação e gradação, tanto na maneira de abordar o tema polêmico quanto nos aspectos formais do texto literário de Lygia Bojunga. Para Cláudio de *O meu amigo pintor* e para Rafaela de *Nós três* a violência é de dois tipos, física e psicológica, porém a física não acontece diretamente com as personagens e sim com amigos próximos, o que as leva ao sofrimento emocional. Em *O abraço*, a violência é sofrida pela própria personagem. A violência sexual pode ser considerada psicológica, física e social, o que, no caso de Cristina, a leva ao desequilíbrio, à loucura e provavelmente à morte.

#### 4.4 Os sonhos de Cristina

A história de *O abraço* se passa em dois planos diferentes, o “lado direito” (acordado/real) e o “lado avesso” (sonhos/imaginação) da vida da personagem. O sonho é um escape do tempo real para um tempo remoto, insólito, daí a explicação de Clarice despedir-se de Cristina nos sonhos e enviá-la de volta para o “lado direito”, real, para encarar os fatos acontecidos. Sobre o sonho, ele proporciona transgressões no tempo e no espaço, como acontece na cena em que Cristina, na despedida de Clarice, é transportada para a beira do rio onde se encontrou com o Homem da Água pela primeira vez, antes de ser estuprada: “Resolvi ir embora. Mas o meu pé se enterrou na areia (e só aí eu me dei conta de que a gente estava junto do rio)” (BOJUNGA, 2005, p. 39).

Depois da despedida de Clarice nos sonhos, Cristina, de volta à realidade, reencontra a figura do Homem da Água, num passeio a um circo, vestido agora como um palhaço. Será que o Palhaço é o mesmo Homem da Água ou qualquer outro homem com quem Cristina poderia manter um relacionamento? A narrativa, como convém ao fantástico, vai deixando essas dúvidas e questionamentos no leitor. A construção ambígua, no que se refere às personagens que representam a figura masculina nas duas fases da vida de Cristina, na infância como o Homem da Água e na juventude como o Palhaço, permanece até o final da narrativa.

Um dos temas sobrenaturais presente na literatura fantástica tratados por Todorov é o da problemática do limite entre a matéria e o espírito, o que pode levar ao aparecimento do duplo. Segundo esse teórico, “a multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (TODOROV, 1975, p. 124). Em *O abraço* podemos perceber que dois mundos convivem concomitantes na mente de Cristina, o mundo físico e o mundo psíquico, ou, como seu próprio duplo chama, o “lado direito” e o “lado avesso”.

A perspectiva teórica de Marie Louise von Franz, em “O processo de individuação”, incluído no livro *O homem e seus símbolos*, baseia-se na abordagem da dupla personalidade do ponto de vista jungiano. Aos fatores psicológicos que dizem respeito à vida e aos sonhos de uma pessoa e que obedecem a uma configuração, Jung chama de “processo de individuação”. A análise da vida onírica de um indivíduo, então, segundo a teoria jungiana, pode ajudá-lo a adquirir uma personalidade mais ampla e amadurecida. Jung define o *self* como a totalidade absoluta da psique, o centro organizador do nosso sistema psíquico e das nossas imagens oníricas, enquanto o *ego* é constituído por uma pequena parte da psique, que ilumina e permite que o indivíduo ganhe essa consciência. Sendo assim, é o desejo do *ego* que pode fazer emergir do *self* o desenvolvimento da personalidade.

O conteúdo reprimido tenta vir à tona, mas o consciente o recusa até que o indivíduo esteja preparado para lidar com a situação. Os sonhos podem ser reações defensivas contra algo que não vai bem e suscitam imagens ou ideias que mantêm aquilo que é negativo distante, impedindo que haja atualizações dos fatos até que o amadurecimento psíquico proporcione condições de enfrentamento desse conteúdo reprimido. Então podemos dizer que Cristina utiliza os sonhos como forma de eufemizar a sua tragédia, porém aos dezenove anos, não podendo mais esconder de si mesma e dos outros os traumas da violência e o medo da morte, ela resolve confidenciar a um amigo e interlocutor os acontecimentos decorrentes do abuso sexual. Cristina ao narrar sua história transporta Clarice do mundo psíquico ou “lado avesso” para o mundo físico ou “lado direito”.

