

Luciana Ferreira Leal

**O TRÁGICO EM
LYGIA BOJUNGA**

EDITORA FECILCAM

O TRÁGICO EM LYGIA BOJUNGA

Luciana Ferreira Leal

EDITORA **FECILCAM**

O TRÁGICO EM LYGIA BOJUNGA

Luciana Ferreira Leal

EDITORA **FECILCAM**

2021

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha elaborada pela biblioteca da Unespar, Campus de Paranavai

Leal, Luciana Ferreira
L435t O trágico em Lygia Bojunga / Luciana Ferreira Leal.– Campo Mourão:
FECILCAM, 2021.
1,52 mb: ebook

Bibliografia
ISBN 978-65-88090-09-1

1. Literatura Brasileira. 2. História - Crítica. 3. Trágico - Aspectos. 4.
Ebook. I. Bojunga, Lygia. II. Título.

CDD 20. ed. 801.95

EDITORA FECILCAM

CNPJ: 75.365.387/0001-89
Av. Comendador Norberto Marcondes, 733
Campo Mourão, PR, CEP 87303-100
(44)3518-1838
campomourao.unespar.edu.br/editora/
editorafecilcam@unespar.edu.br

Diretora: Suzana Pinguello Morgado
Vice-Diretora: Fabiane Freire França
Coordenador Geral: Willian André
Coordenadora Consultiva: Ana Paula Colavite
Secretário Executivo: Jorge Leandro Dalconte Ferreira

Comissão Científica:
Alúísio Ferreira de Lima
Álvaro Santos Simões Junior
Ana Paula Ramos de Souza
Andressa Cristina de Oliveira
Davi Ferreira de Pinho
Eliabe dos Santos Procópio
Ieda Maria Alves
Karina Luiza de Freitas Assunção
Luciano Novaes Vidon
Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Silvana Augusta Barbosa Carrijo
Zila Letícia Goulart Pereira Rêgo

*Àquelas para quem reservo todo o amor e entusiasmo
que existem em mim: Laura e Luísa.*

Ao Marcos, por me ensinar a ler as páginas balsâmicas do amor.

A Lourdes e Gilberto: pluralidade singular do amor.

*Aos nobres professores, Ana Maria Domingues de Oliveira, Adelaide Caramuru Cezar,
Odil José de Oliveira Filho e João Luís Ceccantini, da iniciação científica ao pós-doutorado,
que possibilitaram minha compreensão acerca do poder da literatura como discurso, que encara,
sem medo, a precariedade do homem, humanizando-o, em sentido profundo.*

À Lygia Bojunga, por me possibilitar cavalgar no tempo e vencer a morte.

Sumário

Prefácio	6
Introdução	9
1. Lygia Bojunga: dos elementos da tragédia grega ao trágico moderno	12
2. Representação narrativa do trágico em <i>Corda Bamba</i>	18
3. As antinomias radicais em <i>O meu amigo Pintor</i>	28
4. Aspectos do trágico em <i>Nós Três</i>	37
5. <i>O abraço</i> : simbologia, desmedida e patético	43
6. O trágico em <i>Sapato de salto</i>	52
7. A mascaralização, a discussão da arte e os aspectos do trágico em <i>Querida</i>	67
O trágico nos romances analisados: relações possíveis	84
Referências	88

Eu só sei é que, às vezes, eu sinto que consegui passar pra minha escrita um sopro qualquer de vida.

(Lygia Bojunga, 1995).

Tempo e sociedade são indispensáveis ao romanesco. A problemática do trágico será incorporada ao romance na medida em que ele se transforma na arte literária passível de acolhê-lo num dimensionamento temporal.

(Sônia Brayner, 1978).

Prefácio

O leitor que se interessa pela obra de Lygia Bojunga (1932), e quiser se aprofundar no conhecimento de sua literatura, acabará por descobrir – mesmo numa rápida pesquisa na internet – que nas últimas décadas foram produzidos mais de cem trabalhos acadêmicos de fôlego (dissertações de mestrado e teses de doutorado) sobre a produção literária da escritora. No caso de artigos científicos ou de divulgação, ainda mais difíceis de quantificar com rigor, esse número se amplia muito e atinge facilmente a casa do milhar.

Essa constatação explicita a justa dimensão da importância da autora gaúcha no país e no exterior, vencedora dos dois mais relevantes prêmios literários internacionais no campo da literatura infantojuvenil – o Hans Christian Andersen, conferido a Lygia Bojunga em 1982, e o ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award), conferido em 2004. Entretanto, a prolixidade de pesquisas sobre a escritora acaba sinalizando também o quanto fica cada vez mais difícil para qualquer pesquisador, mesmo aquele bastante experiente, alcançar uma abordagem original da obra de Bojunga. Isso, por mais que se tenha consciência de que o alto grau de inventividade, imaginação e polissemia de sua literatura convida os estudiosos a um contínuo exercício hermenêutico.

Pois é precisamente esse teor original – de um trabalho que, além dessa qualidade, ostenta muitas outras – o que, em particular, merece ser destacado neste estudo que aqui se apresenta, voltado à análise de seis obras fulcrais de Lygia Bojunga: *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O abraço* (1995), *Sapato de salto* (2006) e *Querida* (2009). O ponto de partida deste ensaio de fôlego, empenhado em examinar um conjunto substantivo de narrativas da produção de Bojunga à luz do *trágico*, foi a pesquisa realizada por Luciana Ferreira Leal por ocasião de seu pós-doutoramento em Letras, desenvolvido na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP ao longo do ano de 2014.

Para a abordagem inovadora da obra de Bojunga a que chegou, a pesquisadora ancorou-se na larga familiaridade com o tema do *trágico* desenvolvida ao longo de sua trajetória profissional e consubstanciada em diversos artigos que produziu sobre o assunto, publicados em variados periódicos e livros, assim como em sua dissertação de Mestrado – *Rastos do trágico em alguns contos machadianos* (UEL, 2000) – e em sua tese de Doutorado – *Elementos do trágico em Eça de Queirós: A tragédia da Rua das Flores e Os Maias* (UNESP/FCLAs, 2006).

A escolha do estudo do *trágico* em Lygia Bojunga é peculiarmente significativa, no entanto, não apenas por ser questão cara à pesquisadora e pelo amplo domínio que possui sobre esse tópico.

Trata-se da eleição de um tema que está em plena sintonia com certos aspectos ligados à trajetória pessoal e artística de Lygia Bojunga, que certamente influenciaram de diferentes maneiras sua obra e não foram suficientemente explorados pela crítica literária. A consulta a textos de natureza biográfica *de* e *sobre* a autora, bem como às inúmeras entrevistas por ela concedidas a veículos de variada natureza (televisão, jornais, revistas, internet etc.), revelam que desde os tempos de juventude a escritora manteve uma relação muito estreita com o teatro, ou, melhor dizendo, com o gênero dramático de um modo geral, cujos desdobramentos em sua vida e obra se manifestam ao longo do tempo de maneira mais ou menos direta e segundo diferentes graus de intensidade.

Quando tinha apenas 19 anos e já morava no Rio de Janeiro, Bojunga ligou-se a uma companhia de teatro (Artistas Unidos) e, na condição de atriz, viajou pelo interior do país por dois anos. Mais tarde dedicou-se ao rádio e à TV, representando e, sobretudo, produzindo textos originais de sua autoria, assim como trabalhando na tradução e adaptação de obras estrangeiras, por um longo período, antes de passar a se dedicar de forma mais sistemática à literatura. O que acontece sobretudo a partir do início dos anos 70, valendo destacar que sua assumida paixão pelo teatro nunca foi plenamente deixada de lado.

Na verdade, assumiu diferentes facetas, como, por exemplo: a inserção de uma peça teatral completa no interior de uma obra narrativa (*Angélica*, 1975); nos textos narrativos, o gosto por descrições cênicas e o uso frequente de diálogos, geralmente enxutos e fluentes; a adaptação de duas obras narrativas – *O meu amigo pintor* (1987) e *Nós três* (1987) – para sua versão teatral – *O pintor* (1989) e *Nós três* (1989); e, em particular, a encenação que fez pessoalmente, como atriz, em teatros, escolas e os mais variados auditórios de todo o Brasil, do monólogo de sua lavra intitulado *Livro, um encontro com Lygia Bojunga* (1988), que alcançou, com suas muitas apresentações ao longo de vários anos, grande sucesso de público e de crítica.

O estudo do *trágico* na literatura infantojuvenil na obra de outros tantos autores hoje já considerados “canônicos” poderia padecer, talvez, de alguma gratuidade ou artificialidade. No caso da obra de Bojunga, no entanto, face aos aspectos apontados, revela-se como uma escolha arguta realizada pela pesquisadora, capaz de iluminar a obra de Bojunga, segundo uma perspectiva motivada, sensível e inovadora.

Ao explorar as seis narrativas cuidadosamente selecionadas do conjunto da produção da autora para discutir a noção do *trágico* ou, mais especificamente do *trágico moderno* – como vai se explicitando de forma mais precisa ao longo do trabalho –, a estudiosa mobiliza elementos/categorias próprios de uma tradição já sedimentada de estudos do *trágico* (tais como *hybris*, *patético*, *catarse*, *presságio*, *simbologia*), sabendo manuseá-los com rigor, mas sempre associado à necessária flexibilidade que o objeto impõe. A análise realizada chega, assim, a um resultado

original que enriquece de forma lapidar a fortuna crítica da obra de Lygia Bojunga e constitui um belo convite para (re)ler alguns títulos de uma escritora hoje incontornável, cuja obra – densa – é capaz de arrebatá-los leitores de todas as idades.

João Luís Ceccantini

Introdução

A literatura infantil e juvenil brasileira teve suas origens no final do século XIX, com obras esteticamente pobres e tematicamente repetitivas, marcadas por um nacionalismo ufanista, de cunho moralizante e utilitário, que deixava em segundo plano a arte literária.

Antes do final do século XIX, o que se tinha em termos de literatura infantil eram meras traduções e adaptações dos grandes clássicos europeus, numa quantidade bastante reduzida de circulação social. Apenas em 1920, com o sucesso do escritor Monteiro Lobato é que se nota um aumento no número de obras infantis e juvenis e o despertar do interesse das editoras por esse mercado.

Monteiro Lobato é justamente quem vai romper as amarras com o velho modelo literário instituído, abrindo as portas para os demais autores, na medida em que concede às suas personagens infantis um caráter emancipador, e que, portanto, transpassa aquele pedagogismo com fim em si mesmo.

A liberdade criadora que se havia atrofiado no período imediato após Lobato volta a fecundar a criação destinada à criança. Desvinculada de quaisquer compromissos pedagógicos [...] a nova literatura infanto-juvenil obedece às novas palavras de ordem: *criatividade, consciência da linguagem e consciência crítica* (COELHO, 2000, p. 130).

A partir dos anos 1970, o gênero literário infantil e juvenil se expande significativamente, e uma leva de novos autores, como Lygia Bojunga, eclode no cenário da literatura nacional, revelando-se como uma das maiores autoridades na arte da criação estética.

Lygia Bojunga¹ nasceu em Pelotas, no Rio Grande do Sul, no dia 26 de agosto de 1932. Aos oito anos de idade, muda-se para o Rio de Janeiro, cidade em que se torna atriz numa companhia de teatro que viajava pelo interior do país.

Nessas viagens, pôde acompanhar a situação do analfabetismo brasileiro, fator que a impulsionou a abrir uma escola destinada às crianças menos favorecidas. Administrou a instituição por cinco anos e depois foi trabalhar no rádio e na televisão.

Em 1972, torna-se escritora de livros infantis e chega a publicar 22 livros em 27 anos de carreira, com uma série de premiações e referências. Suas obras são traduzidas em mais de 15 idiomas, dentre eles, o francês, o alemão, o italiano, o espanhol, o norueguês, o sueco, o hebraico, o búlgaro, o checo e o islandês.

¹ Lygia Bojunga, no início de sua carreira, assinava seu nome como Lygia Bojunga Nunes.

No mesmo ano em que começa a exercer a função de escritora, Lygia publica *Os colegas* (1972), obra que abre as portas para a publicação de várias outras que, posteriormente, irão lhe render prêmios consagrados da literatura. Em 1975 é publicada a obra *Angélica*; um ano após, *A Bolsa Amarela*; em 1978, *A Casa da Madrinha*; em 1979, *Corda Bamba*; em 1980, *O Sofá Estampado*; em 1984, *Tchau*; em 1987, *O meu amigo pintor* e *Nós Três*; em 1988, *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*; em 1991, *Fazendo Ana Paz*; em 1992, *Paisagem*; em 1995, *Seis Vezes Lucas* e *O Abraço*; em 1995, *Feito à Mão*; em 1999, *A Cama* e *O Rio e Eu*; em 2002, *Retratos de Carolina*; em 2006, *Aula de Inglês* e *Sapato de Salto*; em 2007, *Dos Vinte e um*; em 2009, *Querida* e em 2016, *Intramuros*.

No ano de 1973, Lygia Bojunga ganhou o Prêmio Jabuti. Praticamente dez anos após a recepção do primeiro prêmio literário, o IBBY (International Board on Books for Young People) confere à autora, em 1982, o Prêmio “Hans Christian Andersen”, o qual nunca havia sido entregue nas mãos de nenhum escritor que não fosse de nacionalidade americana ou européia. Em 1986, Lygia Bojunga ganhou o Prêmio da Literatura Patterfanger, e, em 2004, recebeu o Prêmio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award), que é um prêmio literário criado em 2002 e concedido anualmente pelo Governo Sueco por meio do Conselho Nacional da Cultura, concedido a escritores, ilustradores ou entidades ligadas à leitura e à literatura infantil e juvenil, entregue pela primeira vez a uma escritora brasileira.

No entanto, a obra de Lygia Bojunga não se limita apenas à confecção de textos em prosa. A autora também chega a adaptar alguns de seus textos para o teatro, caso do livro *O meu amigo pintor* que se transforma na peça teatral *O Pintor* (1989) e do livro *Nós Três*, cuja peça carrega o próprio nome do livro. O livro *Corda Bamba* foi filmado na TV sueca e encenado na Alemanha e na Holanda, confirmando a vocação de Lygia Bojunga para a literatura feita também para os palcos.

Pelo exposto, trata-se de uma autora que focaliza sua narrativa na figura da criança e, à imagem e semelhança de Hans Christian Andersen, equilibra sua arte criadora entre o tom humorístico e o tom da seriedade, conduzindo o leitor a uma viagem inesquecível pelo mundo da fantasia e da realidade. “Somente uma centralização no destinatário criança, quando da compreensão da natureza do sujeito da recepção e de sua relação com a literatura ou quando do exame dos textos, legitima uma abordagem da literatura infantil.” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1984, p. 23).

Marcados por uma extrema liberdade criadora, a geração dos escritores de literatura infantil dos anos de 1970, dentre os quais Lygia Bojunga, revoluciona o antigo modelo purista e moralizante imposto pela sociedade letrada, reavivando a literatura infantil que adormecia aos poucos nas entrelinhas da falta de autonomia e inovação estética. Conforme nos menciona Zilberman (2003, p. 34), “é no interior desta moldura que eclode a literatura infantil”.

A prosa Lygia Bojunga é viva e presente, e presente e viva permanecerá por muito tempo. É nesses termos que a leitura da obra de Lygia Bojunga pode ser visualizada de múltiplas perspectivas. O humorismo, a tragicidade, a simbologia etc., permeiam suas diversas modalidades de produção. São ilustrativas, quanto a isso, as palavras de Ana Maria Machado (1982):

É um dos autores mais originais que já tivemos a oportunidade de ler. Tem uma linguagem absolutamente própria, que prende o leitor. E cada frase tem uma mensagem subjacente. [...] A riqueza de suas metáforas é espantosa, bem como seu domínio técnico na elaboração da narrativa, e na perfeita fusão do social com o individual.

A obra da autora é atual devido a seu testemunho sobre a criança, o jovem, o homem e a realidade de seu tempo, e da sua temática que envolve, entre outros, o amor, o ciúme, a desilusão, a infidelidade, a morte, a afirmação pessoal, o jogo da verdade e da mentira, a cobiça, a vaidade, a relação entre o ser e o parecer, o absoluto e o relativo, o bem e o mal.

1. Lygia Bojunga: dos elementos da tragédia grega ao trágico moderno

Acredita-se que a enunciação maior do trágico moderno acha-se na aflição extrema, na raiva, no vazio, na futilidade, na ausência de valores e de sentido e na absurdidade de tudo, no “sentimento de que um *nada* consome *tudo*, um *tudo* que não é mais que um outro *nada*.” (SERRA, 1998, p.52).

Se pensar no trágico a partir de dois ângulos, é possível verificar que, na tragédia grega, o destino da personagem é estabelecido pelos deuses. Entretanto, no momento em que o trágico se manifesta no mundo moderno, verifica-se que a personagem vive isoladamente. Nesse sentido, ressaltamos que tem a possibilidade de dar nova feição, de modificar a própria vida, a própria história, visto que exerce influência sobre o próprio destino.

Sabe-se que, na Grécia Antiga, encontra-se o herói dirigido pelos deuses. Na modernidade, o herói é orientado pelo *logos*, pela razão, conquanto viva num universo em que o desejo se choca, constantemente, contra a ordem de fatos instituídos pela sociedade, que ele não tem possibilidade de modificar.

O Renascimento e, juntamente com ele, o racionalismo e a descrença, matam os deuses que representam a possibilidade de solução para os questionamentos humanos, bem como a justificativa para a catástrofe que os atinge. Os deuses não existem mais, resta ao homem enfrentar sozinho o flagelo e encontrar, nos próprios atos, a explicação para a desgraça. Ele está numa situação embaraçosa e não sabe qual caminho tomar. É o período de aflição, de agonia, de sofrimento, de inquietação, de temor, afinal, de trágico.

Segundo Nietzsche (1844 - 1900)², depois de muitos séculos, o trágico, e não a tragédia, reaparece. O renascimento do trágico existe efetivamente, visto que a modernidade demanda que tal renascimento ocorra. Para Nietzsche, os últimos séculos foram tão trágicos, tão intensamente patéticos, que tornaram possível esse regresso ao trágico. No entanto, o trágico moderno, que resulta da tragédia, precisa ser focalizado levando em consideração outras características que não somente aquelas que o aproximam da tragédia considerada como gênero literário.

O trágico presentifica-se não mais na forma artística da tragédia, mas em outros gêneros literários: a narrativa, por exemplo. Nesta particular perspectiva, é o homem, com seus atos, que

² NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1996.

atrai a manifestação das fatalidades. É o homem que provoca o inexplicável e não mais os deuses. O trágico não mais se limita à estrita relação entre o herói e a Providência – o embate patenteia-se no íntimo peculiar do herói e o conflito é seu ser, é dentro de si. Sabe-se que a luta interior é mais difícil de ser resolvida, restando, enquanto alternativa ou falta de opção, a destruição, a ruína do herói. De fato, conforme Jean Marie Domenach (1968), o trágico moderno surge por meio da verificação de que a reconciliação do herói dentro do ser, o sentimento ou emoção, a índole, a natureza se pagam com a perturbação no céu ou na terra, com a desordem superior à ordem estabelecida. Dessa maneira, o homem moderno é perturbado cada vez mais com o infortúnio que está sobranceiro e esforça-se por achar, no decurso da experiência, as maneiras de impedir ou distanciar o que ameaça a estabilidade. Entretanto, não crê que a premeditação possa surtir efeito. É bem verdade que a ciência, na maioria dos casos, não admite que o homem transponha o seu limite.

Noutro passo, Domenach (1968) considera que, se a modernidade causa a morte dos deuses, haverá de procurar respostas para os questionamentos que eram antes dadas por eles. Diante da presença sistemática dos dualismos – amor/ódio, vida/morte, liberdade/prisão – o homem sente dificuldade para resolvê-los, para solucioná-los; enfim, para decidir a maneira mais apropriada de esclarecer os enigmas duais.

Nas obras *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009), analisaremos, essencialmente, os elementos do trágico grego, contudo, consideramos que os conflitos, a destruição, a ruína e o pavor são os determinantes do trágico moderno na narrativa de Lygia Bojunga, são os causadores da ideia do trágico. O isolamento, a solidão e o individualismo produzirão a sensibilidade e o sentimento trágico presentes nas obras em questão.

Deve-se notar, antes de qualquer coisa, que – dentro do universo retratado – o trágico moderno ainda é resultado de outra situação: as inquietações pessoais e interiores. Dizendo de outro modo, o homem sente-se cada vez mais deprimido, visto que o desprazimento decorre da criação de novas exigências. Todo este descontentamento e agitação motivam o trágico. O pormenor que pode significar muito é que a fatalidade é o ingrediente da tragédia grega que permanece nas obras da escritora, é claro que revestida de outras nuances. A fatalidade representa aquilo que é contrário à liberdade.

O trágico na obra de Lygia Bojunga se mostra desligado da tragédia, se considerada sob o aspecto de gênero literário. O trágico analisado nas obras em questão se edifica no embate com o social, na oposição com a pungência da ordem social, que conjectura o prenúncio de desgraça e invoca impetuosidade. Edifica-se também no embate do indivíduo consigo mesmo.

Importa considerar a natureza do herói moderno: ele não mais age de olhos vendados, como o herói grego, todavia, sim, de olhos descerrados, com conhecimento de que avança em direção à própria ruína. As personagens criadas por Lygia Bojunga, nas seis narrativas analisadas, são heróis trágicos em presença da intensa energia do Universo. Na verdade, pode mesmo dizer-se que se está em presença do que Jean-Marie Domenach (1968) designa de trágico moderno – aquele cujo enigma ou inexplicável é encontrado na vida diária e habitual. O trágico antigo transpõe essências de um mundo antigo, remoto; o moderno penetra na essência do ser humano, perscrutando o mais íntimo da alma.

O embate trágico, presente no *corpus* trazido à análise nesse livro, resultado da pesquisa de pós-doutorado, parece querer subjetivizar-se ou impor-se a partir da visão individual do eu, tendo como consequência muito mais a conflitualidade interior do sujeito do que as concretas e sinistras contrariedades que, na tragédia grega, apresentam oposição ao feliz trajeto do herói. Encontra-se o homem moderno, da mesma maneira que o grego, totalmente susceptível ao destino, só que, diferentemente daquele, num mundo governado pelo capital que – à maneira dos deuses – também infunde, estabelece e fixa, de modo inexorável, a opressão da Moira a todos os seus infratores.

Lesky (1996), citando Goethe, afirma que todo o trágico estabelece-se em contradição inconciliável, incompatível. Quando aparecer ou for possível a adaptação ou a acomodação, o trágico deixa de existir. Essa afirmação merece ser apreendida, porque serve de fundamento para a teoria moderna do trágico, justificando-lhe a existência no mundo moderno, uma vez que a contradição inconciliável está presente em qualquer tempo. Basta ser humano para vivenciar conflitos. Quando os conflitos são inconciliáveis, está-se diante do fundamento do trágico.

São com conflitos inconciliáveis que nos deparamos nas obras *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009) de Lygia Bojunga. Em função disso, é importante atentar que não é apenas a oposição entre o homem e o destino o pressuposto para a existência do trágico, mas também a contradição que não se pode conciliar. Desse modo, tem-se a possibilidade de pensar que a incoerência, o desacordo ou se se preferirmos, a contradição, pode manifestar-se tanto entre o homem e os deuses quanto entre o homem e o capital, ou o homem e os conflitos interiores. Na primeira manifestação, configura-se o trágico grego e, na segunda, a sociedade moderna.

Bornheim (1975, p. 73) assegura que a contradição inconciliável pode achar-se “na ordem ou no sentido que forma o horizonte existencial do homem” e a essência dessa ordem tem a faculdade de ser o universo, as divindades, a justiça. Enfim, “o sentido último da realidade”. Tem-se a possibilidade de dizer que esse “sentido último da realidade” pode manifestar-se no embate que se caracteriza a partir da bipolaridade entre o indivíduo e o capital, entre o indivíduo e os conflitos

psicológicos, próprio do homem moderno. Com efeito, qualquer oposição presume a existência de conflito que possibilite a antecipação das ocorrências e torne possível o entendimento da manifestação trágica. Desse modo, o trágico não pode ser definido pelo caráter e sim pela atuação. Nesse sentido, fazem-se esclarecedoras as palavras do professor Otávio Cabral: “o caráter é intrínseco ao ser humano, e a ação trágica produto da polaridade entre este ser e o mundo, não podendo, portanto, o caráter, ser o responsável pela manifestação da ação trágica; na verdade, esta surge como resultante do conflito entre os dois pólos.” (2000, p. 25).

Na realidade, se se pensar no mundo moderno, o embate entre o indivíduo e o capital define a ação trágica, podendo ou não resultar na morte do indivíduo. De maneira diferente do trágico grego, em que a oposição às tensões é “sustentada por forças interiores que lhes demarcavam o poder da personalidade” (BRAYNER, 1978, p. 216), a condição da tragicidade moderna se funda no embate de valores que situa o indivíduo diante do ser e da época. Assim, pode-se dizer, de acordo com Sônia Brayner, que a personagem trágica moderna emerge da construção cotidiana da história.

Observa-se que, por mais que não haja a morte do herói, sente-se forte efeito, abalo moral, impressão profunda, como na tragédia grega, merecedora de terror e condolência. O mundo do herói moderno não é governado pelos deuses, mas pelo capital, pelo individualismo. Desse modo, a *hamartia* – diferentemente da do herói grego, que, quando comete engano, é submetido a castigo – se efetiva por meio do vínculo com as situações do mundo e da ligação com outros indivíduos.

Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000), observa que o herói romanesco e, por conseguinte, o herói moderno, é indivíduo solitário, à mercê da própria fraqueza e debilidade. O universo em que o herói moderno convive, não mais contém a garantia e a firmeza do universo épico, onde os deuses triunfam e obtêm vantagem sobre tudo – o herói moderno é fruto dos vínculos próprios do capitalismo, já que vive num mundo em que predominam o capital, o individual, a produção e o mercado.

As personagens de Lygia Bojunga manifestam-se no cotidiano das pessoas comuns e desejam vencer as contradições, aparentemente insuperáveis, às quais são submetidas. As personagens das narrativas que serão analisadas são abandonadas pelos deuses e transformam-se em donas do futuro e do destino. Elas precisam enfrentar as objeções e incoerências do dia a dia, travar conhecimento com outros indivíduos e lutar contra os problemas sociais. O universo do herói trágico moderno edifica-se e estabelece-se, diferentemente de Édipo cuja vontade é determinada pelos deuses, por meio dos embates estabelecidos pela vida moderna e da relação com as leis do capitalismo.

O trágico moderno constata a aptidão congênita do homem para o malogro, e que a vida, em qualquer ocasião, tem suas extraordinárias dificuldades. O rigoroso realismo do trágico põe em

contato a vida com a amargura, a angústia, o infortúnio; o crime com a punição; a ausência de estabilidade, tanto no homem quanto na sociedade, com a reabilitação da estabilidade alcançada a duras penas.

Na verdade, a grandeza é característica particular do trágico; é ela que dá maior magnitude à queda, à falta, ao crime. Ainda que a grandeza seja algo próprio da tragédia grega, uma vez que as personagens são nobres e o conflito decorre de situação verdadeiramente importante, o trágico moderno começa a mostrar a tragédia do dia a dia, das pessoas mais simples.

Deve-se acrescentar que parece legítimo inferir-se, de todas as referências feitas, que as personagens das narrativas *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009), ao lutarem contra a fatalidade, não se deparam com o caráter irreversível próprio da realidade grega; pelo contrário, elas podem, pelo menos em tese, dar nova forma, feição e caráter à realidade. Por serem, de algum modo, donas da sorte, têm consigo a individualidade que possibilita circunstâncias reais para alterar, modificar e até transformar aquilo que está para ser alterado, modificado e transformado. Contudo, elas não podem superar a contradição inconciliável.

A partir dessa reflexão, podemos dizer que não há diferenças substanciais entre o trágico manifesto e analisado nas obras *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009) e o trágico manifesto na dita literatura adulta.

Ao relacionarmos o trágico nas obras analisadas de Lygia Bojunga e as necessidades da mentalidade infantil e juvenil, consideramos que a *catarse*, por exemplo, não tem exatamente a mesma função para uma criança, um jovem e para um adulto. Entretanto, posto que a leitura é sempre produção de sentidos, acreditamos que se essas mesmas obras, lidas por um jovem, podem ter o efeito catártico, no sentido de purificação ou purgação. É importante ressaltar que essa discussão poderia resultar em outra pesquisa, uma vez que seria preciso, tendo como referencial teórico a Estética da Recepção, ir a *loco* e realizar pesquisa de campo, ou seja, analisar a recepção dessas obras pelo público juvenil.

Professor, crítico e ensaísta Antonio Candido, mestre de todos nós, discorre, no artigo intitulado “A Literatura e a formação do Homem” (1972), acerca das funções que a literatura pode desempenhar na formação do homem. Segundo ele, as funções são: psicológica, formadora/educadora e social.

Na função psicológica, a literatura responde às necessidades humanas de ficção e fantasia. Essas necessidades são expressas por meio dos devaneios em que todos se envolvem diariamente. Em se tratando das modalidades de fantasia, para Candido, a literatura seja, talvez, a mais rica, pois é capaz de suprir, e transformar a realidade com o trabalho executado pela imaginação literária.

Na função formadora, a literatura formaria e educaria como a própria vida. Por ter base na realidade, a literatura atua como instrumento de educação, de formação do homem, não segundo a pedagogia oficial, ou como um apêndice de instrução moral e cívica ou, ainda, como nos manuais de virtudes e boa conduta, mas trazendo em si tanto o bem quanto o mal e agindo de forma imprevisível na formação do homem, ela humaniza em sentido profundo, porque faz viver.

A terceira e última função considerada por Candido diz respeito ao conhecimento do mundo e do ser, à identificação do leitor e de seu universo vivencial e ele denomina de função social. Essa função é que faculta ao homem o reconhecimento da realidade que o cerca quando transposta para o mundo ficcional. Assim, essa função é verdadeiramente sentida quando o leitor é capaz de incorporar a realidade da obra às suas próprias vivências e experiências pessoais, ou seja, quando o leitor se sente participante de uma humanidade também sua, conseguindo incorporar à sua experiência o que o escritor lhe apresenta como sentido de realidade.

A partir das três funções que a literatura pode desempenhar na formação do homem, estabelecemos alguns liames entre o trágico e a função formadora da literatura infantil e juvenil. Assim os aspectos do trágico como o patético, a catarse e a desmedida podem atuar nos leitores das obras *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009), não pedagogicamente, mas humanamente. A função formadora é aqui entrevista na descoberta de um mundo de infinitas possibilidades.

2. A representação narrativa do trágico em *Corda Bamba*

O espaço e a presença dos elementos do trágico serão analisados na obra *Corda Bamba* (1979) de Lygia Bojunga. São eles: *hybris*, patético e *catarse*, presságios e simbologias. A *hybris*, desmedida grega, pode ser observada no casal de equilibristas Márcia e Marcelo que atuam sem rede de proteção para poder ganhar mais dinheiro e quitar as dívidas com os credores.

É patética a tragédia de Maria que, com dez anos, presencia a morte dos pais e por um bom tempo vive como se tivesse perdido a memória. Porém, o leitor atinge a *catarse* quando ela busca dentro de si forças para superar a morte das pessoas que lhe eram mais caras. Os presságios e simbologias também permeiam o texto.

Os presságios estão presentes nessa narrativa. Presságios serão aqui compreendidos como afirmações e ocorrências capazes de prever infortúnio inevitável. O futuro, revelado durante a narrativa, faz-se presente quando os presságios, espalhados no decorrer da ação, transformam-se em realidade.

***Corda Bamba* e a simbologia do espaço**

Corda Bamba (1979) é uma narrativa contada em terceira pessoa, cujo narrador é onisciente e começa a contar a história no meio dos acontecimentos (*in media-res*), o que chama a atenção do leitor e desperta sua curiosidade para a menina chamada Maria, de dez anos, que aprendeu a arte do equilibrismo com os pais, artistas de circo e protagonistas do famoso número da corda bamba que os vitima fatalmente. Com isso, ela vive um mês com os amigos do circo: Foguinho e Barbuda até o circo chegar ao Rio, onde passa a viver na casa da avó materna.

A convivência de Maria com a avó não é fácil, são personalidades distintas, adaptadas em diferentes ambientes. A autora, a partir daí, vai recompondo a infância de Maria, por meio do sonho, do imaginário, saindo do plano do real e entrando no maravilhoso. A narrativa transita entre essas duas dimensões. Maria sai da janela de seu quarto e começa a andar na corda bamba até o prédio vizinho, entra pela janela deste e defronta-se com um corredor com portas coloridas. Em cada uma faz uma descoberta, um fato da vida de seus pais, de sua avó e de sua própria vida. Na última porta, Maria recorda como aconteceu o acidente que vitimou fatalmente seus pais. E no final da narrativa, ela passa a pensar em um futuro com escolhas próprias, continuando a eterna busca pela identidade.

O livro recebeu a menção “Altamente Recomendável para o Jovem” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e foi o primeiro texto de Lygia Bojunga adaptado para o teatro, em trabalho feito por Ewerton de Castro, que também dirigiu a peça no Rio de Janeiro. Além disso, foi filmado na Suécia.

O título *Corda Bamba* é provocante e inspira um sentimento de insegurança. A corda bamba pode representar um desafio e, ao mesmo tempo, um impedimento para prosseguir. O espaço é muito simbólico nessa narrativa. Ele rodeia as personagens e confere significado e existência dentro da narrativa. Esse ambiente

[...] provoca o conflito e o descompasso temporal, a ordem dos eventos é quebrada pela introdução do tempo psicológico e, após uma jornada que pode acontecer tanto na esfera física, quanto na simbólica, surge a coragem (ou a necessidade) de desvincular-se desse ambiente real e de qualquer outro, para apropriarem-se dele e não o contrário (SANTOS, 2006, p. 15-16).

Apesar de presa no apartamento da avó, Maria conquista outro espaço que vai da janela de seu quarto à outra janela do prédio em frente. Mesmo pequena, ela consegue amarrar sua corda e descobre outro espaço, de grande dimensão, que pode ser sempre usufruído por ela.

Nas duas vezes que vai morar com a avó, o espaço da casa é a grande fronteira de Maria. Não podendo passear, sem o espaço do circo, ela se fecha dentro da casa, o que revela a condição isolada e também cercada de Maria. A solidão é a sua companhia. Ao mesmo tempo, esse espaço de clausura proporciona sua libertação.

O espaço é trágico, representa a condição solitária de Maria. Ela só se liberta quando conquista, enfrenta e compreende seu passado. Essa compreensão só é possível por meio da reconstituição do mesmo e assim, consoante Regina Zilberman e Ligia Cademartori Magalhães, o espaço apresenta a situação social da criança “sua clausura e sua interioridade, na medida em que se vale de portas e janelas, corredores e quartos, para mostrar de modo simbólico a conquista a que procede a heroína e a implosão de sua claustrofobia.” (1984, p. 121).

O espaço do circo, especialmente na apresentação dos equilibristas, também gera desequilíbrio. Apresentar-se sem a rede de proteção conota a maior tragicidade da narrativa. O espaço que Marcelo vivia, antes de conhecer Márcia, era também desequilibrante. Morava em andaime, no alto do prédio, onde, durante o dia, trabalhava de pintor.

Nesse sentido, podemos reconhecer que a própria caracterização de Maria como tímida, absorta e ensimesmada é consonante ao aspecto trágico do espaço que perpassa toda essa narrativa.

Aspectos do trágico, *hybris*, patético, catarse, presságios e simbologias

A *hybris* denota espécie de desmedida. Na verdade, a tradução deste termo para terminologia atual apresenta algumas dificuldades. O mais acertado é que, a fim de melhor entender esta noção, haja necessidade de situar-se o contexto no qual ela surge. A Grécia Antiga, clássica, demonstra em todas as espécies de expressão humana forte inclinação para o equilíbrio, a medida, a proporção. As concepções filosóficas e artístico-poéticas propendem para o justo termo. A determinação e a delimitação constituem parâmetros decisivos em toda visão de mundo grega.

A violação da norma, da medida, no contexto do pensamento antigo, é considerada grave. O homem, relacionando-se com o mundo, com a divindade e consigo mesmo, termina por se defrontar com limites cuja transposição constitui problema. É assim que o pensamento ético-político-educativo prima pelo ataque à desmedida, ao exagero, ao excesso, incorporados nos diversos vícios do ser humano: altivez, arrogância, insolência, cobiça, luxúria, desejos e aspirações veementes etc..

A noção de *hybris* tem importância fundamental no pensamento e na ação dos gregos. Trata-se justamente do oposto àquilo que por eles é buscado nos mais diversos planos. Tal noção condensa o conjunto de vícios humanos segundo a noção clássica: a exacerbação, o exagero etc. A *hybris* passa a constituir, ao lado de seu contrário, a justa medida, o centro das atenções e dos debates.

No *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, o termo *hybris* é definido como “uma qualquer violação das normas da medida, isto é, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas.” (ABBAGNANO, 1970, p. 495). A *hybris* deve ser considerada em confronto com a “medida”, que é tida como justiça, com a qual o herói dominado pela *hybris* e com comportamento excessivamente individualista rompe. Em toda a tragédia grega fazem-se presentes o coletivo, caracterizado pela medida, e o individual, que é o herói, caracterizado pela desmedida; o coletivo e o individual constituem a ação trágica.

Aspectos do trágico podem ser claramente percebidos na obra *Corda Bamba*. A *hybris*, desmedida grega, pode ser amplamente observada no casal Márcia e Marcelo. A primeira desmedida de Márcia foi fugir com o namorado e com ele trabalhar no circo quando Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, habituada a comprar objetos e pessoas, tenta comprar Marcelo, o namorado de sua filha Márcia, para dela afastá-lo:

Dona Maria Cecília arrancou a mão; o cheque caiu no chão.

– Sai daqui! Já!

Marcelo foi saindo. Márcia correu atrás.

– Márcia! Você fica.

– Ah, quer saber de uma coisa, mamãe? Desta vez eu não vou fazer o que a senhora está mandando. Se a senhora continua não deixando eu casar com o Marcelo, sinto muito: vou ter mesmo que fugir pra casar. – E sumiu (BOJUNGA, 2009, p. 88-89).

Dessa união, nasce Maria e a família vive extremamente feliz até o dia em que dona Maria Cecília sequestra Maria, deixando Marcelo e Márcia desesperados e, na busca incessante pela filha, o casal se vê obrigado a gastar muito dinheiro. Após anos de busca, eles encontram a menina, mas, para conseguir dinheiro a fim de pagar os credores, obrigam-se a apresentar seu número na corda bamba do circo, sem a rede de proteção. Márcia se desequilibra, Marcelo tenta ajudá-la e ambos caem, perdendo suas vidas:

– Não dá mais tempo de mudar nada: já fizemos o acordo, o espetáculo vai começar.

[...]

– A gente precisa mais dinheiro.

– O jeito não é esse.

– Até hoje não deu pra pagar as dívidas que a gente fez quando eu saí procurando a Maria.

[...]

– Não tá certo, não tá certo! vocês não podem deixar eles tirarem a rede, vocês não podem deixar eles botarem a corda tão alto.

– Eles vão pagar muito mais.