Alguns pontos discutidos por Franz revelam-se úteis à análise do mito do duplo como, por exemplo, os elementos da personificação masculina e feminina que se apresentam na mulher e no homem, respectivamente, o *animus* e a *anima*. Esses elementos associam-se às personagens Clarice e Homem da Água/Palhaço e surgem na narrativa, principalmente, por meio dos sonhos descritos por Cristina. Partindo desse ponto, podemos dizer que o Homem da Água e, posteriormente, o Palhaço são a personificação do inconsciente de Cristina, assim como descreve Franz:

Uma estranha passividade, uma paralisação de todos os sentimentos ou uma profunda insegurança que pode levar a uma sensação de nulidade e de vazio é, às vezes, o resultado de uma opinião inconsciente do *animus*. [...]

O ego se identifica com eles a tal ponto que se torna incapaz de destacá-los e de reconhecê-los exatamente como são. Fica-se de fato “possuído” pelo personagem do inconsciente (FRANZ, 1987, p. 191-193).

A explicação de que os elementos do inconsciente se unem ao ego e compõem a personalidade de um indivíduo ajuda-nos a compreender a fixação ou a fascinação de Cristina pelo homem que a violentou, já que ele constituiria parte do *self* de Cristina. Lembrando-nos ainda que o *animus* negativo pode aparecer como o “demônio da morte”.

Outra possibilidade aceitável é a de que Clarice também seja uma personificação, só que agora representada por uma figura feminina, mas que também se une ao ego de Cristina formando, assim, sua dupla personalidade. A “realização da sombra”, parte do inconsciente da personalidade, “representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego” (1987, p. 168). Quando o indivíduo encara sua sombra e torna-se consciente, ele tem uma tendência de negar a si mesmo, podendo ser essa negação uma das explicações da existência da dupla personalidade. Um lado de Cristina não quer perdoar o estuprador, simbolizado pelo abraço do não-perdão, o outro lado, porém, perdoa e, inclusive, sente-se atraído pelo estuprador. Percebemos que, na relação entre Cristina e Clarice, há uma busca constante pelo equilíbrio em meio ao antagonismo de sentimentos, através do auxílio dos sonhos.

Mas aconteceu uma coisa curiosa, sabe, eu não pensava acordada no que tinha acontecido, eu só pensava dormindo, quer dizer, sonhando, e quando a gente pensa sonhando o pensamento vira do *lado avesso*, não é? e a gente vê coisas que nunca tinha visto do *lado direito*. Então, em vez do Homem da Água, era a Clarice que eu encontrava nos meus sonhos. (BOJUNGA, 2005, p. 35)

Cristina foge da realidade, mas, ao mesmo tempo, busca um apoio em Clarice enquanto vive os seus sonhos, ou seja, o “lado avesso” da vida. Num certo momento, porém, é “acordada” por Clarice para que ela volte ao “lado direito”, à realidade, e encare os fatos acontecidos no passado. Cristina sente-se reprimida por sua consciência – a própria Clarice –, mas antes busca satisfazer seus prazeres indo atrás do Palhaço. O que ocorre em

O abraço é o que descreve Marie Louise von Franz: “Mas que dizer quando é o próprio sonho – juiz interior do próprio ser – que nos reprova? É o momento em que o ego fica encurralado e reduzido, em geral, a um silêncio embaraçoso” (FRANZ, 1987, p. 168).

Em *O abraço* o sonho atua como atenuante do sofrimento causado pela violência e pelo medo da morte, que se impõe de forma trágica na vida da personagem logo na infância. No momento em que não se pode mais esconder, do “lado avesso”, os acontecimentos, Cristina parece caminhar em direção à morte quase como por impulso, para pôr fim ao seu tormento.

A luta interior da personagem entre não perdoar e perdoar, entre a repulsa e a atração, entre a vontade de vida e a busca pela morte, levanta questões que nos fazem refletir sobre a violência e a morte. Em *O abraço*, a autora infanto-juvenil trata de um tema polêmico de maneira esteticamente atraente. A estrutura da narrativa e alguns componentes, como personagem e tempo, são simetricamente correspondentes com o tema da dupla personalidade. O abraço em que Bojunga envolve o leitor é ao mesmo tempo intrigante e emocionante.

Conclusão



## Conclusão

**A**o longo da pesquisa intitulada *Trilogia da morte: o imaginário em Lygia Bojunga*, alguns argumentos tornaram possível constatar a excentricidade dos livros de Lygia Bojunga que compõem o *corpus* desta dissertação. Ao tratar de temas polêmicos como a violência e a morte para o público infantil e juvenil, Bojunga destaca-se no quadro de autores brasileiros contemporâneos.