– Você tá deixando eles te explorarem. Marcelo!

– A gente vai trabalhar sem rede porque quer.

– Pra ganhar mais.

– E daí? (BOJUNGA, 2009, p. 130-131).

Esta foi a maior *hybris* da narrativa: atuar sem rede de proteção para poderem ganhar mais dinheiro, a queda foi fatal.

O ponto essencial da ação trágica, a causa da mudança da felicidade ou da infelicidade, é o erro, um erro grave, doloroso, do herói. O erro, ou seja, a falta, a *hamartia*, é definida por Aristóteles (1973) como engano contrário aos cálculos mais desprovidos de malícia. É o erro involuntário, o engano trágico, que, em *Corda Bamba*, Márcia e Marcelo desafiam a altura e dispensam a rede de proteção e, em Sófocles (1998), quando Édipo mata Laios, depois de ter sido ofendido, sem saber quem ele é. Não é sem prudência que o coro das tragédias de Sófocles repete incessantemente que a origem de todo o mal é a inexistência de medida.

Na tragédia grega, a ação trágica desencadeia o conflito e a tensão, como resultante do comportamento desmedido da personagem frente a um sistema de valores. A *hybris*, a desmedida, é considerada o principal impulsionador da catástrofe, pela capacidade de romper

com a ordem estabelecida. A falta de Medéia, por exemplo, é a de abandonar o pai e a pátria, e isso lhe traz a culpa, a solidão e o arrependimento. Portanto, é do abandono ao pai que tem origem a *hybris*.

Encontra-se em muitos heróis trágicos, como Édipo, Electra ou Agamêmnon, o instinto humano que leva à desmedida e que é a mola propulsora do processo trágico. O mais importante é que esta desmedida, falha ou erro, como, por exemplo, o incesto de Édipo, são impulsos que põem em cheque a ordem das aparências.

Na tragédia grega, o herói trágico cai no infortúnio pelo erro, pela falha (*hamartia*), uma vez que é impulsionado pela desmedida (*hybris*). Assim, em *Corda Bamba*, pode-se dizer que a *hybris* das personagens é seguida da *hamartia*, erro sem culpa, contudo capaz de produzir o desconcerto. Márcia e Marcelo não dão atenção a Foguinho que tenta dissuadi-los de tamanha desmedida. Maria assiste à queda fatal dos pais. São esses os conflitos que caracterizam o movimento de passagem do protagonista de ser antes dotado de *hybris* à ação ditada pela subjetividade, *hamartia*. Em *Corda Bamba* constata-se que Márcia e Marcelo, dotados de *hybris*, são penalizados, como na tragédia grega. A *hamartia* acompanha suas revoltas e são derrotados.

Em se tratando do elemento do trágico denominado patético, consideramos que ele será aqui entendido como procedimento artístico capaz de produzir grande choque ou apatia, resultante de abalo emocional, no leitor. Trata-se de forma de persuasão baseada sobre a emoção. Comum entre os gregos, ela produz no leitor grande tensão e, quando concluída, uma espécie de relaxamento, de cura, denominada, por Aristóteles, *catarse*.

Pode-se entender o patético como a habilidade de provocar, no leitor, estado de ânimo despertado por sentimento estético – melhor dizendo – a capacidade de produzir, no leitor, sensação de sentir o que sente a personagem, caso esteja na situação experimentada por ela.

O termo *catarsis* diz respeito à “purificação”. O espetáculo da tragédia, assim como a leitura de outros gêneros em que se pode encontrar elementos trágicos, faz experimentar o terror e a piedade. O espetáculo da tragédia permite experimentar o terror e a piedade, o alívio, a satisfação do desejo, por meio de tais emoções.

O terror e a piedade que o espectador sente diante do que pode suceder ao herói trágico, diante do destino que o espera, nada tem de abnegação ou desprendimento – esse terror trágico é egoísta: o espectador não receia apenas pelas personagens que assiste, mas também por si próprio.

É patética a tragédia de Maria que, com dez anos, presencia a morte dos pais e por um bom tempo vive como se tivesse perdido a memória:

O tambor começa. Marcando bem o movimento de Márcia e Marcelo. Maria para de chamar. Espera. O tempo passa devagar. Ela se vira, olha: que alto que eles estão! A mãe é bonita, assim de malha prateada, o cabelo feito o dela, um arco maior que o dela com flor de tanta cor, opa! (era a mãe fazendo um volteio), coisa mais linda! Como ela faz isso bem. A malha que o pai usa é preta só, e aqui debaixo ele ainda parece mais alto: o arco que ele segura só tem flor amarela, puxa, que pirueta! O pai é mesmo um cobra, o público até se assustou. Vai ver susto é bom: todo o mundo bate palma. Quanto mais Maria olha pra Márcia e Marcelo, mais vai esquecendo que queria ir embora; Márcia tem tanta graça! mesmo não fazendo nada difícil, a gente não quer deixar de olhar, imagina quando o pai estender o arco pra ela passar, pronto! estendeu. Ela se baixa e passa. E passa de novo, e passa de novo. Cada vez diferente. Cada vez mais depressa. Cada vez, que é isso!! o arco de cor se embarça no amarelo; cai. Márcia falseia o pé, o corpo vira, o pai quer pegar um braço, um cabelo, um resto dela, mas tudo escapa, ela já vem vindo, ele se vira todo, já vem também, o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa que gente cai!! (BOJUNGA, 2009, p. 134-135).

Porém, o leitor atinge a *catarse* quando ela busca dentro de si forças para superar a morte das pessoas que lhe eram mais caras e estica sua “corda” e transpõe a ponte que liga realidade e fantasia, superando os traumas causados pela perda dos pais. Aprende a viver com as perdas e encontra novos caminhos rumo ao futuro:

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher (BOJUNGA, 2009, p. 145).

O parágrafo citado acima, último da narrativa, representa a vitória de poder escolher e interferir no próprio destino.

Na narrativa, existem outros momentos patéticos, a título de exemplo, cita-se a Velha que conta história, comprada por Dona Maria para dar de presente de aniversário à neta. A Velha, que se vende em troca de comida e morada, morre de tanto comer, após ter passado muita fome na vida. A cena representa o ápice do poder, da opressão e do desrespeito ao ser humano, aqui totalmente coisificado, manifestado por Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Maria fica perplexa. Não sabia que se podia comprar gente. Sua perplexidade é tanta que ela fica vários dias sem coragem de se aventurar em novas descobertas.

As aulas particulares representam também violência simbólica. As unhas grandes e esmaltadas de vermelho da professora, as mãos com muitos anéis e pulseiras, sua rispidez e o cachorro embaixo da mesa que impede Maria de apoiar os pés causam medo e pavor na menina e só terminam quando soa o despertador, anunciando o fim da aula.

Pode-se dizer que, no decorrer da narrativa, o leitor depara-se com situações patéticas, tanto nas palavras e nas ações de Márcia e Marcelo, quanto nas de Maria Cecília e da neta. Gestos e ações comoventes, como comovente é a leitura da obra em si, uma vez que provoca, no leitor, certo sentimento de temor e de piedade pela triste morte do casal. Estas situações patéticas são, no entanto, distanciadas por um narrador onisciente que as relata por diferentes pontos de vista.

A *catarse* conquista espaço de realce desde Aristóteles e é compreendida como purgação, purificação e libertação – a satisfação que está associada ao espectador/leitor no momento do aniquilamento do herói é explicada pelo aspecto paradoxal do fascínio pelo funesto e pela desgraça, demonstrador das objeções e das profundezas da mente.

Márcia e Marcelo são sensíveis ao sofrimento e à dor, como os heróis das tragédias gregas, pois a sensibilidade à dor é a lei da arte para os gregos. Analisando o patético na obra em questão, pode-se dizer que o casal sofre pelo sumiço da filha, pelas dívidas que contraem para procurá-la, pela rejeição da mãe de Márcia ao casamento. Todo herói trágico deve sofrer penosamente, uma vez que o sofrimento representa ação da alma.

Encontra-se o patético nos gestos e nas ações de Márcia e Marcelo. Gestos e momentos dolorosos expressos no espetáculo de morte terrível capaz de provocar no leitor o sentimento de piedade pela triste sorte das vítimas. É preciso reconhecer a habilidade do narrador de Bojunga em contar histórias, de colocar em cena conflitos, de apresentar gestos, e, principalmente, de exprimir sentimentos.

Já no que diz respeito ao elemento do trágico denominado presságio, ele representa manifestação encoberta da força do destino, bem como indicações sutis para um epílogo em que a destruição e o sofrimento caminham juntos. As descrições dos cenários, dos objetos, dos acontecimentos e das personagens são fundamentais, pois funcionam como indícios e avisos que caracterizam o trágico no desenrolar da narrativa. Esse caráter descritivo acentua as situações que organizam o sistema de forças inevitáveis. Os presságios conjugam-se no final trágico.

Marcelo, prestes a se apresentar pela primeira vez sem a rede de proteção, sonha com o gancho se partindo e o cabo escapando:

- E eu topei. Tiraram a rede. Ficou arriscado. Mas tem gente que curte.
- O quê?
- Ver gente arriscando de morrer pra poder viver.
- E aí?
- Na véspera do espetáculo eu sonhei que o cabo tinha escapado.
- Que cabo?
- A gente chama de corda, mas é um cabo de aço. No sonho eu via tudo direitinho: um gancho se partindo, a ponta do cabo escapando, justo na hora d’eu pisar na corda. E, na hora do espetáculo, foi só pisar na corda que eu comecei a lembrar do sonho (BOJUNGA, 2009, p. 78).

Marcelo desistiu do número, foi vaiado, mas assegurou sua vida. Depois disso, começa a sempre sentir medo nas apresentações na corda, mesmo com a rede de proteção. Desiste, vai trabalhar de pintor, mas sonha sempre com o espetáculo e com o número da corda. Os sonhos de Marcelo e o medo de realizar o número representam presságios de um infortúnio lastimável.

Quando Maria Cecília oferece dinheiro para que Marcelo desista de Márcia, ele declara a ela todo o seu amor. Mas algo que chama a atenção e se constitui como presságio é: “ – E se for preciso (tomara que não seja!) eu prometo que dou minha vida pra salvar a vida dela.” (BOJUNGA, 2009, p. 88). A promessa é parcialmente cumprida, ele, verdadeiramente, dá a sua vida, no entanto, não consegue salvar a vida de Márcia.

Na história, há uma quantidade significativa de símbolos que são muito sugestivos e ajudam na construção e no valor da narrativa. A corda, o barco e o mar, o arco, a janela, as portas, pelas quais Maria busca rememorar o seu passado, todos formam um conjunto de símbolos que são primordiais para o entendimento e as percepções do leitor.

Segundo Regina Zilberman e Ligia Cademartori Magalhães (1984, p.121), a corda amarra passado e presente, simboliza o cordão umbilical que liga Maria aos pais e a leva ao encontro de si mesma. A corda também representa a ponte que permite a Maria buscar seu mundo interior a fim de compreender as mudanças em seu exterior. O objeto simbólico liga o real e o imaginário, e proporciona à protagonista equilíbrio para solucionar seu conflito.

O arco também auxiliará a protagonista no processo de recuperação da memória. O arco proporciona que Maria se equilibre na corda “e possui sentido de ligação devido à sua natureza circular, simbolizando a condição de a heroína manter-se sobre seus próprios pés.” (PAULI, 2001).

O barco e o mar conotam vários sentidos. O barco é o símbolo da travessia que traz Maria à vida, com a passagem de um mundo ao outro. É o local onde Maria foi concebida e também onde nasceu conotando, por assim dizer, o útero materno e a simplicidade, pois é feito de papel. O barco também se presentifica na possível viagem de férias de Maria à Bahia para rever os amigos Barbuda e Foguinho.

O mar, por sua vez, conota a dinâmica da vida, o lugar dos nascimentos, das transformações e simboliza um estado transitório entre certeza e incerteza. O mar, em *Corda Bamba*, ganha sentido em vários momentos da vida de Maria: no seu nascimento, no percurso de sua vida, no seu futuro, conotando a idéia de dinamismo e mudança. Para Zilberman e Cademartori (1984), o signo MAR está contido nos nomes das personagens mais importantes do livro: MARia, MÁRcia e MARcelo. Maria, com o auxílio da corda, do arco e também do mar, viaja ao encontro de si mesma, ao encontro de sua história e ao encontro da história de seus pais.

Outro símbolo importante é a janela. A janela e a corda são os primeiros instrumentos utilizados por Maria na busca de sua descoberta interior. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2000) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a janela pode ser considerada como símbolo de receptividade e sensibilidade às influências exteriores. Pode ser considerada também a simbologia da consciência, visto que, por meio da janela, Maria chega às portas e abre uma a uma e tem acesso à sua própria história.

Diante de várias portas, Maria busca o inconsciente, busca os fatos que não consegue ou não quer se lembrar por causarem imensa dor. Tenta abrir a porta vermelha, porém não consegue, está trancada. A branca se abre e a luminosidade da cor é intensificada pela prata, pelo espelho e pelo cristal que estão espalhados por todo o quarto, sugerindo a ideia de sonho. No *Dicionário de Símbolos* (2000, 141), o branco é a cor privilegiada dos ritos de passagem, “através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. Nessa porta, ela vê a briga de Márcia e de sua vó por causa de Marcelo que não aceita ser comprado por Dona Maria Cecília. Em consonância aos ritos de passagem, Márcia muda sua vida, se liberta da mãe e foge para viver com Marcelo.

A segunda porta que se abre para Maria é a de cor amarela. Ela se sente feliz e viva, porque ali ela se depara com o seu nascimento e com todo o amor de seus pais. Ela nasce em um barco no mar que, conforme já dissemos, simboliza a dinâmica da vida, o lugar das transformações e dos nascimentos, enfatizando a ideia de renovação. O amarelo é o brilho da vida, do ouro e simboliza a fertilidade. Ela ganha a vida e os pais o bem maior, o amor maior. É sintomática a passagem: “[...] tanta alegria assim deixava ela até confusa, agora tinha vontade de chorar.” (BOJUNGA, 2009, p. 94). Tem-se a impressão de que ela sente que algum infortúnio inevitável está por vir.

De volta ao corredor, depois de vários dias sem ir lá, Maria, diante da porta vermelha que não consegue abrir, ouve Márcia e Marcelo, prometendo um para o outro, que sempre trabalhariam com a rede de proteção. Mais tarde, Maria se dará conta de que esta promessa não será cumprida.

A próxima porta que se abre é a de cor cinza e nela Maria se depara com uma situação angustiante. A avó a rouba de seus pais e ela passa a viver anos amargos longe das pessoas que mais ama. A avó, egoísta, decide que quer viver na companhia de Maria, depois de ter sido abandonada pelo quarto marido e usa de subterfúgios, os mais baixos, para conquistar a inocência da criança. A cor cinza denota a nulidade da vida humana, como os anos passados na companhia da avó que não trouxeram felicidade alguma para a menina. Depois de roubada, Maria encontra a porta em que não há menção de cor. Nela, Maria se vê no seu aniversário de sete anos – só ela e a avó – e muitos brinquedos, doces, salgados e um bolo enorme. Mas não há nenhum amigo nem as pessoas que mais ama. Ela ganha muitos presentes, dentre eles, uma velha que conta histórias e que morre de tanto comer. Num primeiro momento, há o toque das paixões; em outro, a indignação frente ao

relatado; num terceiro momento – final – há apenas o amargor, a sensação de soco na boca do estômago, restando ao leitor a tristeza de tomar conhecimento de que o ser humano pode ser tão cruel, que o poder e o dinheiro podem comprar tudo, até mesmo uma pessoa.

A próxima porta a ser aberta é a de cor azul. É um dia chuvoso, como o dia em que Maria fora raptada, e Maria vai embora com sua mãe depois de viver amargos anos na companhia da avó. É um tempo feliz, Maria aprende a se equilibrar e trabalha com os pais. As cenas seguintes estão sempre acompanhadas pela chuva que lembra a cor azul e significa a purificação. É como se Maria estivesse sendo purificada do tempo sofrido ao lado da avó.

Por fim, Maria consegue abrir a porta vermelha, cor do sangue, da vida e também da morte e nela vê a trágica morte dos pais. Aqui, Maria se depara com a mais angustiante das lembranças. A garganta continua seca, o olho arde, mas ela deseja que quando acordar e “[...] lembrar não vai doer tanto assim” (BOJUNGA, 2009, p. 135). É a morte dos pais, mas é a vida de Maria que, após ter recuperado o seu passado, decide construir seu futuro. Ela entende sua história e descobre novas portas, elas são coloridas e estão vazias. Maria sabe que um dia poderá escolher e tomar conta de si. Sonha casar, ter filhos, amigos, enfim, tem esperança e é otimista quanto ao seu futuro, mesmo depois de tanto sofrimento.

As portas podem simbolizar um ritual de preparação de Maria em busca de seu inconsciente e do equilíbrio desejado. E como todo ritual, a abertura dessas portas se dá de forma gradual e lenta, uma a uma, em partes.

Todos os presságios e símbolos elencados contribuem para alertar o leitor acerca da possível catástrofe reservada para Márcia e Marcelo. Apesar de todas as insinuações, o narrador, com sagacidade e astúcia, faz com que o acontecimento imprevisto do enredo não se realize antes do próprio tempo.

O narrador, instituído por Lygia Bojunga, estabelece vínculo dialógico com o leitor e o desafia, estimulando-o por meio da quantidade considerável de indícios que se deixam entrever quando o texto não diz de maneira manifesta. O narrador introduz os indícios a fim de serem inteiramente constatados no desvelamento derradeiro.

A morte perpassa o texto: os pais de Maria, a velha contadora de história, por esse motivo, Lygia Bojunga permite a seu leitor caminhar na mesma corda bamba da protagonista tanto para auxiliá-la na difícil trajetória quanto para refletir sobre si próprio, sobre sua condição num mundo em que predominam o capital, o individual, a produção e o mercado.

Como foi visto, alguns elementos confirmam a presença do trágico na obra *Corda Bamba* de Lygia Bojunga. Desde o espaço, a desmedida, o patético, a *catarse*, os presságios e simbologias configuram a tragicidade que permeia toda a narrativa.

3. As antinomias radicais em *O meu amigo Pintor*

A experiência trágica, em sua complexidade, carrega nuances passíveis de se tornarem parâmetros de análise da experiência humana em geral. O olhar grego, por meio do trágico, desvelou aspectos da humanidade que se impõem continuamente de modo bastante recorrente ao longo dos tempos. As ações humanas e a tomada de consciência dessas ações constituem o grande eixo ao qual a perspectiva da tragicidade termina por se prender.

A individualidade do humano é focalizada de modo a que se constatem polaridades radicais. A experiência individual, enraizada num contexto bio-psico-social, suscita os conflitos dos quais o homem trágico acaba se tornando consciente e esta consciência, que, aliás, é determinante da tragicidade, gera o desequilíbrio, o conflito.

A tentativa de superação da situação conflituosa culmina, não raras vezes, na queda. O indivíduo frágil é derrotado. As suas forças se tornam débeis frente ao poder das determinantes sociais e deixam transparecer de forma notória sua fragilidade. É aí então que a fatalidade do destino se impõe. A derrota se faz inevitável, mas a consciência da impossibilidade de vencer a situação torna a queda digna. Preciso se faz que o indivíduo se dê conta do caráter insolúvel do entrechoque que se configura entre os opostos polares como, por exemplo, o embate entre os desejos individuais (do indivíduo limitado) e as expectativas da sociedade. Tais antinomias possibilitam aflorar o embate entre as peculiaridades do individual e as peculiaridades do social. As características próprias do sujeito terminam por confrontar um tempo e um espaço, um contexto sócio-histórico-cultural, toda uma gama de práticas e valores cristalizados. O conflito que tem origem nesse confronto precisa ser superado, e, quando o agente em questão mobiliza seus intentos e suas forças para superar tal conflito, toma consciência das suas limitações, eis que a tragicidade se constitui em sua plenitude.

A análise da obra que se segue consistirá na detecção da maneira segundo a qual os elementos do trágico permeiam a intriga do Amigo Pintor, em *O meu Amigo Pintor*. Espera-se encontrar fatos e fatores, toda uma conjuntura artisticamente estruturada, que deixem transparecer a presença da tragicidade marcada pela ocorrência das citadas “antinomias radicais”.

Sétimo livro na bibliografia de Lygia Bojunga, *O meu Amigo Pintor*, publicado originalmente, em 1983, com o título de *7 cartas e 2 sonhos*, tratava-se, inicialmente, de cartas de Cláudio para a pintora Tomie Ohtake e de narrativa encomendada por editora para compor a coleção de “Arte para crianças”, um projeto de pintura e literatura. Publicado por Berlendis & Vertecchia Editores,

sem paginação, vinha acompanhado de nove telas de Tomie Ohtake. Conhecemos os fatos por meio das cartas que Cláudio escreve para a artista.

Em 1987, o livro, separado dos quadros, muda de nome e de editora e abandona o recurso das cartas. A obra passa a ser apresentada em forma de diário. Na edição de 2004, a que será usada neste artigo, a obra vai morar na casa Lygia Bojunga e passa a trazer na capa um quadro com três pinturas: um barco; o segundo é difícil de ver porque o desenho está atrás do primeiro; e o terceiro, um rosto, mas poderia ser também dois, ou três ou mais rostos. No final, encontramos um gostoso diálogo da autora com o leitor, narrando um pouco sobre o trajeto do livro.

É no diálogo final que tomamos conhecimento da adaptação teatral do livro pela autora: “*em inspirada produção e encenação de Bia Lessa, o livro foi à cena com nome abreviado: O Pintor. E viveu momentos que lembra até hoje com emoção*” (BOJUNGA, 2004, p. 113). Como peça teatral, recebeu dois grandes prêmios, O Molière e o Mambembe e levou muita gente ao teatro para assistir à comovente história de amizade de Cláudio e do Pintor.

O livro *O meu Amigo Pintor* torna a autora reconhecida no mundo todo, ao retratar a história de um menino que tenta superar a morte do amigo por meio das cores e de um relógio. Nessa narrativa singular, Lygia imprime todo o seu talento como escritora, tornando a leitura muito prazerosa.

O tema do livro é a autoinsatisfação do Pintor, a conduzi-lo à morte. A determinante deste descontentamento consigo mesmo deve-se ao fato de ter interiorizado valores sociais de forma não elaborada a chocarem com sua maneira de ser. As citadas “antinomias radicais”, de Goethe, fazem-se presentes dentro do próprio indivíduo, conduzindo-o, inevitavelmente, à autodestruição.

Toda a estrutura da obra faz-se por oposições. De um lado, há o homem público, apaixonado por Clarice, pela política e pela pintura; de outro, o homem privado completamente esquecido. De um lado estão, dentro do próprio sujeito, os valores sociais interiorizados inconscientemente pelo indivíduo; de outro, a especificidade de sua maneira de ser totalmente incompetente para os valores sociais interiorizados:

– Não! não, eu não sou. Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; trabalho e trabalho pra ver se dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas. – Foi apontando com o pincel: – Olha. Olha! Olha!! não dá pra ver? não dá pra sentir que a minha pintura não tem vida? – E aí ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter (BOJUNGA, 2004, p. 59).

Diante de tal estrutura antagônica, só resta a eliminação do sujeito que, verdadeiramente, ocorre, de forma marcadamente trágica.

O amigo pintor vive situação opositiva. A realidade opositiva existe dentro dele mesmo. O profissional que bem se desempenha como pintor para os seus: o amigo Cláudio e a amada Clarice; é, no entanto, um homem profundamente infeliz. Seu grande sonho é dar vida aos seus quadros. Embora conheça pintura como ninguém, não consegue avivar suas telas. Esta é a situação de confronto vivida pelo Amigo Pintor. Ele é uma coisa, uma pessoa respeitada por Cláudio e por Clarice, porém quer ser outra, um artista que dá vida aos quadros: o marido, e não o amante, de Clarice.

Há tentativa de superação desta dubiedade,

A sala estava cheia de quadros que ele ia pintando e pendurando; uma porção com mulher. Saí olhando cada uma. Só pra ter certeza do que eu estava pensando. E era mesmo! a mulher podia ser gorda, magra, preta, branca; podia ter olho e nariz e boca, e podia ter só uma mancha na cara como ele gostava de pintar, mas tinha sempre o mesmo jeito, e tinha sempre um pedaço amarelo também.

– Por que que tudo que é mulher que você pinta tem um jeito igual?

[...]

– Mas não era pra sair assim sempre igual. O amarelo, sim, eu faço de propósito. Amarelo pra mim é também cor-de-Clarice, e eu gosto de botar um pouquinho dela em tudo que eu faço.

– Um pouquinho só? olha essa aqui: ela é toda amarela.

– É que essa era a Clarice mesmo (num dia de alegria). Mas essas outras aqui, não. Se eu fosse um bom pintor, mesmo com a Clarice morando dentro do meu pensamento, eu pintava cada mulher do jeito que ela é, e não assim sempre igual (BOJUNGA, 2004, p. 57-58).

Há luta empenhada. As tentativas são muitas, mas vão. Todas as mulheres pintadas têm o mesmo semblante. Só resta ao Pintor a morte em sua situação não realizada.

Albin Lesky, em sua teoria do trágico, tomando como suporte a obra dos três grandes trágicos da Grécia clássica: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, analisa peça por peça em suas implicações artísticas e existenciais. A tragédia grega é minuciosamente estudada do ponto de vista cultural, literal e teatral. Apresenta alguns requisitos fundamentais para o aparecimento do trágico. Dois destes requisitos, a dignidade da queda e a consciência da situação em que se encontra o sujeito, serão agora utilizados para analisar a situação trágica do livro enfocado. De acordo com Albin Lesky, em se tratando da dignidade da queda, é preciso observar que o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo enganoso de convicção e felicidade para um despenhadouro da desgraça ineludível.

Para o Pintor encarar frente a frente sua condição e sua insatisfação face a ela constitui imperativo irrecusável. A dor de se reconhecer importante como pintor e ter a Clarice como sua mulher maltrata, mas se impõe necessária. Não pode o homem optar por uma felicidade que finca

as suas raízes no ilusório. A estar num plano ficticiamente sustentado, é preferível optar pela queda digna. A visualização das próprias limitações não ilude, porém machuca.

O sujeito do ato trágico, aquele que está envolvido num conflito que não se pode resolver, deve ter alçado tudo à sua consciência, deve sofrer tudo conscientemente. A surdez, o mutismo, a inconsciência do sujeito do ato trágico sacrificam o impacto da tragédia. Vítimas relegadas à condição de joguetes do destino não participam de uma tragédia autêntica.

Autêntica, aliás, é a tragédia do amigo Pintor. Sua consciência trágica fica evidenciada no perfil que lhe é conferido no livro. Ciente da sua condição de vida, o seu grito é de morte. Não podendo aparecer na qualidade de grande criador, quer desaparecer, anonimamente.

Na obra de Lygia, a representação da morte está associada a um constante conflito entre o artista e sua forma de expressão. As páginas do livro são marcadas por uma busca desenfreada do menino pela explicação plausível para a morte do pintor. Chegam a ser mencionados três possíveis fatores que teriam conduzido ao suicídio do amigo: o relacionamento amoroso mal resolvido com Clarice, a perseguição política e a frustração com a falta de talento para a pintura.

O pintor, pleno de consciência da fronteira intransponível entre o seu ser e o seu querer ser, mostra-se resignado, e afunda-se no aniquilamento. Autodestrutivo, após luta árdua, conclui pelo caráter fatídico da sua condição, e opta dolorosamente por entregar-se. A supressão de si mesmo é digna na medida em que tem por motor a consciência de uma essência pessoal. Quando o sujeito trágico, consciente da sua tragédia, não se deixa iludir, progredindo na direção de um conhecimento cada vez mais profundo da sua personificação, a sua queda é digna; a sua derrota, inevitável, é honrosa.

Uma passagem do livro demonstra a mudança de estado sofrida pelo pintor ao longo do tempo, por meio de marcas de tristeza e solidão:

[...] Eu vinha achando ele triste; um dia desses eu perguntei se ele andava assim por causa da política ou do trabalho, e foi aí que ele me disse que nunca ia ser um grande pintor: quanto mais ele trabalhava, mais ele via como era difícil transmitir numa tela o que ele queria dizer [...] (BOJUNGA, 2004, p. 76).

O drama então vivido tem força para ilustrar a tese de que a beleza, não sendo uma conquista, é uma dádiva. O sujeito, impotente, acaba sendo levado a resignar-se com relação à sua condição. O acaso premia e, ao premiar, predestina alguns ao êxito. Dessa maneira, o que alguns não conseguem alcançar pela força dos seus punhos e de todo o seu ser, outros alcançam por meio de golpes súbitos de espontaneidade.

A dor de uma vida de busca culminou com uma compreensão de que a beleza genuína não está sob o poderio de qualquer um. Assim, em vez do grito, próprio daqueles que enfrentam

inconformados a contradição, ele se desespera, tal como fazem aqueles que compreendem a ironia. O abismo entre o candidato e o eleito, uma vez reconhecido, leva o sujeito a olhar para o mundo e para si mesmo com olhos mansos. Ao que parece, foi com olhos muito mansos que o Pintor morreu.

O indivíduo, tendo de se inserir no mundo, acaba sofrendo uma divisão de si mesmo, pautada no contraste e na inter-relação entre o eu e o outro. A projeção de si, a aventura na direção da concretização daquilo que foi idealizado, cria zonas de distanciamento entre aquilo que é e aquilo que se deseja ver realizado. A pretensão e a concretização entrecrocavam-se e, com muita frequência, acabam por não se associar. Tudo isso não pode ser interpretado de maneira abstrata. As bipolarizações que se fazem sentir na jornada daquele que vive resultam da dinâmica entre o indivíduo e o meio social. Forças várias vão se ajustando num plano bastante concreto. Neste sentido, entre o que é individualmente feito e o que é socialmente aceito forma-se uma verdadeira cratera.

Típico da caracterização do homem moderno é o problema do desencontro. A tessitura da sociedade condiciona a existência e ocasiona desfechos inusitados. Por mais que o indivíduo racionalize, suas realizações se dão dentro de uma conjuntura fortemente modeladora.

Um mundo de sonhos e desejos é agarrado com a força daquele que nega inutilmente a naturalidade das coisas, e que sofre, deparando-se de momento a momento com o caráter trágico da vida. As forças então mobilizadas dirigem-se rumo à superação das limitações, tanto as do meio, quanto as de si próprio. Neste contexto, um mundo informe ganha espaços de ampliação no interior do sujeito, com palpitações não passíveis de serem por ele traduzidas. E é assim que ele se dilacera e cai numa extrema infecundidade. O eu dilacerado não consegue criar em conformidade com a ordem de pressupostos impostos pelo meio. A luta do Pintor, nestes termos, o consome, e resulta na impressão de uma incapacidade pessoal.

O desencontro que transparece suscita uma origem natural e uma origem social, esta dupla causalidade estaria na gênese das coisas e dos atos humanos. Por ter anseios e não dispor de instrumentos para realizá-los, o indivíduo acaba enfrentando um desencontro natural. Esta incompatibilidade, esta impossibilidade de conciliar o intento com a capacidade de realização chega mesmo a culminar na mutilação, na atrofia do próprio homem.

A dificuldade encontrada no que diz respeito a mobilizar formas de linguagens artísticas que possibilitem tornar reais os anseios mais profundos sentidos provoca no Pintor desencontros interiores os mais persistentes. A condição de pintor, distante da condição de criador de pinturas vivas, imbuía o Amigo Pintor de um descontentamento sintomático do desequilíbrio que o envolvia, liquidando-o com ele. É na insatisfação política e em seguida na pessoal que o desencontro do Pintor tem o seu

começo. É por ter o desejo tão peculiarmente humano, o de realizar algo, que ele enfrenta depressões e desequilíbrios. Os entraves sociais apresentam-se tão somente sob o título de agravante.

O pressuposto fundamental da tragédia é o homem trágico. O outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico que forma o horizonte existencial do homem. O sentido da ordem, em que se inscreve o amigo Pintor, são suas três paixões: a Clarice, a pintura e a política. Clarice, sua namorada no passado, casou-se com outro e teve um filho, porque não recebeu nenhuma das cartas que o Pintor escreveu para ela durante os anos que ficara na prisão. Ela receia, por conta do filho, abandonar o marido para assumir publicamente sua relação com o antigo namorado. A pintura, objeto de frustração, uma vez que não consegue imprimir vida e sentido às suas obras. Por fim, a política, por que ficou preso muitos anos. Também, nas entrelinhas, a política representa ameaça iminente e pode ter contribuído para o suicídio:

Outra vez, eu estava lá em cima jogando gamão e aí tocaram a campainha. Quando eu abri a porta, dois caras disseram que eram da polícia e me mandaram embora: queriam ficar sozinhos com o meu Amigo pra interrogar ele. Depois a gente ficou sabendo que o síndico tinha ido na polícia dizer que o meu Amigo estava morando aqui no prédio (BOJUNGA, 2004, p. 26-27).

[...] – Será que ele achava que ia ser preso de novo? – a minha mãe perguntou. E aí começou: política pra cá, política pra lá (BOJUNGA, 2004, p. 27-28).

O destino no drama moderno está implícito no caráter do herói. Pelo caráter desregrado é que o herói vai ao desastre, seu caráter é sua ruína. O conflito trágico centra-se no indivíduo; ele não tem a sensação dos antigos de que é vítima do destino. A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus. O herói agora está só. A queda e o silêncio, trágicos no Pintor, são seu momento de verdade, da não realização do ideal que está dentro dele, o ideal da criação. A situação trágica é a consciência final do herói de entrar numa guerra perdida, sem adversários que tenham envergadura moral para defrontar-se com ele. Imperando a devassidão, não há condições de dignificar-se a si próprio, é preciso morrer, com dignidade é claro.

O meu amigo Pintor mostra a total destruição de um mortal pela fatalidade. O Pintor sentia a necessidade de fugir de sua inutilidade num mundo que, para continuar existindo, não necessitava de sua presença. Por isso, o homem diante do absurdo de existir espera a morte.

Outros elementos do trágico também se fazem presentes em *O meu amigo pintor* de Lygia Bojunga.

A *hybris*, desmedida grega, pode ser facilmente observada na cena do sonho de Cláudio. De tanto contemplar o álbum que ganhou do Amigo, especificamente três figuras, três pessoas um pouco apagadas, sonhou com elas duas vezes. Na primeira vez, não lembrava os detalhes do sonho e, de tanto querer lembrar, sonhou com elas novamente. As duas outras figuras não sabiam o papel

que iriam desempenhar. Os três, parados no palco, não diziam nada. A plateia foi perdendo a paciência. O Amigo cochichou para Cláudio que não sabia representar fantasma, porque não havia ensaiado a peça.

O amigo pintor, protagonista da peça, não decorou sua fala, nem ensaiou seu papel. A violação da norma, da medida, no contexto do pensamento antigo, era considerada grave. O horror à desmedida insere-se no pensamento grego. Mesmo depois de terminada a época heróica da tragédia, ela continua sendo vista como uma das faltas capitais do homem.

Entenderemos a *catarse* como “purificação” e a antiga medicina emprega o termo no sentido de “purgação”; em Platão, ele se reveste do sentido de alívio da alma. O espetáculo da tragédia, assim como a leitura de outros gêneros onde se podem encontrar elementos trágicos, faz experimentar o terror e a piedade. Na *Poética*, Aristóteles (1973) declara que a tragédia é a imitação de ação que, pela piedade e terror, efetiva a *catarse*. O que se sabe é que o espetáculo da tragédia permite experimentar o temor e a piedade, o alívio, a satisfação do desejo, por meio de tais emoções.

Na obra *O meu amigo pintor*, e também em muitas outras obras da autora, a representação da morte é construída por meio de teias que unem a arte e a escrita. As personagens afetadas pela morte ou são artistas ou apresentam algum tipo de ligação com a arte. Em *Corda Bamba* (1979), as personagens são artistas de circo; em *Querida* (2009), Ella é atriz de teatro.

O uso da linguagem metafórica ao longo da obra acresce ao projeto literário da escritora um efeito terapêutico, que permite a projeção das experiências e dos sentimentos vividos pelas personagens da trama para o mundo do leitor, ocasionando uma tomada de consciência (introspecção) e respostas emocionais (*catarse*).

Os presságios, afirmações e ocorrências capazes de prever infortúnio inevitável, estão presentes na narrativa. O futuro revelado durante a narrativa faz-se presente quando os presságios, espalhados no decorrer da ação transformam-se em realidade. Os indícios, que edificam a previsão da fatalidade, conquistam forte efeito, particularmente nos momentos em que se prepara ou realiza o trágico: “Nessas horas eu olhava pro meu Amigo e não era só a pintura que ele estava mostrando que eu não entendia: eu não entendia era ele também.” (BOJUNGA, 2004, p. 19).

Durante um nevoeiro forte, o pintor olhava pela janela e falava a mesma coisa sempre que nevava: “hoje tá fazendo um pouco de vontade de morrer” (BOJUNGA, 2004, p. 44):

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 (BOJUNGA, 2004, p. 44).

Diante da constatação da ausência de vida nas suas obras, tal é a sua angústia que ele joga “o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter.” (BOJUNGA, 2004, p. 59). O ato de desespero se configura como presságio.

E, por último, mas não menos importante, pode-se considerar o diálogo de Dona Clarice com Cláudio. Há tempos, ela sentia a tristeza do Pintor:

[...] Você, que era também amigo dele, você também não achava ele triste?
Fiquei pensando. Às vezes eu achava sim. Outras vezes eu pensava que não era tristeza: era só o jeito quieto que ele tinha (BOJUNGA, 2004, p. 76).

Os presságios são fundamentais, pois personalizam o ambiente trágico que envolve a intriga. Segundo Carlos Reis, os presságios são constituídos “[...] por todo o tipo de afirmação e acontecimento susceptíveis de fazer prever uma fatalidade inevitável” (1995, p. 92).

Não se pode deixar de referenciar a simbologia das cores, porém, será limitada a breves considerações.

As cores funcionam como porta para a descoberta do mundo e apresentam significação característica que norteia uma série de sentimentos, os quais, por sua vez, brotam do emprego da linguagem artística, que devido à sua beleza e perspicácia produzem um efeito mágico, em que uma cor corresponde a um sentimento, como o branco, ao refletir o estado de tristeza, o vermelho, a dificuldade e o amarelo, a alegria.

O amarelo por ser a mais quente, a mais expansiva, bem como a mais ardente das cores, tem a possibilidade de representar o cunho intenso da paixão que abarca Clarice e o Pintor. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000), o amarelo é cor que encerra ambivalência. De natureza divina e representativa do poder dos reis, príncipes e imperadores, o amarelo é também a cor anunciante do declínio, da velhice e da morte – a pele fica amarela com a aproximação da morte. Essa cor está historicamente associada à traição. Nos séculos XVI e XVII, a porta dos traidores é pintada de amarelo. Clarice é sempre pintada em amarelo, pois, para o Pintor, amarelo é também cor-de-Clarice.