Além de mortes físicas, como o suicídio e o assassinato, os livros da trilogia da morte referem-se também a mortes simbólicas, de cunho metafórico. Como a obra de Lygia Bojunga reside muito mais na exploração semântica e poética da linguagem do que na denúncia e na exploração do tema polêmico, abre-se para interpretações variadas. As mortes descritas nos três livros são vivenciadas pelas personagens por meio da conscientização da passagem do tempo, de separações amorosas ou situações que causam rompimento e perda. Portanto, pode-se apreciar na literatura analisada o quanto a estilística literária se sobrepõe a qualquer ideia pejorativa que poderia surgir quanto aos temas tratados, não permitindo que as obras se tornem meios de controle ou sejam meramente didáticas.

Os textos literários trabalhados respeitaram a ordem cronológica de publicação e uma sequência de modalidade de violência e morte que vão sendo intensificadas. No capítulo destinado ao *O meu amigo pintor*, percebemos que há uma passagem da infância para a adolescência com dores, mas com superação. Cláudio não julga o amigo por ter se suicidado, porém busca compreender seus motivos. O fato de a personagem do menino não ver diretamente o corpo do morto poderia ser uma forma de amenizar as consequências do testemunho da violência e da morte. Ao final da narrativa, Bojunga mantém a esperança, projetada na vida de Cláudio.

Nos capítulos destinados ao “par sombrio” percebemos a cessação das expectativas futuras. Em *Nós três* as consequências da violência

e da morte são mais complexas. Não há superação da personagem Rafaela, mas separação e fuga em relação à representação do destino mortal. Em *O abraço* a personagem Cristina não consegue livrar-se da carga negativa da violência sofrida na infância e a leva para a vida adulta. Sem aprender a administrá-la, Cristina opta pela morte, seja ela real ou simbólica.

A intensidade da violência nos livros da trilogia da morte, em especial em *Nós três* e em *O abraço*, é declarada pela própria autora. As leituras sugestivas de que houve a morte de Mariana, ao ter saído de barco e não ter retornado à casa de praia, e a morte de Cristina, logo após o segundo estupro, narrada pelo amigo da personagem, são corroboradas pelo próprio depoimento de Lygia Bojunga em “Pra você que me lê”, incluído na edição mais recente de *Nós três*: “mas somente em dois dos meus livros a presença da Morte é sombria o bastante pra não deixar uma brecha [...] ao consolo e à esperança” (BOJUNGA, 2005, p. 138). Levando em consideração os três livros do *corpus* desta pesquisa, podemos confirmar a hipótese da gradação apoiada nas análises temáticas e também nos elementos narrativos, como, por exemplo, a voz narrativa.

O recurso estilístico dos sonhos auxilia para amenizar o impacto da violência e da morte, tanto para as personagens quanto para os leitores. O processo de dormir/acordar/dormir das personagens dos livros de Lygia Bojunga cria uma dúvida no leitor: será que estão realmente dormindo ou estão acordados? Graças a essa alternância criada pela autora admitem-se dois tipos de leitura, a fantástica e a real, sem prejuízo para a estrutura da narrativa ou para o efeito causado no leitor. Além disso, permitem leituras psicológicas que contribuem para a compreensão de elementos mais íntimos de cada indivíduo.

Considerando a declaração de Lygia Bojunga ao final do depoimento “Pra você que me lê”, inserido no livro *O abraço*, de que busca decifrar a morte, podemos dizer que, ao tratar desse tema em seus livros, ela está tentando decifrar para si mesma e, ainda, auxiliar seus leitores a decifrá-la também. Os três livros analisados da obra dessa autora infanto-juvenil revelam que a morte pode usar máscaras de diferentes tipos e levar a consequências variadas para aqueles que se aproximam dela, porém sobrevivem a ela.

As diversas reações diante da inevitável presença da morte são o que move a imaginação e dá suporte à teoria antropológica do imaginário. Para Gilbert Durand existe um método de convergência dos símbolos que evidencia o isomorfismo da constelação, na qual as imagens são agrupadas em torno de esquemas originais ou estruturas. Na obra de Lygia Bojunga é recorrente a questão da violência e da morte, porém dependendo da fase em que o livro estiver inserido a mesma imagem pode ter aspecto negativo ou positivo. No caso dos livros da trilogia da morte percebemos que existe estabilidade relativa quanto à interpretação dos símbolos, os quais revelam a problemática do medo da morte e da angústia provocada pela tomada de consciência da mortalidade. As três personagens – Cláudio, Rafaela e Cristina – encaram a morte face a face e têm reações diferentes entre si, de superação, de fuga da realidade e de entrega, respectivamente.