Em se tratando do âmbito cromático, o vermelho é uma cor simbólica nessa obra. O vestido de Janaína era vermelho e é por ela que Cláudio, ou pelo vestido vermelho, se apaixona. Cláudio também se desapaixona quando encontra Janaína vestida de branco e azul. Segundo o Amigo Pintor, vermelho era mesmo uma cor complicada. A cor vermelha também está presente quando Cláudio considera que, para ele, “morte também é coisa vermelha, coisa difícil de entender.” (BOJUNGA, 2004, p. 23).

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000), o vermelho é a cor da alma, da libido e do coração. Considerado fúnebre, porque também é a cor do sangue da morte, o vermelho apresenta

ambivalência: oculto, significa vida; derramado, exprime a morte. Dentre outras particularidades, o encantamento presente nessa cor está manifesto no caráter ambivalente que ela possui, representante dos mais profundos impulsos humanos: “[...] ação e paixão, libertação e opressão.” (2000, p. 946).

À procura de tentar entender a morte do amigo pintor, Cláudio passa a pôr em prática os ensinamentos do amigo, relacionando os seus sentimentos às cores presentes nas pinturas. Por meio das cores, o garoto passa a exprimir seus medos, dúvidas, inseguranças, fragilidades e angústias.

A ausência do amigo é traduzida no silenciar do relógio com a coloração amarelo esbranquiçada. Em outros momentos, é relacionada ao branco, que simboliza a dor, ou ao vermelho, que simboliza a dificuldade de compreensão da morte. Mas o mais interessante é que em meio a esse processo de identificação dos sentimentos com as cores, o menino já começa a encarar a morte como uma etapa natural da vida, que afeta todo ser humano.

O foco da análise evidencia a presença das antinomias radicais. Outros elementos do trágico (*hybris*, *catarse* e presságios) foram aqui brevemente considerados para também mostrar que o trágico é um conhecimento, uma ideia, uma concepção dinâmica, que se desvela por meios variados e divergentes, sem jamais consentir o seu enclausuramento por explicações precisas e acabadas.

Concluindo, pode-se dizer que, na “situação trágica”, o homem impõe-se contra as adversidades, levantando-se e lutando, não obstante o fato de estar a sua existência abandonada à destruição. Desse modo, o sujeito consciente da sua tragédia se lança à luta, sem mascarar a sua condição fendida entre o que é real e o que é desejável. A realidade de sua existência é bem determinada. E a situação é experimentada dolorosamente. O Pintor sofre por sua limitação. Seus insucessos, face aos empreendimentos não passíveis de serem por ele realizados, resultam em tormentos que o consomem. Recusando a opção confortante, cômoda, que seria a de cobrir os seus deméritos com os seus méritos, ele encara bem de perto a sua falta, e atira à queima roupa contra si toda a sua recriminação. Dessa maneira, o caráter cindido da natureza do pintor, eixo da sua depressão interna, constitui a razão de ser da situação trágica, da sua queda, da qual ele tem consciência plena.

4. Aspectos do trágico em *Nós Três*

Na narrativa *Nós três* (1987), de Lygia Bojunga, serão analisadas ações das personagens. A menina Rafaela é a personagem central; é ela quem também propicia a aproximação entre as duas outras personagens, Mariana e Davi. Aspectos do trágico podem ser vislumbrados na narrativa. Mariana incorre em *hybris* quando assassina Davi.

A desmedida praticamente é cometida inconscientemente, pois, segundo Mariana, não entendia nem o porquê nem como tinha cometido tal infâmia, porém a desmedida causa abalo tanto na personagem quanto no leitor. Causa a desestrutura no universo social de Mariana. Ela implora o perdão de Rafaela, que lhe nega. Como consequência de sua desmedida, a personagem é punida, não sendo mais capaz de criar. Davi também é punido e, talvez, sua punição seja ainda maior. Ele é assassinado pateticamente. Sua vida errante foi a causa de sua morte. Sua desmedida ocorreu em *hamartia*.

A desmedida também atingiu Rafaela, foi ela quem levou Davi para conhecer Mariana. Sua punição foi presenciar o assassinato do amigo que adorava. Além da *hybris*, o patético, os presságios e simbologias também permeiam todo o texto. Existem cenas patéticas. Sentimos dor, pela morte de Davi, e piedade pelo ato de Mariana. Ela se arrepende. Mas não há nada mais que se possa fazer. Não é mais possível trazê-lo à vida.

Publicado em 1987 pela editora Agir, adaptado ao teatro em 1989, o livro *Nós três*, em 2008, foi morar na Casa que a autora criou para suas personagens: Casa Lygia Bojunga.

O livro *Nós Três* (1987) é dividido em três capítulos: “A flor Azul”, “O tempo passando e eles conversando” e “Outra vez a Flor Azul”. Rafaela encontra-se hospedada na casa da escultora Mariana, amiga de sua mãe e, em um dos seus passeios pela praia, conhece Davi, um homem que anda pelo mundo. Davi, dentre outras coisas, foi marinheiro e, nessa época, um cação devorou seu braço. Rafaela leva Davi para casa da amiga, apresenta-o à Mariana e lá ele passa a morar por algum tempo. A relação de Davi com Rafaela é de intensa amizade, cheia de diálogos em torno de sonhos, fantasias, alegrias e liberdade. Davi e Mariana namoram. Ela começa a esculpir Davi em pedra; ele, ao perceber que Mariana queria petrificá-lo, prendê-lo com ela, decide ir embora para continuar sendo livre. Não encontrando alternativa, Mariana o mata.

Após o assassinato de Davi, Rafaela observa Mariana levando o corpo dele para o barco. Ela demora a voltar. Na sequência, temos uma mistura entre o que Rafaela vive e o que ela sonha. Não há para o leitor uma definição clara entre os limites e as fronteiras entre sonho e realidade. Ela sonha com Davi, ele morto por Mariana pela segunda vez e com a mesma faca enterrada.

Reencontra o cação-anjo e juntos decidem que o castigo de Mariana seria nunca mais criar. O pai vem lhe buscar e ela volta para o Rio, sem perdoar Mariana. A morte de Davi é desencadeada por meio de um crime passional. No final desta narrativa temos a sugestão do suicídio da personagem Mariana.

Lygia Bojunga, no apêndice “Para você que me lê”, inserido na quarta edição de *Nós três*, da Editora Casa Lygia Bojunga, conta sobre a recorrência da temática da morte em suas narrativas e considera que em apenas dois de seus livros “a presença da morte é sombria o bastante para não deixar uma brecha, por pequenina que seja, ao consolo e à esperança.” (2008, p.138). Os dois livros se referem a *Nós Três* (1987) e *O abraço* (1995) que a autora considera o “par sombrio”. Consoante à autora, os dois livros estão unidos por um vínculo visual: uma tarja preta, sinal de luto e sofrimento, que anuncia os capítulos dos referidos livros.

Aspectos do Trágico em *Nós três*: hybris, presságios e patético

A *hybris* é um conceito grego que significa desmedida, no sentido de cometer excessos é a transgressão dos limites humanos. Segundo Brandão (1996), o uso da palavra *hybris* na mitologia grega designa ato de violência física ou moral realizado pelo herói.

Mariana incorre em *hybris* quando assassina Davi. A personagem não consegue manter o equilíbrio e a razão, ela prefere ver Davi morto a perdê-lo, por isso sucumbe à violência, e o perde, definitivamente. A desmedida praticamente é cometida inconscientemente, pois, segundo ela, não entendia nem o porquê nem como tinha cometido tal infâmia, porém, a desmedida causa abalo tanto na personagem quanto no leitor. Causa a desestrutura no universo social de Mariana.

- [...] ... eu não sei, eu te juro, eu não sei como é que aconteceu...
- [...] ... eu só sei que quando eu vi a minha mão já tinha matado ele
- [...] Rafa, Rafa, como é que pode, que depressa que a vida sai de dentro da gente, foi só o tempo d’eu me dar conta do que a minha mão tinha feito e a vida já tinha largado ele, abre essa porta, me abraça, Rafa, me abraça, eu tô com tanto medo (BOJUNGA, 2008, p. 79-80).

Ela implora o perdão de Rafaela que lhe nega. Como consequência de sua desmedida, a personagem é punida, não sendo mais capaz de criar. Seu castigo é perder a criatividade, pior castigo para um artista, que somada ao tormento de consciência por ter matado Davi, a leva, possivelmente, ao suicídio. A sua provável morte pode ser entendida como a expiação da culpa. A punição dada à Mariana denota a tentativa de manter a ordem, medida, denota a tentativa de fazer manter tudo em seus devidos lugares.

Davi também é punido e, talvez, sua punição seja ainda maior. Ele é assassinado pateticamente. Sua vida errante foi a causa de sua morte. Mariana não aceitou que Davi estava de passagem, que, mesmo amando-a, ele ali não poderia permanecer, apesar de o ambiente ter sido aquele com o qual sempre sonhara. Sua desmedida ocorreu em *hamartia*. Quando os olhos de Davi e Mariana se encontram, eles se demoram um no outro. Davi se perde ali: eles já eram íntimos. (BOJUNGA, 2008). A desmedida também atingiu Rafaela, foi ela quem levou Davi para conhecer Mariana. Sua punição foi presenciar o assassinato do amigo que adorava.

Para Aristóteles (1973), o herói trágico é aquele que sofre um reverso na sua fortuna que o conduz da felicidade ao fracasso em consequência de um erro, de uma falha trágica, *hamartia*. Neste sentido, a falta ou a *hamartia*, é definida por Aristóteles (1973) como engano contrário aos cálculos mais desprovidos de malícia. Nas tragédias gregas, uma forma comum de *hamartia* era também o pecado contra a *hybris* que conduz à queda e à inevitável punição. É o erro involuntário, o engano trágico, que em Bojunga evidencia quando Mariana mata Davi, perde a habilidade de criar e possivelmente suicida-se após algum tempo.

A *hamartia* do herói moderno, do herói que convive num mundo desamparado pelos deuses e tomado pelo capital, não acontece tendo como base os mesmos motivos do herói grego, que é sacrificado sem a menor possibilidade de perdão quando comete a *hybris*. A *hamartia* do herói moderno dá-se por meio da relação cotidiana com os bens em geral e com outros homens, numa sociedade individualista. A *hamartia* é um elemento essencial do trágico, bem como da condição humana.

O presságio, elemento do trágico, representa qualquer afirmação e ocorrência capazes de prever infortúnio inevitável. O presságio (do latim *praesagiu*) é um fato, um sinal ou indício pelo qual se presente ou se advinha o futuro. É uma circunstância, um sinal hipotético que se considera profetizar ou prever o futuro. É o mesmo que agouro, pressentimento, previsão, prognóstico. Os presságios representam manifestações encobertas da força do destino, bem como indicações sutis para um epílogo em que a destruição e o sofrimento caminham juntos.

O futuro, revelado durante a narrativa, faz-se presente quando os presságios, espalhados no decorrer da ação, transformam-se em realidade. Os indícios, que edificam a previsão da fatalidade, conquistam forte efeito, particularmente nos momentos em que se prepara ou realiza o trágico.

Os presságios e simbologias permeiam todo o texto. A faca, no último capítulo, é utilizada por Mariana para matar Davi e é o primeiro instrumento com que ele entra em contato, no primeiro capítulo, na casa dela. Davi acredita que é inadequada para cortar pão, porque é grande e perigosa. Também tem a sensação de que conhecia aquela faca, só não sabia se era do pai, da mãe ou da Dolores. A faca é elemento recorrente na narrativa e demarca a chegada e saída de Davi.

Rafaela esconde a faca após o assassinato e com essa atitude pretende, de modo inconsciente, dominar os acontecimentos, como se não havendo faca não tivesse havido também homicídio.

O “olhar que sorri” é recorrente neste texto e também permite intertextualidade com o livro *O Abraço* (1995). Os olhos do Homem da Água também sorriem para Cristina. As cores também permeiam todo o texto e representam, como em *O meu amigo pintor*, papel fundamental.

É simbólica a escultura de Davi que Mariana esculpe na pedra. Inacabada, é ela que permanece quando Davi é assassinado. As mãos de Mariana são descritas ao longo da narrativa como leves (para criar) e pesadas (para matar). Mariana também tem muitas caras, o que tem grande simbologia. Davi sente medo da paixão “dura de pedra” de Mariana. (BOJUNGA, 2008).

A descrição da primeira página carrega grande simbologia e denota a morte:

No coqueiral do lado, folha nenhuma se mexe, desde manhã cedo não deu nenhum pouco de vento. No chão tem uma folhagem que se espalhou pela areia, é verde-escuro e lustrosa, e deu uma flor azul.
Se não é a onda pequena batendo na praia, a gente até pensa que a vida parou (BOJUNGA, 2008, p. 7).

No estudo “O mar na ficção de Lygia”, Vera Maria Tietzmann Silva realiza um levantamento dos símbolos recorrentes na obra de Lygia Bojunga. Na narrativa *Nós três* (1987), os elementos apontados por Silva são a flor, o cavalo e a mutilação do braço (SILVA, 1994, p. 103). A flor, “[...] sempre presente em casamentos e funerais”, é bela e fugaz e, portanto, vincula-se ao amor e à morte. Já o cavalo, devido à sua concepção medieval, assim como a mutilação, surge como “[...] imagem aterrorizante da morte.” (SILVA, 1994, p. 103). Davi perde um dos braços, na época em que era marinheiro, em um ataque de um cação anjo – a morte o acompanha, porque o braço que está no fundo do mar implora pelo corpo. A recorrência desses símbolos prenuncia o desfecho trágico da narrativa. De acordo com Silva (1994, p. 105), “[...] 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”.

O barco e o mar também são símbolos que pressagiam o destino trágico dos protagonistas. O barco, que transporta o corpo de Davi, remete ao barco de Caronte que, na mitologia grega, é o barqueiro do Hades que carrega as almas dos recém-mortos sobre as águas dos rios Estige e Aqueronte, responsáveis por dividirem o mundo dos vivos e dos mortos. Já o mar, lindo, que inicialmente atrai a atenção de Davi, é o mesmo que guarda seu corpo já sem vida.

A história do passarinho, preso na teia de aranha, que Davi conta para Rafaela também apresenta considerável simbologia: Mariana quer fazer de Davi seu prisioneiro. Segundo Davi, os

animais matam apenas para saciar a fome, já os humanos matam por diferentes motivos. Essa reflexão de Davi é muito sintomática:

- Eu vi uma teia de aranha. Entre um muro velho e o galho de uma amendoeira. A teia era enorme, era linda. E só tinha uma aranha [...] veio um passarinho pequeno assim... [...]
- Era um filhote. E era capaz de ser o primeiro vôo dele. Ou segundo ou terceiro, não sei, mas tava na cara que ele estava aprendendo a voar. O que eu sei é que ele não viu a teia ali armada e entrou de cabeça. [...]
- [...] Na natureza é assim, um bicho mata o outro pra poder matar a fome. É duro. Mas se ele não mata ele morre de fome. Só gente é que mata sem precisar matar (BOJUNGA, 2008, p. 60-63).

O desfecho da cena foi descrito por Davi como horrível e impressionante, tal qual o seu desfecho que está por vir.

O patético pode ser entendido como algo que comova a alma, tocante, que entenece, que causa compaixão, que provoca um sentimento de piedade e tristeza. O *pathos* diz respeito a cenas de agonias expostas, dores e sofrimentos.

O patético é a habilidade de provocar, no leitor, estado de ânimo despertado por sentimento estético – melhor dizendo – a capacidade de produzir, no leitor, sensação de sentir o que sente a personagem, caso esteja na situação experimentada por ela. Sentimento comum entre os gregos, ele produz no leitor tensão e, em seguida, um sentimento de cura, de relaxamento, que Aristóteles denomina *catarse*.

A compaixão e o terror são despertados no leitor ou espectador, pois estes se envolvem com o conjunto de acontecimentos narrados ou representados. Esses referidos estados de compaixão e terror provocam, por meio da purificação, a satisfação do leitor ou espectador.

Na narrativa analisada, existem cenas patéticas. Quanto a isso, chamamos a atenção para o assassinato de Davi. Desesperada, porque o amado vai continuar sua vida de errante, e também por ser abandonada mais uma vez, Mariana o assassina.

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, 2008, p. 74).

[...] Vê a Mariana e o Davi abraçados no chão da cozinha; o choro da Mariana se espremendo, se escondendo no peito do Davi. [...]
A Mariana se levanta: a cara, o vestido, a mão, tá tudo sujo de sangue. Dá um ou dois passos feito coisa que tá tonta; se agarra na mesa [...] (BOJUNGA, 2008, p. 76).

O fim é trágico para as três personagens. Davi é assassinado pela mulher que o ama. Rafaela foge, sem nenhuma palavra direcionada a Mariana, para junto dos pais e Mariana, sentindo-se culpada, busca a morte como forma de expiação.

Existe, na narrativa focalizada, e em muitas outras obras de Lygia Bojunga, propensão à construção teatral. O narrador procura se ausentar dos fatos narrados e as personagens agem como se se achassem num palco. Além de ser uma tendência literária contemporânea, a predominância da cena, a utilização de grande quantidade de diálogo, aproxima a narrativa das tragédias gregas, marcando mais uma aproximação de Lygia Bojunga ao trágico.

O título da obra *Nós três* introduz, de maneira tênue, um triângulo amoroso. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no Dicionário de Símbolos (2000, p. 899), o número três expressa a noção de união e harmonia. Enquanto as três personagens estão juntas há união e harmonia, no entanto, quando Davi é assassinado, a harmonia deixa de existir.

Nós três simula a vida para que o leitor possa participar da vida que lhe é oferecida, vivenciando emoções, prazeres, dores, concordando ou discordando de atitudes e ações das personagens, ou mesmo, do narrador desse mundo irreal, mas plausível de ser real.

Hybris, presságio e patético configuram no final trágico da obra *Nós três* (1987) de Lygia Bojunga.

5. *O abraço: simbologia, desmedida e patético*

Na narrativa *O Abraço* (1995), de Lygia Bojunga, o leitor se depara com o sofrimento da protagonista que tem origem na violência sexual vivida na infância. A narrativa destaca a história de Cristina, uma moça com dezenove anos, que confessa a amarga experiência vivida em seu aniversário de oito anos: o estupro sofrido pelo Homem da água. Inicialmente, a lembrança dolorosa manifestava-se somente em sonhos, mas depois o inconsciente impede a manifestação até no meio onírico. O fato narrado assume um tom de confissão, próprio dos diários pessoais. A partir disso, Cristina resgata seu passado, por meio de *flashbacks*. E Clarice, a amiga desaparecida aos sete anos, passa a ser um ícone de suas lembranças passadas.

O texto em questão está repleto de símbolos trágicos. Observando a personagem de Clarice, verifica-se que ela surge como uma personagem simbólica. O Homem da Água é outra personagem símbolo e a Mulher Mascarada aparece como alegoria da morte.

O texto também está repleto de indícios e pistas que podem antecipar a catástrofe final. Cristina incorre em *hybris*, ela entrou no rio mesmo sabendo do perigo que essa desmedida representava. A imersão no rio poderia simbolizar a morte. Mas a sua maior desmedida é não repudiar o homem que a estuprou, ao contrário, sente-se atraída e obcecada por ele.

O patético aqui se apresenta diante do espetáculo dramatizado e do infortúnio da protagonista em presença de um destino impassível, apossa-se do espectador, por meio da experiência estética, abalo, comoção, medo, amargura.

A obra *O Abraço* (1995) recebeu em 1996, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), os prêmios Orígenes Lessa e Altamente Recomendável. Em 1997, foi agraciada com o prêmio Adolfo Aizen, outorgado pela União Brasileira de escritores (UBE) e, em 2004, fez parte do conjunto de obras que recebeu o Prêmio em Memória de Astrid Lindgren. Todas estas premiações comprovam a qualidade literária da obra.

O fato narrado – o estupro – assume um tom de confissão. A linguagem utilizada para descrever os acontecimentos particulares de Cristina e suas implicações sentimentais logo nos remete à maneira característica do tipo de linguagem utilizada em diários pessoais. A partir disso, Cristina resgata seu passado. E Clarice, a amiga desaparecida aos sete anos, passa a ser um ícone de suas lembranças passadas. A autora utiliza o *flashback* como recurso de construção temporal da narrativa, para contar passagens da infância, para unir e esclarecer os fatos.

Entretanto, certo dia, em um circo, o palhaço desperta as lembranças adormecidas no inconsciente e o trauma da infância se manifesta em toda a sua crueza. Cristina reconhece, na figura do palhaço, o “Homem da água”. Inicialmente, ela tem dúvida, mas após ouvir sua voz, se certifica de que o homem que a violentara e o palhaço são as mesmas pessoas. Todavia, em vez de repudiá-lo, sente-se cada vez mais atraída pelo seu agressor.

Cristina está atormentada pelo desejo de rever o palhaço e a mulher mascarada que conhecera em uma festa. A mulher telefona-lhe e a convida para outra festa em que, como na noite anterior, haveria encenação de contos. Ao chegar à festa, Cristina reencontra o palhaço, que a arrasta para a mata, a estupra e a enforca com uma gravata. Construído de forma altamente envolvente, o texto desperta a atenção do leitor e o enreda para perto. Já na primeira página, sabe-se que a personagem foi estuprada, que tem 19 anos e participa de uma festa diferente em que os convidados representam um conto da literatura brasileira.

A frase “Eu preciso te contar” (BOJUNGA, 2010, p. 9) abre o livro *O Abraço*. Inicialmente, supomos que é o início de uma conversa com o leitor. Entretanto, na página seguinte, o leitor descobre que o interlocutor de Cristina é uma personagem escritora amiga sua: “O Jorge escolheu aquele teu conto *O Abraço*.” (BOJUNGA, 2010, p.10). Lygia cria uma personagem que parece mimetizá-la, como se a autora se expusesse na superfície do papel. Esse aspecto contribui para a significação do trágico na obra.

Vale ressaltar que, em *O Abraço*, a narrativa dá conta de quase onze anos da vida da protagonista, dos 08 aos 19, todavia, o núcleo presente da ação se concentra nos 19 anos de Cristina, pouco mais de um semestre, momento em que estão representando a leitura do livro na casa de Jorge e conhece a mulher mascarada. A técnica usada por Lygia Bojunga na composição desta narrativa corresponde ao modo de ligarem-se entre si as sequências narrativas que T. Todorov chama de encaixe e C. Bremond de enclave: uma sequência narrativa é interrompida durante o seu processo triádico (virtualidade, passagem ao ato e resultado) para que nesta se insira outra sequência. A narrativa encaixante é a macro fábula, a narrativa principal que confere unidade ao todo; as narrativas encaixadas são as microfábulas, narrativas dentro da narrativa. Na narrativa encaixante (sequência encadeada), deparamo-nos com uma Cristina, com 19 anos, representando o conto *O Abraço* e conhecendo a mulher mascarada que desencadeia toda a lembrança. Já na narrativa encaixada (sequência enclavada), sabemos da vida de Cristina a partir dos 07 anos e seus principais acontecimentos: amizade, amor, angústia, maturidade e muito sofrimento.

Simbologia, desmedida e patético

Os termos presságio e simbologia serão compreendidos enquanto quaisquer tipos de afirmação e ocorrência capazes de prever infortúnio inevitável. O futuro revelado durante a narrativa faz-se presente quando os presságios, espalhados no decorrer da ação, transformam-se em realidade. Os indícios, que edificam a previsão da fatalidade, conquistam forte efeito, particularmente nos momentos em que se prepara ou realiza o trágico.

Os presságios e simbologias permeiam todo o texto. Já nas primeiras páginas, quando o grupo de amigos se reúne na casa de Jorge para ler junto *O Abraço*, uma mulher desconhecida e mascarada lembra-se de uma personagem que não está presente: a Morte. O grupo tenta se justificar, argumentando que a passagem da morte é muito rápida pelo conto, entretanto, a mulher, incisiva, diz que, apesar de passagem rápida, a morte é a personagem principal do conto e se oferece a interpretá-la. O conto que as personagens leem é a narrativa homônima lida por nós leitores, o que nos permite perceber que a morte também terá papel principal no texto que lemos. Interessante notar a personificação da Morte expressa tanto pela defesa da mulher mascarada quanto por a palavra vir grafada em letra maiúscula.

Cristina sente-se fascinada pela mulher mascarada. A própria máscara carrega consigo a simbologia do encoberto. As tradições gregas conheceram as máscaras rituais das cerimônias, das danças sagradas, as máscaras funerárias, as votivas, as de disfarce e as teatrais. É o símbolo da identificação, porque o ator se cobre na aparência e se identifica com a personagem representada. (CHEVALIER et GHEERBRANT, 2000, p. 598).

O mistério se instaura quando em conversa com a mulher mascarada, e também, ao sentir o abraço da mesma, Cristina suspeita de que ela seja Clarice, a amiga de 7 anos que desaparecera num fim de tarde, em São Pedro da Aldeia, onde a família passava as férias. O vizinho a vira conversando com um homem, mas depois disso ninguém nunca mais viu Clarice. É impressionante o mistério que envolve o sumiço de Clarice.

Em um dos pontos culminantes do livro, também se presentifica a simbologia e o presságio. Na descrição da fazenda em que Cristina vai passar férias, nos deparamos com a menção de que não entrava no capinzal porque tinha cobra. O animal, além de representar perigo, uma vez que sua picada pode ser fatal, também simboliza uma forma fálica. Foi também fatal e trágico o segundo estupro sofrido por Cristina.

No *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000, p. 834), o silêncio é o prelúdio de abertura à revelação, é a abertura de uma passagem – ele envolve os grandes

acontecimentos. Na noite que antecede o encontro com o Homem da água, Cristina dorme “[...] ouvindo um silêncio que nunca tinha ouvido.” (BOJUNGA, 2010, p. 22).

O rio também carrega carga simbólica. Metáfora da vida, fugaz, transitório e efêmero, o rio é a descoberta maior de Cristina, aquilo que mais gostou de ter descoberto. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Foi no rio que sentiu a sensação de ter alguém por perto. Sentiu que um homem estava sumindo atrás de uma árvore. (BOJUNGA, 2010, p. 24). A sensação se realiza, quando, de olhos abertos dentro d’água pra ver o peixe passar, sente alguém segurando firme seu braço. Sua impressão é a de que era um homem feito de água. O mesmo rio também aparece como ambiente de sonho de Cristina com Clarice. O ambiente corrobora com o sentimento da personagem. Sentindo-se totalmente insegura nesse sonho, diante da perplexidade de uma Clarice não mais menina, mas uma jovem crescida, sem conseguir falar ou chorar, o céu escurece e a protagonista fica sem saber se é noite ou temporal chegando. Tanto a noite quanto o temporal carregam consigo nuances negativas e conotativas de medo, pavor, destruição e morte. O rio, o vento e o tempo param. Clarice está morta e compartilha com Cristina seu último abraço. Mas este abraço, a protagonista não reconhece, é diferente de todos os outros.

A vestimenta do homem da água também nos chama a atenção por destoar do ambiente. Vestido de terno azul marinho, camisa de colarinho e gravata cinzenta, o homem se aproxima de Cristina. Essa vestimenta carrega consigo uma carga conotativa de poder. O terno, a batina e a farda representam instrumentos de poder.

O mistério se instaura, o cabelo que ele traz em uma caixinha de fósforo dentro do bolso é igualzinho ao de Cristina. Ele disse que era dela e, como ela não se lembrava, ele desejou levá-la ao local em que havia cortado. Nesse momento, nos deparamos com mais uma cena de presságio e antecipação: “[...] ele estava de testa franzida, me olhando. Meu coração bateu esquisito.” (BOJUNGA, 2010, p. 27). Para ela, uma situação nova, para ele, possivelmente, a certeza de que já tinham se encontrado antes e que ela era a Clarice.

O patético aqui se presentifica. Ele a puxa para dentro da mata, tapa-lhe a boca, morde-a. Um grande indício de que haverá outra vez e que a mesma será definitiva é a fala da personagem: “– Se eu apertar esse nó vai doer. E, desta vez, eu não quero te machucar.” (BOJUNGA, 2010, p. 28). Mais adiante, o leitor se depara com o seguinte comentário do Homem da Água: “[...] Clarice, eu te prometo que desta vez você não vai morrer no meu abraço.” (BOJUNGA, 2010, p. 33). O “desta vez” permite intuir que haverá outra vez e que esta poderá ser fatal.

A descrição da primeira cena de estupro é patética, digna de terror e também de piedade: “– O medo cresceu, virou pânico, quis falar, a voz não saía, quis andar, mas meu pé parecia fincado no chão [...] – Aqui não tem luz, Clarice, isso aqui é um barraco muito ruim...” (BOJUNGA, 2010, p. 30). O livro gira em torno de um grande mistério e muitas interrogações para o leitor: Seria o

Homem da água o responsável pelo sumiço de Clarice? Após ter sofrido a violência sexual, Cristina começa a ter recorrentes e diários sonhos com Clarice. No sonho, os cabelos e o tamanho de Clarice eram iguais aos seus.

Cristina nos expõe, ao longo da narrativa, várias Clarices: sua vizinha de sete anos; a menina que o Homem da Água procurava em Cristina; a amiga que brincava com a protagonista em seus sonhos; a que encena a morte durante a festa; a que marca um encontro com Cristina e a leva ao encontro da morte. O leitor compartilha da mesma dúvida da protagonista: será que era a mesma pessoa? Se o leitor partir do pressuposto de que Clarice não poderia aparecer na festa porque sumiu aos sete anos, também terá de pressupor que tudo possa ser invenção da mente da protagonista ou que Clarice nunca existiu no mundo real.

Em vários momentos do texto, o leitor depara-se com abraços significativos: o abraço entre Cristina e a mulher misteriosa, que, para a protagonista, é o mesmo abraço de Clarice. O abraço também é um elemento simbólico nessa narrativa. Em sonho, Clarice revela à Cristina que foi morta com um abraço. E a partir desse sonho começam a brincar de abraço: abraço de feliz aniversário, de feliz ano novo, de amor, de chuva, de domingo, de aula de Matemática. Todos os abraços eram diferentes uns dos outros. Em vários momentos da narrativa, deparamo-nos com abraços significativos. São muitos os abraços dados e recebidos pela protagonista. Entre Cristina e Clarice, poderia, metaforicamente, representar a tentativa de união das duas personagens em uma só ou a maneira da protagonista sentir-se protegida. Já o abraço recebido pelo Homem da Água e pelo Palhaço pode ser a representação linguística e eufêmica do estupro.

O último abraço dado por Clarice em sonho é o abraço do não perdão. Um abraço diferente, comprido, desconhecido:

– É para te mostrar como é que ele abraça quando não esquece, quando não perdoa. E é esse o abraço que eu deixo pra ti, Cristina. Pra você nunca esquecer, pra você nunca perdoar o que te aconteceu aqui neste rio. – Foi indo para trás, sumindo no escuro, dizendo de novo e de novo, é para você não esquecer, é pra você não perdoar, é pra você nunca esquecer [...] (BOJUNGA, 2010, p. 43).

O destino adverte Cristina. Ela não deve perdoar, ela não deve esquecer.

A voz do Homem da água carrega nuances simbólicas. Descrita como baixa, grave e sem pressa, a voz dizia, meio chorando, “[...] eu não queria fazer isso contigo.” (BOJUNGA, 2010, p. 33). É essa mesma voz que, passada uma década, faculta o reconhecimento do homem da água por Cristina: “[...] o resto da dúvida foi s’embora: era a voz grave, lenta, meio baixa, uma voz que não combinava nada-nada com a cara e a roupa de palhaço que ele tinha arrumado.” (BOJUNGA, 2010, p. 54).

O “olhar que sorri” é recorrente neste texto e também permite intertextualidade com o livro *Nós três* (1987). Os olhos do Homem da Água sorriem para Cristina. Os olhos de Davi sorriem para Mariana. A tragicidade dos acontecimentos permeia as duas obras. O impacto da morte perpassa as duas narrativas.

O Abraço, de Lygia Bojunga, é uma obra repleta de símbolos. Observando a personagem de Clarice, verificamos que ela surge como uma personagem simbólica. Clarice aparece sempre nos sonhos de Cristina, o que já aponta a simbologia da personagem. O Homem da Água é outra personagem símbolo. Ele nos chama a atenção pelo tom denunciativo e a Mulher Mascarada aparece como alegoria da morte.

O texto também está repleto de indícios e pistas que podem antecipar a catástrofe final: a morte é a protagonista do conto homônimo que é encenado na primeira festa; Cristina intui que irá acontecer uma “coisa horrível” com ela na festa; na primeira cena do estupro, o “Homem da água” diz “[...] desta vez você não vai morrer no meu abraço.” (2010, p. 33), o que significa que em outra vez poderá morrer.

Cristina incorre em *hybris*, ela entrou no rio mesmo sabendo do perigo que essa desmedida representava. A imersão no rio já poderia simbolizar a morte:

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 (BOJUNGA, 2010, p. 24).

Desde a sua primeira aparição, o homem que parecia feito de água, foi descrito por Cristina como atraente. Na primeira vez, não teve medo. Na segunda, atraída, pelo palhaço do circo, o procura, certifica-se, inicialmente pela voz, de que tanto o palhaço quanto o homem da água, são a mesma pessoa. Diante do reconhecimento, a dor: “E nessa hora a fazenda de Minas acordou dentro de mim. Com tanta força, que doeu. Doeu! feito coisa que eu tinha levado uma pancada no peito.” (BOJUNGA, 2010, p. 48). Mas apesar da dor da lembrança, sente-se dominada e atraída por ele: “E pela primeira vez eu pensava nele como uma *mulher*.” (BOJUNGA, 2010, p. 55). Quanto mais ela se assustava, mais a curiosidade aumentava – ela queria conhecer melhor aquele homem, queria entender por que ele tinha feito aquilo com ela, descobrir por que para ele ela era a Clarice:

Mas, sabe, na hora que o encontro aconteceu eu saquei: o que eu tinha pensado que era cansaço não era: era a minha perna amolecida, era o meu peito pesando; e o que eu tinha pensado que era vontade de beber qualquer coisa também não era: a minha sede continuava, a minha salivação aumentava; e o que eu ainda não tinha pensado que era eu comeci a pensar: era tesão dele (BOJUNGA, 2010, p. 60).

Na despedida do encontro, ela o beija como nunca havia beijado ninguém. Ele desaparece do circo e Cristina fica alucinada. A maior desmedida é não repudiar o homem que a estuprou, ao contrário disso, ela sente-se atraída e obcecada por ele. A mulher de máscara tem a função de punir Cristina por ter perdoado um crime imperdoável: “– E você vai e transforma o abraço do não-perdão num abraço de tesão: você é mesmo uma infeliz, você merece o pior.” (2010, p. 64).

Em meio a essa alucinação, encontra novamente, na casa de Jorge, a mulher mascarada, que ela julga ser Clarice. O diálogo que acontece aqui é simplesmente surpreendente, teatral. Causa grande tensão no leitor que se sente diante de uma cena representada.

- 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 a força que eu tinha. Mas abracei do jeito que estava sentindo a Vida, do jeito que eu queria abraçar *ele*. 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 para você não perdoar, foi para você nunca esquecer o que ele fez contigo quando você só tinha oito anos. Não é porque você só tinha oito anos, não. Podia ter dez, vinte, cinquenta, cem, não importa! o que importa é que não existe perdão para quem arromba o corpo da gente (BOJUNGA, 2010, p. 63-64).

Sua grande desmedida, a que lhe provoca a maior punição, foi perdoar um crime imperdoável. Foi não ouvir a mulher mascarada que lhe advertiu – por conta de duas experiências que vivenciou: na primeira, aos sete anos, fingiu-se de morta e, na segunda, aos 19, denunciou – que estupro não tem perdão, é crime que atinge muito fundo a dignidade humana, feito homicídio, feito pobreza, crimes que não têm perdão. Segundo a Mulher Mascarada, é por causa de gente que não tem memória, que perdoa fácil, que esse crime continua sem o castigo que merece. Há uma defesa da denúncia, do não perdão, do direito do ser humano.

Cristina tem consciência da gravidade, mas sente-se obcecada e atraída pelo Homem da Água e pela Mulher Mascarada.

Nas últimas páginas do livro, mais presságios, premonições e desmedidas. A autora, convertida em personagem e amiga de Cristina, tenta dissuadi-la de ir à festa, organizada pela Mulher Mascarada, tenta convencer Cristina que presságios e premonições precisam ser levados a sério. A própria Cristina sente uma coisa esquisita dentro de si, uma premonição. Ela intui que acontecerá uma coisa horrível com ela na tal festa. Sua *hybris* é não dar a importância devida à sua premonição. É não levar a sério sentimentos tão profundos.

Em clima de suspense, é a interlocutora de Cristina que, em primeira pessoa assume a narrativa. Os presságios mais uma vez se presentificam: a casa é bonita, mas com pouca luz e muito quieta para uma festa. A casa tem como fundo uma mata. Cristina diz para a interlocutora: “– Eu

estou me sentindo como se eu fosse uma personagem tua.” (BOJUNGA, 2010, p.77). Cristina, que representou o conto homônimo *O Abraço*, tem consciência de que a morte é a personagem principal.

A metaficção, perpassada durante toda a obra, é aqui evidenciada:

- Vê lá se você vai acabar que nem eu, hem?
- ?
- Achando que eu sou tua personagem e me botando numa história com princípio, meio e fim.
- É, quem sabe eu volto pra casa já inventando como é que vai ser essa festa.
- Não é? – Riu e me deu um beijo. Saiu correndo, entrou na casa e fechou a porta (BOJUNGA, 2010, p. 77).

No jardim da casa onde aconteceria a festa, Cristina sente o cheiro da terra. O mesmo cheiro que sentiu aos oito anos. Como a mulher lhe havia prometido, o ensaio seria sem máscara. Cristina estava muito curiosa, pois queria certificar-se se era ou não Clarice. No entanto, a máscara não saía. A máscara fazia parte da personagem mais simbólica da narrativa. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000, p. 598), o símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em que a pessoa se identifica a tal ponto com a personagem, “com sua máscara que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem representada”. Aqui, no caso, a própria morte.

Logo em seguida, chega a terceira personagem, o palhaço. Susto e fascinação se misturam. Cristina vai se deixando puxar para o fundo do jardim. Olha para trás, não vê mais a mulher. Lembra fortemente do rio passando, do cheiro do pão, da chuva batendo no teto de sapê. Grita por Clarice. Logo vê a gravata saindo do macacão do homem. Quer gritar de novo, mas a gravata cala o grito:

[...] 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 Hncando, 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. Cristina mal consegue tomar fôlego, já sente a gravata solavancando pro pescoço e se enroscando num nó. Que aperta. Aperta mais. Mais (BOJUNGA, 2010, p. 81-82).

Como na tragédia grega, o herói, que incorre em *hybris*, é penalizado. Com a morte da protagonista, sente-se forte efeito, abalo moral, impressão profunda, como na tragédia grega, merecedora de terror e condolência. O mundo do herói moderno não é governado pelos deuses, mas pelo capital, pelo individualismo. Desse modo, a *hamartia* – diferentemente da do herói grego,

que, quando comete engano, é submetido a castigo – se efetiva por meio do vínculo com as situações do mundo e da ligação com outros indivíduos.

Se o patético na tragédia grega está sempre ligado à *catarse*, compreendida esta como cura das emoções, não é possível ver o patético presente no romance de Lygia Bojunga analisado da mesma forma. Sua função não reside no alívio das tensões, mas, antes, no suscitar da indignação do leitor frente a um percurso de decepção e ilusão, enfim, de impotência, como em *Corda Bamba* (1979).