As características apontadas na análise de *O meu amigo pintor* nos levam a afirmar que existe uma predominância do regime noturno, principalmente pela conclusão do menino Cláudio em juntar “amigo” e “por que”. Já em *Nós três* e em *O abraço*, o par sombrio de Lygia Bojunga, percebemos que prevalecem as imagens diurnas de separação e de luta, expressas pela antítese. A imaginação pode ser uma reação defensiva contra algo que não vai bem. O medo provocado pelo contato com a realidade mortal suscita imagens nas personagens que são comuns a qualquer ser humano. A arte, em especial a literatura, pode nos auxiliar na compreensão do pensamento e na aceitação ou não das possíveis respostas para os questionamentos feitos pela humanidade relativas à certeza absoluta da morte.

Os livros de Lygia Bojunga se constituem, enfim, em literatura para diversificados tipos de leitores e para todas as faixas etárias, porque abrangem fantasia e agonia, sonho e realidade, esperança e sofrimento, e, mesmo ao tratar de assuntos polêmicos e angustiantes, os faz de maneira envolvente, sem agressividade e sem preconceitos.

# Referências

## Referências

ALMEIDA, Maria Albanisa da Silva. *A simbologia das cores em obras infanto-juvenis de Lygia Bojunga Nunes e experiências em sala de aula*. Dissertação de Mestrado em Letras. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2004.

ANDO, Marta Yumi. *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: Um estudo sobre Angélica e O abraço de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação de Mestrado em Letras. Maringá: Universidade Estadual de Maringá (UEM-PR), 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BOJUNGA, Lygia. *O meu amigo pintor*. 22.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nós três*. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2005.

\_\_\_\_\_. *O abraço*. 5.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2005.

BRAVO, Nicole Fernández. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre (org) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 261-288.

CECCANTINI, João Luís. “Álbum de todos os matizes: *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga”. In: *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. (Org. CECCANTINI, João Luís e PEREIRA, Rony Farto). São Paulo: Editora Universidade Estadual de São Paulo (UNESP-Assis), Associação Núcleo Editorial Proleitura, 2008, p. 111-121.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18.<sup>a</sup> ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*: Barcelona: Labor, 1978.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRANZ, Marie-Louise von. “O processo de individuação”. In: *O homem e seus símbolos* (Org. JUNG, Carl G.). Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, p. 158-229.
- FRIEDMAN, NORMAN. “Point of view in fiction: the development of a critical concept”. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967, p. 108-137.
- JUNG, Carl G. “Chegando ao inconsciente”. In: *O homem e seus símbolos* (Org. JUNG, Carl G.). Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, p. 18-103.
- LOTTERMANN, Clarice. *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga*. Tese de Doutorado em Letras. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *Dinâmica da violência*. Trad. Cristina M. V. França. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. “As faces do duplo na literatura”. In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato; 2000 (Ensaio PPGLT, UFRGS, nº 15), p. 111-123.
- RANK, Otto. *O duplo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Coed Brasília, 1939.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. 4.ª ed. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1985, p. 75-97.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. “O mar na ficção de Lygia”. In: *Literatura infanto-juvenil: seis autores, seis estudos*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás (UFG), 1994, p. 85-109.
- STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. “Encontros com Gilbert Durand: cartas, depoimentos e reflexões sobre o imaginário”. In: *Ritmos do*

*imaginário*. (Org. PITTA, Danielle Perin Rocha). Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2005, p. 145-172.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília (UnB), 2003.

VASCONCELOS, Maria Luiza Batista Bretas. *Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação*. Dissertação de mestrado em Letras e Linguística. Goiânia: Universidade Federal de Goiás (UFG), 2001.

Sítio eletrônico: <[www.casalygiabojunga.com.br](http://www.casalygiabojunga.com.br)>. Acesso em 19 de abril de 2009.

Sítio eletrônico: <<http://bdt.d.ibict.br>>. Acesso em 19 de abril de 2009.

Sítio eletrônico: <<http://servicos.capes.gov.br/capesdw>>. Acesso em 19 de abril de 2009.