Lygia Bojunga, no apêndice “Para você que me lê”, inserido na sexta edição de *O Abraço*, da Editora Casa Lygia Bojunga, conta sobre a recorrência da temática da morte em suas narrativas e considera que em apenas dois de seus livros a presença da morte é sombria o bastante para não deixar uma brecha à esperança: *Nós Três* (1987) e *O abraço* (1995), considerados pela autora como o “par sombrio”.

Os elementos do trágico, como *hybris*, patético e presságios puderam ser estabelecidos como parâmetros para a análise dos atributos essenciais do fenômeno trágico e como tais noções foram utilizadas a fim de representar aspectos da intriga presentes na narrativa *O Abraço* de Lygia Bojunga.

A leitura proposta de *O Abraço* de Lygia Bojunga pretendeu realçar algo correlato à *hybris*, a desmedida grega. A protagonista Cristina é penalizada porque ocorre em *hybris*. Essa obra está permeada pela desmedida que tanto intrigava o homem grego e que passava a ser nota essencialmente caracterizadora dos espetáculos trágicos.

O patético é noção passível de ser encontrada na obra em questão, onde o encontro, o desencontro, a perda, a violência, a paixão e a tragicidade culminam em episódios tocantes, em situações enternecedoras. As tensões e as emoções podem envolver profundamente o leitor, chocando-o e entristecendo-o.

Os presságios, assim como a simbologia, são elementos do trágico analisados na obra *O Abraço* de Lygia Bojunga. Nessa obra, encontram-se indícios que antecipam a fatalidade da morte que configura a dimensão trágica da narrativa. Os presságios preparam e configuram o futuro e o destino, aparentemente inevitáveis, da protagonista, bem como as situações e ações que estruturam o enredo. Tais presságios promoveram a antecipação da morte de Cristina.

6. O trágico em *Sapato de salto*

Publicada em 2006 e merecedora do prêmio FNILIJ em 2007, considerada altamente recomendável para o jovem, a obra retrata a trajetória de Sabrina, criada em orfanato, que é resgatada para trabalhar como babá em troca de casa e comida na casa de uma família burguesa. A menina, com apenas 10 anos, pensa ter encontrado uma família, até ser estuprada recorrentemente pelo patrão.

No decorrer da narrativa, aparece a verdadeira família de Sabrina, na figura da Tia Inês e de sua avó. Passam a morar juntas. Tia Inês é morta por um cafetão. Para não voltar ao orfanato e sustentar a avó, Sabrina se prostitui, mas encontra na família de André Doria o apoio que necessitava.

Ao mesmo tempo em que os elementos trágicos levam as personagens à degradação, a partir do décimo primeiro capítulo, denominado “Novos caminhos”, Andrea Doria, Leonardo e principalmente Paloma atuam como mediadores, auxiliando Sabrina em seu relacionamento consigo mesma e com o outro.

O leitor, por meio de analepses, principalmente de personagens rememorando seu passado, sabe que Inês de dançarina transformou-se em prostituta e usuária de drogas por se apaixonar por um cafetão. Sabe também que Maristela, mãe de Sabrina, aos quinze anos, após dar à luz, atirou-se num rio com uma pedra atada ao pescoço, porque o pai da criança, homem mais velho e casado, não queria saber dela nem da menina.

Acreditando-se livre, Inês e a família voltam a viver na pequena cidade de origem, entretanto, o cafetão a encontra e a assassina na frente da mãe e da sobrinha.

Aspectos do trágico se fazem presentes neste texto. O erro de Inês precisa ser reparado e a personagem trágica sente o peso do destino. O assassinato acontece na casa onde moram no momento em que o explorador vem cobrar satisfações de Inês por ter abandonado o serviço. Ele atira a queima roupa contra toda a sua indignação. A teatralidade da cena provoca terror e compaixão no leitor, que se sente impotente diante da reviravolta do destino das personagens. O destino de Inês carrega a tragicidade das personagens que caem em desmedida e por isso são punidas por um destino trágico, contra o qual não conseguem lutar.

O destino de Maristela, assim como o da irmã, carrega a tragicidade das personagens que caem em desmedida e por isso são punidas por um destino trágico, contra o qual não conseguem lutar.

As simbologias, presentes na narrativa, figuram-se, principalmente, no sapato de salto e na pedra. O sapato de salto alto é o símbolo de transfiguração tanto de tia Inês quanto de Sabrina. A pedra que Dona Gracinha segura sempre em sua mão é a pedra que Maristela atou ao pescoço ao se suicidar. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000), existe entre a alma e a pedra uma relação estreita.

Para compor *Sapato de salto*, Lygia Bojunga organizou os acontecimentos em dois movimentos: um negativo e outro positivo. Ao primeiro associou elementos trágicos, levando as personagens à degradação e, ao segundo, a possibilidade de reverter esse quadro. Possibilidade que se concretiza quando Andrea Doria, Leonardo e principalmente Paloma auxiliam Sabrina em seu relacionamento consigo mesma e com o outro.

No que se refere à trama na narrativa de Lygia Bojunga, deve-se considerar que a trama da tragédia é a estruturação artística que é dada à fábula e é caracterizada pela mudança da “sorte” do herói. Na *Poética* (1973), Aristóteles determina, como elementos constitutivos da fábula trágica, a peripécia, *peripeteia*, o reconhecimento, *anagnorisis*, e a catástrofe, *sparagmós*.

A peripécia, *peripeteia*, definida pelo filósofo grego como a repentina transformação dos sucessos no contrário (1973), é a ocorrência que altera a face das coisas e modifica a ação e situação das personagens. A peripécia diz respeito à inversão da situação da personagem no estabelecimento da “contradição inconciliável”, já que, para Goethe (*Apud LESKY*, 1996), o caráter contraditório, inconciliável do trágico é a tradução mais fiel de sua essência. O herói, por determinação dos valores tradicionais do lar (*oikos*), entra em choque com os valores dominantes e democráticos da *pólis*. A peripécia consiste, pois, no estabelecimento do conflito.

O *anagnorisis* (reconhecimento) diz respeito, por sua vez, à passagem da ignorância ao conhecimento, que não se dá por meio de revolta da personagem; ao contrário disto, dá-se de forma com que a personagem admita o erro e voluntariamente aceite o retorno à ordem, mesmo que isto custe a própria vida. O reconhecimento ou *anagnorisis* presentifica-se no final do enredo trágico.

A *sparagmós* ou catástrofe, última parte da fábula trágica, é definida por Aristóteles (1973) como ação perigosa e dolorosa, como mortes, sofrimentos, e dores veementes. A *sparagmós* ou catástrofe é o registro da dor que acontece no final da obra. Tal registro da dor diz respeito ao processo evolutivo iniciado com a peripécia e configurado no reconhecimento. Frente a seu destino, o herói acaba por se mutilar ou por se suicidar. O estabelecimento da ordem é o resultado desta ação em que a *hybris* e a *hamartia* do herói atuam como desvio.

A trama da tragédia é constituída pelo estabelecimento do equilíbrio perdido (*nemesis*). Acontece tanto por meio da exibição da onipotência do destino exterior que é denominada *moira* e diz respeito à expressão da essência divina, pela justiça e pela providência, quanto pela onipotência

da necessidade (*ananké*), que existe sem depender da ação humana. O agente responsável pelo restabelecimento da *nemesis* varia, uma vez que tanto pode ser a vingança de um deus, quanto de um mortal, tanto pode ser a ação do acaso, quanto a organização das ações do herói. A ordem restabelece-se transparecendo a existência de lei, que pode ser tanto da natureza, quanto divina ou até mesmo uma estrutura social rígida. Dessa forma, o indivíduo nunca sai vitorioso de obra de arte literária trágica.

A trama presente na tragédia ática é caracterizada por meio da peripécia, do reconhecimento e, algumas vezes, da catástrofe, configurada como espetáculo grotesco, seja pela forma como se efetua a morte do herói, seja por sua mutilação. A peripécia, o reconhecimento e a catástrofe são elementos constitutivos da fábula trágica e estão presentes na obra de Lygia Bojunga.

Constata-se a peripécia, que consiste na súbita inversão dos acontecimentos, a partir do momento em que o marido de Dona Gracinha vai embora, para sempre, em busca da liberdade que o mar lhe proporciona. A gravidez de Maristela, o envolvimento da Inês tanto com a droga, quanto com a prostituição, muda o rumo do destino que Dona Gracinha traçou para as filhas. O destino de Maristela, assim como o da irmã, carrega a tragicidade das personagens que caem em desmedida e por isso são punidas por um destino trágico, contra o qual não conseguem lutar.

Com a personagem Sabrina, a peripécia se configura na inversão do amor que a garota esperava de Seu Gonçalves. Buscando um pai, tornou-se mulher por meio da violência sexual que sofria todas as noites.

Com as revelações de Inês à Matilde, e à própria Sabrina, defronta-se com a segunda etapa básica da ação trágica: o reconhecimento, isto é, a passagem da ignorância ao conhecimento. Sabrina descobre sua história e passa a viver sob a tutela de Tia Inês e Dona Gracinha. Em se tratando das personagens Inês e Maristela, o reconhecimento, isto é, a passagem da ignorância ao conhecimento, dá-se para a Inês quando a mesma é encontrada pelo antigo namorado e cafetão na cidade em que nasceu e escolhe para viver tranquilamente com Gracinha e Sabrina. Já o reconhecimento de Maristela se configura quando, rejeitada pelo namorado e pai do seu filho, não encontra com a mãe, Gracinha, o apoio que necessitava para prosseguir com sua gravidez. Assim como nas tragédias gregas, em Sapato de salto, há o momento da *anagnorisis*, da revelação ou do reconhecimento.

Ao reconhecimento segue-se, inevitavelmente, a catástrofe pelo fato de inviabilizar-se o prosseguimento de vida ditosa. As marcas da catástrofe estão patentes no suicídio de Maristela, no assassinato de Inês e na tristeza, infinita, de Sabrina. Observa-se que as personagens, atingidas pela catástrofe, denotam certo sentimento de padecimento atroz diante do conjunto de circunstâncias imprevisto e infeliz. Os protagonistas, sofrendores, são motivos de piedade e compaixão. No final de

Sapato de salto (2011), a dor violenta é registrada com a consumação da morte de Inês. A ordem estabelece-se onde a *hybris* e a *hamartia* da personagem atuam como desvio.

A tensão dramática progride até o assassinato de Inês. Após o funesto clímax, o narrador avança seis capítulos que intensificam e ao mesmo tempo abrandam a tensão por meio do relato intenso sobre a morte de Betina e do estabelecimento da ordem para a vida de Sabrina e Gracinha.

Crê-se que tenha ficado claro ao leitor o vínculo da obra com o conceito de trágico que hoje se tem. Inês, personagem da ação, é uma personagem cuja subjetividade é extrema. É esta subjetividade que a conduz à ação, responsável por sua derrota e assassinato.

Existe, em *Sapato de salto* (2011), semelhança com a tragédia *Édipo Rei* (1998) de Sófocles, visto que a decisão dos deuses coloca-se sobre a decisão dos humanos. O infortúnio, indiretamente, revestido de subterfúgios, e por intermédio de identidades alteradas e confundidas leva ao fatal desfecho (*sparagmós*).

Há, na obra analisada, a peripécia, *peripeteia*, ou seja, a inversão da situação de personagens que abandonam o destino objetivado pela mãe: professora e dançarina. Há o reconhecimento, *anagnorisis*, uma vez que Maristela engravida e não se sente apoiada nem pela mãe nem pelo pai da criança e Inês, após conseguir fugir do assassino e julgando-o morto, é encontrada por ele. Ocorre a catástrofe, *sparagmós*, pois o registro da dor acontece e é decorrência do processo evolutivo que se inicia com a peripécia e se configura no reconhecimento. Maristela finda por suicidar-se e esse fato é trazido para o leitor por meio do fluxo de consciência e lembrança de Inês. Apesar da obra seguir o padrão de narrativa linear, a trama é plena de analepses.

Trama e personagem estão, pois, concordes com a especificidade trágica. A fábula, por sua vez, trabalha com história conhecida pelo público. Nada mais comum em sociedade que a gravidez na adolescência, as drogas e prostituição. Se a fábula trabalha com o conhecido, assim como nas fábulas da tragédia grega, esta mesma é estruturada de modo a desconcertar o leitor e causar-lhe estranhamento. Assim, a narrativa torna-se espaço para questionamento de problemas concernentes ao universo do leitor, obrigando-o a refletir sobre valores e formas de conduta da sociedade. Há, portanto, como na tragédia grega, uma função cívica por trás da narrativa apresentada. Como os valores se instituem? Qual o posicionamento do homem frente aos valores aceitos?

A peripécia, o reconhecimento e a catástrofe também estão presentes na história de vida/morte de Betina. Verifica-se a peripécia, que consiste na súbita inversão dos acontecimentos, na circunstância em que, apesar de todo o esforço e dor, o parto normal não foi possível.

O clima trágico intensifica-se no momento do nascimento de Betina. A recém-nascida necessita de respiração artificial. Tal revelação provoca reviravolta, peripécia, mudança de situação, da felicidade para o infortúnio, da ventura à infelicidade e provoca a catástrofe (*catastrophe*). A

desgraça cai sobre a mãe que, incorrendo em *hybris*, não ouve nem ao médico nem ao marido, pois ambos lhe orientaram a cesárea desde o início da gravidez. A respiração artificial não foi possível à Betina porque houve um acidente: explodiu um caldeirão de gás perto de onde estavam, caiu pedaço de parede e todos entraram em pânico. Quando o médico voltou, Betina já tinha morrido.

Paloma é acusada por Rodolfo por matar-lhe a filha. A catástrofe atinge diferentes personagens e a consequência é o sentimento de horror que as domina, pois são confrontadas com situações inesperadas e adversas que as transformam e as fazem padecer, tornando-se objeto de compaixão. O fatalismo, o grande valor conferido ao destino, enquanto impulso de aniquilamento, os presságios e os símbolos de natureza trágica conjugam-se nesse momento funesto.

Intitulado “O segredo azul fraquinho”, o primeiro capítulo mostra a história de Sabrina. Já em casa de Seu Gonçalves e Dona Matilde, a menina dedica-se a cuidar das crianças e de alguns afazeres da casa. Matilde é áspera desde o primeiro contato, nega-lhe o mínimo gesto de carinho, não admite sequer ser chamada de tia. Já Gonçalves é solícito, examinador e gosta de Sabrina. Já nas primeiras páginas do livro, o indício de possível relação entre Sabrina e Gonçalves: Matilde, “[...] de noite tinha um sono de pedra.” (BOJUNGA, 2011, p. 13).

Gonçalves dá presentes a Sabrina, mas pede-lhe segredo. O título “O segredo azul fraquinho” faz alusão à falsa cumplicidade que se estabelece entre os dois. No dicionário de símbolos, o azul representa a pureza e é a cor do manto da virgem Maria. É a cor da imensidão, da água, do céu. É com essa conotação positiva que Sabrina deseja a relação entre os dois. Bala, sabonete, bombons, aulas – a protagonista feliz, pensa que ganhou um pai. Mal sabe ela das intenções do patrão: “Seu Gonçalves ficava cuidando ela com o olho, examinando braço, cabelo, pescoço.” (BOJUNGA, 2011, p. 20).

Sabrina progredia nos estudos e Gonçalves estava desejoso para saber se “outras aulas iam ser tão bem assimiladas assim”. Aqui nos deparamos com mais um indício do abuso e, na sequência, a realização do mesmo. Cena patética é desvelada ao leitor. Diante dos apelos de Sabrina,

- Que que há, seu Gonçalves? Não faz isso, pelo amor de deus! O senhor é que nem meu pai. Pai não faz isso com a gente. – Conseguí se desprender das mãos dele. Correu pra porta. Ele pulou atrás, arrastou ela de volta para a cama:
- Vem cá com o teu papaizinho.
- Não faz isso! Por favor! Não faz isso! – Tremia, suave. – Não faz isso!
- Fez (BOJUNGA, 2011, p. 22).

A cena é patética, digna de terror e piedade. Diante dela, o leitor se abate, pois se dá conta de que há incesto, não no sentido literal do termo, mas há incesto psicológico e afetivo, uma vez que, para Sabrina, Seu Gonçalves é um pai e um pai, teoricamente, não faria o que ele fez.

O desejo de Sabrina era o de sumir, mas, como não tinha para onde ir, a alternativa que lhe restava era ficar: “E o grande segredo dos dois passou a animar a vida dele, a botar sombra nos dias dela.” (BOJUNGA, 2011, p. 23). Não mais conseguia se concentrar nos estudos. Gostava tanto de desenhos coloridos, mas nunca mais desenhou. Nesse sentido, Rosa Maria Cuba Riche (2011, p. 94) considera que “o destino começa a ser traçado não por uma falta cometida, mas pela impossibilidade de lutar contra ele”.

A tensão de Sabrina é constante. Tem medo de ser flagrada por Dona Matilde e só faz pensar na maçaneta branca rodando. Até que uma noite, Sabrina percebe os chinelos de salto na fresta da porta. Mas Dona Matilde é conivente. Não expulsa Sabrina, não revela nada ao marido, porém trata-a muito mal e a agride fisicamente.

Por ter medo de apanhar mais, não conta para Seu Gonçalves. Ele, por sua vez, visita-a em seu quarto constantemente e leva-lhe bala, bombom, fruta cristalizada, calcinha de renda, revista em quadrinho, dinheiro. Por ironia, quando ele se esquece dos mimos, ela lhe cobra: “– Ei!! E o dinheirinho?” (BOJUNGA, 2011, p. 28). Gonçalves induz Sabrina à prostituição e a menina de 10 anos, inconsciente, prostitui-se.

O Capítulo segundo, denominado de “A tia Inês”, funciona como o divisor de águas na história de vida de Sabrina. A descrição de Inês é feita aos moldes do Realismo. Essencialmente minuciosa, com destaque ao corpo e à roupa, ressaltando o aspecto sensual, Sabrina começa a conhecer sua história. Sabe, agora, que tem uma tia e uma avó por ela. Na despedida, Sabrina recebe uma bofetada de Dona Matilde: “– É pra você não se esquecer que eu não vou me esquecer. – E bateu a porta com a mesma força da bofetada.” (BOJUNGA, 2011, p. 38). Se restava alguma dúvida ainda para o leitor se a esposa era ou não conivente com a traição e abuso do marido, aqui ela se desfaz.

Inconformada, Inês pede-lhe satisfação, mas Sabrina só consegue dizer “– É de costume, vam’bora” (BOJUNGA, 2011, p. 39). Era costume apanhar durante o dia de Dona Matilde e ser abusada sexualmente à noite pelo seu Gonçalves. Além de todos os elementos do trágico presentes, o enredo é trágico também. O leitor se comove com a cena, com as lágrimas de Sabrina e com o sangue que lhe jorra da boca.

Encontro e reconhecimento de Sabrina e Inês. Palavras e gestos de carinho conquistam o coração da menina, que nunca tinha vivenciado essa experiência. Em dúvida se contava ou não o segredo azul fraquinho, Sabrina ia saboreando o carinho e o conforto de não se ver mais sozinha no mundo: tinha uma tia e uma avó.

Inês conta-lhe, ainda não a história inteira, da mãe que se lançou ao rio com uma pedra amarrada ao pescoço, logo após deixá-la na casa dos abandonados. Ambas sabiam que a vida não

era uma festa, entretanto, “na hora de atravessar a rua a tia Inês pegou a mão da Sabrina. De rua atravessada, seguiram do mesmo jeito: mão dada.” (BOJUNGA, 2011, p. 43). A cena é forte para o leitor, afinal, apesar da vida não ser uma festa, tia e sobrinha caminham de mãos dadas. E será essa união, essa força que acompanhará Sabrina ao longo do enredo.

O primeiro encontro entre Andrea Doria e Sabrina, encontro esse que será fundamental para o desfecho da história, dá-se quando tia e sobrinha estão chegando em casa. Com treze anos, alto e magro, o garoto é apaixonado por dança e procura a tia Inês para lhe ensinar. Volta, no outro dia, e desperta a atenção de Sabrina que se sente totalmente atraída pela sua singularidade. É importante ressaltar que tal singularidade incomoda Rodolfo. O pai não compartilha da orientação sexual do filho nem se sente agradado por ela. Acusa a mãe pela escolha do nome que considera feminino, sem levar em conta a origem histórica do mesmo.

A relação que Andrea Doria tem com Rodolfo, o pai, e Joel, o namorado, é bem conturbada. Oprimido pelo pai, não encontra apoio do namorado, que o humilha por sua suposta ignorância. O único vínculo afetivo com o sexo masculino que constrói é com Leonardo, o irmão gêmeo da mãe que vive em São Paulo. Andrea deseja que Leonardo seja seu pai. Essencialmente sensível, o tio entende a paixão de Andrea por um jovem do mesmo sexo, sem ser isso decisivo para sua orientação sexual. Também Paloma, aos 10 anos, se apaixonara, platonicamente, por uma vizinha. Embora, seja perceptível para as personagens envolvidas que se trata de paixões diferentes, visto que o envolvimento de Andrea Doria o perturba e o maltrata demasiadamente. Metido a intelectual, Joel tem pouca sensibilidade e faz de Andrea Doria um escravo seu.

Interessante notar que a casa de tia Inês e Dona Gracinha, agora também de Sabrina, é toda amarela. O amarelo por ser a mais quente, a mais expansiva, bem como a mais ardente das cores, tem a possibilidade de representar o cunho intenso da vida de Inês. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000), o amarelo é cor que encerra ambivalência. Como dito anteriormente, de natureza divina e representativa do poder dos reis, príncipes e imperadores, o amarelo é também a cor anunciante do declínio, da velhice e da morte. É na casa, sob o predomínio dessa cor, que Inês é assassinada pelo antigo namorado. “– A casa é logo ali. Aquela pintada de amarelo. – Se deram de novo a mão e seguiram em frente.” (BOJUNGA, 2011, p. 46).

O encontro de neta e avó é também emocionante: “–Neta! Minha boneca! – E colheu a Sabrina num abraço apertado, repetindo: – Neta! Minha boneca!” (BOJUNGA, 2011, p. 51). Ninguém a tinha visto com tanta delicadeza. Para Gonçalves, Sabrina tornou-se um objeto sexual, já para dona Matilde um objeto de trabalho que poderia explorar dia e noite. A leveza das palavras e da cena revela o aconchego do lar e o amor da família, que, agora, Sabrina tem.

Vale ressaltar que, apesar da insanidade de dona Gracinha, avó e neta constroem vínculo afetivo surpreendente. Enlouquecera após sucessivas decepções e amarguras e depois de uma queda, um empurrão de Inês, que resultou em perda de consciência e efetivou a loucura.

Desse modo, salientamos que é deprimente a insanidade da personagem. Tendo de se dedicar dia e noite a lavar e a passar roupas para sustentar as filhas, após ser abandonada pelo marido, Dona Gracinha repete todos os movimentos de uma lavadeira, com a diferença de que agora não tem roupa, varal ou prendedor.

Na casa amarela, Sabrina sente felicidade plena ao lado da tia e da avó. Sabrina experimentava o gosto que a liberdade tem, tomava consciência de que era bom ser feliz.

Sabrina conta à tia do abuso que sofrera. Com medo de a tia ficar triste, não entender, a garota adiou a revelação. Sabrina também se preocupa em saber se a mãe dela, se viva estivesse, entenderia o que lhe aconteceu. A tia, ao perceber o tratamento de Matilde quando foi buscar a Sabrina, já pressente o que Sabrina acaba de revelar. Inês fica triste com a situação, com a atitude de seu Gonçalves, mas entende as condições de Sabrina. Maristela, segundo Inês, também entenderia. Afinal, quando grávida, teve de se prostituir para não passar fome. As condições adversas que as quatro mulheres dessa família enfrentam desolam o leitor.

A grande motivação de vários destinos trágicos pode ser atribuída ao pai de Inês e Maristela. O homem que morava no sítio e trabalhava com flores, se cansa das mesmas, dizendo que “só gosta da flor quem não tem que viver da flor.” (BOJUNGA, 2011, p. 111). Cansado da terra e da flor, embriaga-se e vai à procura do mar, deixando à mulher a responsabilidade de criar duas filhas. Em busca de melhores oportunidades para as filhas, Dona Gracinha muda-se para o Rio, onde o destino das duas se perde e com ele a expectativa de fazer das meninas duas profissionais respeitadas.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos* (2000, p.592), o mar é o símbolo da dinâmica da vida, visto que tudo sai do mar e tudo retorna a ele: “lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos [...] o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte”. É para o mar que o pai dela foge, buscando a vida em liberdade. É no rio que Maristela se lança com a intenção de morrer.

Em se tratando dos presságios e simbologias, elementos do trágico, devemos considerar que os mesmos são fundamentais, visto que personalizam o ambiente trágico que envolve a intriga. Segundo Carlos Reis (1995, p.92), os presságios são constituídos por afirmações e acontecimentos predispostos a fazer prever fatalidades inevitáveis. Os presságios são, na análise estrutural da narrativa, indícios, unidades narrativas que prognosticam fatos que se concretizarão.

Os presságios e simbologias tomam conta da obra *Sapato de Salto* de Lygia Bojunga. O primeiro presságio envolvendo a vida/morte de Betina ocorre quando, um mês antes de seu nascimento, Paloma se despede de Leonardo e sente muito medo, chega ao pânico:

De repente ela se agarra com tanta força no braço de Leonardo, que ele se volta surpreso. E se surpreende ainda mais ao ver o medo que tomou conta da cara de sua irmã. (BOJUNGA, 2011, p. 80).

– Eu tô com medo, Léo, eu tô com muito medo! (BOJUNGA, 2011, p. 81).

[...] – Eu tô com medo, Léo, eu tô cheia de pressentimentos ruins.

[...] Ah Léo! O que eu faço pra sair dessa angústia, desses pressentimentos, desse medo, me diz! eu tô me sentindo perdida demais (BOJUNGA, 2011, p. 82).

O segundo filho, além de ser cobrança do marido, era o grande desejo de Paloma. Porém, logo após o parto, Betina vem a óbito.

É necessário, pois, analisar, as simbologias presentes no livro em questão. O sapato de salto aparece como a mais significativa delas. Dessa perspectiva, conforme o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000, p. 799), para os celtas, “o salto é uma proeza guerreira, fazendo parte dos recursos utilizados pelo herói, seja para escapar de um adversário, seja para derrotá-lo. Também pode estar ligado à expressão de uma afronta”. Inês tem muitos adversários: as adversidades da vida, o sonho frustrado de bailarina profissional, a droga, a prostituição. Todavia, o seu maior adversário é o assassino que, depois de viciá-la e aliciá-la, mata-a, sem dó nem piedade, quando se vê abandonado por ela.

Alguns dos intérpretes do conto Cinderela fizeram do sapato, símbolo de identificação, símbolo sexual, de desejo despertado pelo pé: “aqueles que consideram o pé como um símbolo fálico verão facilmente no sapato um símbolo vaginal e, entre os dois, um problema de adaptação que pode gerar angústia.” (CHEVALIER et GHEERBRANT, 2000, p. 799).

Adolescente, Inês compra o seu primeiro sapato de salto de verniz com as economias que recebe da patroa da mãe. Depois foram muitos outros. E o salto aumentava a cada sapato comprado. Aumentava também a distância entre mãe e filha, esta, cada vez mais deslumbrada por Copacabana, pelo mar. Mas o que sustentava esse deslumbre era a prostituição, as drogas e o fascínio por um vigarista sedutor, dez anos mais velho que ela, que a explora sexualmente e a vicia, tornando-a totalmente dependente dele.

O sapato de salto é a marca da elegância de Inês. Ela dança com ele e é também no sapato que guarda as economias com as quais Sabrina e a avó vivem algum tempo após sua morte. Sabrina, ao se prostituir, usa os sapatos da tia. Com eles, parece mais velha e mais alta.

A menção ao número três também pode funcionar como simbologia. Depois do abandono do pai, restaram apenas três mulheres: mãe e duas filhas. Com o nascimento de Sabrina e a morte

de Maristela, novamente o número três figura na constituição dessa família. O número pode simbolizar os três derradeiros remanescentes: Gracinha, Inês e Sabrina.

A simbologia da pedra é por demais significativa. Consoante à lenda de Prometeu, “procriador do gênero humano, as pedras conservaram um odor humano”. Talvez por isso Dona Gracinha trazia sempre consigo a pedra que Maristela usa para afundar. Ainda para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “[...] a pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus”, simbolizando, assim, a morte (2000, p. 696). Quando encontram Maristela, o corpo já não existia mais, estava decomposto: “quinze anos! recém se preparando pra vida; e aquela risada gostosa que ela tinha [...] quinze anos! e nada mais dela sobrando; só uma pedra e nada mais?” (BOJUNGA, 2011, p. 94).

Um grande indício de que a tragicidade envolverá também a tia se dá após Inês revelar à Sabrina as circunstâncias do seu nascimento e da morte da mãe. Entretanto, a garota deseja saber mais de tudo, principalmente da vida de Inês. Em nota de rodapé figura: “mal podia imaginar que poucos dias depois ia saber de muita coisa – mas de maneira tão trágica, que era melhor não ter sabido.” (BOJUNGA, 2011, p. 120).

Quando Inês consegue reorganizar a família, na casa amarela, na cidadezinha de infância, a felicidade das três é destruída pelo antigo namorado de Inês. Denominado “O Assassino”, o capítulo oitavo carrega em seu título intensa carga pressagiosa. Ele chega à casa das três e “como a Sabrina não sabia que ele ia ser o assassino, resolveu perguntar”. Antes mesmo do assassinato se efetivar, o leitor pressente o que acontecerá, mesmo torcendo para que nada de mal aconteça às três. O clima é de tensão e de muitos presságios. Sabrina sente nervoso e chega a perder a fome.

O termo presságio será compreendido enquanto qualquer tipo de afirmação e ocorrência capaz de prever infortúnio inevitável. Os diversos presságios representam manifestações encobertas da força do destino, bem como indicações sutis para um epílogo em que a destruição e o sofrimento caminham juntos. O futuro revelado durante a narrativa faz-se presente quando os presságios, espalhados no decorrer da ação transformam-se em realidade. Os indícios, que edificam a previsão da fatalidade, conquistam forte efeito, particularmente nos momentos em que se prepara ou realiza o trágico. As descrições dos cenários, dos objetos, dos acontecimentos e das personagens são fundamentais, pois funcionam como indícios e avisos que caracterizam o trágico no desenrolar da narrativa. Esse caráter descritivo acentua as situações que organizam o sistema de forças inevitáveis. Os presságios conjugam-se no final trágico. (LEAL, 2014).

Em se tratando do patético, consideramos que ele deve ser entendido como a habilidade de provocar, no leitor, estado de ânimo despertado por sentimento estético – melhor dizendo – a capacidade de produzir, no leitor, sensação de sentir o que sente a personagem, caso esteja na

situação experimentada por ela. O patético é capaz de despertar a comiseração, a piedade, a pena, a condolência diante da aflição da personagem. Despertar esse sentimento é capacidade artística de comover poderosamente por meio da palavra. Muitos são os elementos que contribuem para a expressão do patético, entre eles, podem-se destacar determinados acontecimentos da história, os diálogos e também a narração. (LEAL, 2014).

O patético – a emoção provocada por espetáculo onde se participa – como entende Aristóteles (1973), é figurado em *Bojunga* pela utilização competente do terror, da angústia e também da piedade.

A primeira referência patética da obra trata do bilhete que Maristela escreve, mas que chega à sua mãe apenas depois de alguns anos:

“Minha mãe,
Pari. É uma menina. Quem me botou prenha não quer mais saber de mim e não quer ver a filha que fez, só disse, vire-se. Eu queria ser professora, feito a senhora sempre quis. Mas agora eu só quero morrer. Não tenho coragem de pedir para a senhora tomar conta da menina. Vai dar despesa. Vai dar trabalho. Vai dar ainda mais chateação do que eu já dei. Acho melhor levar a minha filha comigo. Só que eu não sei se eu vou ter coragem, quem sabe um dia ela pode ser feliz. Desculpe qualquer coisa, viu?”

Bênção.
Maristela”
(BOJUNGA, 2011, p. 95-96).

A leitura do bilhete toca o coração do leitor, que se entenece diante de um destino trágico, de uma vida destruída em tão plena juventude, de um amargor tão profundo sentido pela personagem.

É patético também a cena em que figura Dona Gracinha e Maristela, em que a mãe descobre que a filha está grávida de seis meses. O pai da criança é mais velho, casado e pobre, por esse motivo não há perspectiva de que assuma a gravidez e a namorada, nem proporcione vida digna às duas. Dona Gracinha se desespera, é dura com as palavras. Fala-lhe de todo o sacrifício que faz, do intenso trabalho para dar vida digna às filhas. Não se conforma em receber a gravidez da filha como paga a tantas abnegações: “Quanto mais o desespero ia ganhando forma na fisionomia de Dona Gracinha, mais o choro ia lavando a cara de Maristela.” (BOJUNGA, 2011, p. 99). Nunca mais Dona Gracinha viu a filha.

O terror e a piedade que o espectador sente diante do que pode suceder ao herói trágico nada têm de renúncia. Esse terror trágico é egoísta: o espectador não receia apenas pelas personagens que assiste, mas por si mesmo. Nesse sentido, ressaltamos que o que mais toca o leitor é

a condenação de Dona Gracinha a si própria, ao arrepender-se de ter sido tão dura com Maristela, ao atribuir a si a culpa pelo suicídio de filha:

Vivia batendo no peito, dizendo que a pedra era culpa dela, que ela devia ter dito logo: paciência! se quem fez isso contigo não quer saber da criança eu te ajudo a cuidar dela: onde comem três comem quatro e pronto! E se alguém achar que é vergonha, que fique com a vergonha, mas eu fico contigo e com a criança (BOJUNGA, 2011, p. 118).

É patética a cena em que Inês, decidida a morar com o explorador, comunica à mãe, já com a mala na mão. Agarrada e puxada por Dona Gracinha, livra-se dela com um empurrão, que a impulsiona para o chão. Mais tarde, Inês vem a saber que aquela queda fora a causadora da quase morte de Dona Gracinha se não tivesse sido socorrida pela patroa. O tombo lhe custou a insanidade e o internamento em um asilo psiquiátrico.

Após vários anos, Inês consegue se organizar. Mas para conseguir informações sobre Sabrina tem de pagar. A amiga de Maristela só revela o paradeiro da menina mediante pagamento e isso, também, é patético.

Todavia, o que de mais patético existe na narrativa é o assassinato de Inês. Ao recusar viver novamente com o antigo namorado que julgava morto, a discussão inicia plena de ofensas, xingamentos, deboches e presságios de um final trágico. Na briga travada entre os dois, socos e pontapés também atingem Sabrina que tenta proteger a tia:

Na trégua que o escudo deu, a tia Inês se levantou do chão, afastou Sabrina com o braço e enfiou a mão no bolso de dentro do paletó do Assassino, onde tantas e tantas vezes ela tinha visto a pistola que morava ali. Dirigiu a arma para ele, ao mesmo tempo em que a dona Gracinha baixava a pedra outra vez. Num gesto rápido, o Assassino agarrou a mão que segurava a arma, desviou ela para a tia Inês e, de dedo comandando gatilho, disparou uma, duas, três vezes. Durante um momento os quatro ficaram imóveis. Olho dilatado. Depois, foi tudo escorregando na tia Inês: o dedo pra fora do gatilho, a pálpebra pra cima do olho, o corpo pro chão (BOJUNGA, 2011, p. 141-142).

É patético porque o leitor sente comiseração, sente piedade. Inês consegue se livrar da droga, da prostituição, do homem que a explorava. Consegue reorganizar a família, dar uma vida decente para a mãe, um lar para a Sabrina e amor para as duas. No entanto, a paz familiar dura pouco e ela é tentada pelo demônio e por ele é morta.

O que se passa depois consterna o leitor, faz-lhe doer o coração. Sabrina aperta com força a mão da tia e pede em pensamento para ela não morrer: “Não adianta nem querer dizer alguma coisa: a garganta está trancada e a Sabrina só consegue pedir rezando: me ajuda, tia Inês, me ajuda, não deixa a tua mão esfriar mais.” (BOJUNGA, 2011, p. 143).

Ao leitor, resta a melancolia ao constatar que toda a perspectiva de vida feliz de Sabrina é destruída em tão pouco tempo. Não bastasse viver sem família num lar de órfão, ser abusada pelo patrão quando tem a esperança de ter encontrado uma família, uma proteção, quando tem a ilusão de que Gonçalves poderia lhe suprir a carência paterna, perde a tia violentamente e agora está só, mas, desta vez, com a avó demente.

Aristóteles (1973) acredita que a tragédia provoca terror e piedade – elementos cruciais do fenômeno trágico. Tal provocação tem como consequência a obtenção do efeito catártico, que é a purgação das emoções. O patético manifesta-se nessa narrativa de diferentes formas. Tem-se, por exemplo, a desgraça motivando cenas patéticas; a paixão expressa por palavras e gestos patéticos; a infelicidade, o sofrimento, o *pathos* provocando o impacto do leitor e da personagem; o *pathos* da dor e do reconhecimento do terrível sofrimento; o herói patético incondicionado e a subcondição de existência da personagem no mundo.

Sabrina se prostitui para comprar comida, é flagrada por Andrea Doria. Ela lhe conta parte de sua história. A expressão doída do seu semblante é a mesma do semblante de Inês durante a discussão com o Assassino. O diálogo entre os dois é comovente, como comovente é essa história em si, e ao mesmo tempo choca, emociona. Segundo Fernandes e Martha (2008, p. 7), “[...] as palavras de Sabrina para seu novo amigo são de profunda tristeza, de uma menina que conheceu o pior lado da vida e arca com as consequências de seus atos”:

– Ela dizia que... que... – Já não havia mais desafio nem revolta no olhar de Sabrina. Na cara toda agora só tinha tristeza. Tanta! que o olho começou a despejar lágrima e a voz foi saindo cada vez mais fraquinha: – Ela dizia que ia me transformar na dançarina que a vó Gracinha queria que ela fosse e que ela nunca chegou a ser. Ela queria pra mim o que ela... o que ela... Ah, era tão bom todo dia lá com a tia Inês! eu gostava tanto dela, era tão bom! dançando... brincando com a vó Gracinha... tão bom que era... Na geladeira sempre tinha comida, era tão bom... – A voz trancou; a boca se apertou pra não deixar sair soluço nenhum. Andrea Doria começou a ficar também com vontade de chorar (não sabia se por ela ou por ele). Quis saber:
– Agora não tem mais?
Ela ficou sacudindo a cabeça até a voz confirmar:
Não tem mais. Não tem mais. Não tem mais a tia Inês. – E um soluço escapou.
– Não, eu quis dizer se não tem mais comida.
E do mesmo jeito ela fez que não, que não (BOJUNGA, 2011, p. 172-173).

As famílias se mobilizam para que Sabrina volte ao orfanato e dona Gracinha a um asilo. Mas a garota prefere pôr fim à sua vida a voltar ser interna.

No que diz respeito à *hybris*, deve-se ressaltar que ela tem importância fundamental no pensamento e na ação dos gregos. Trata-se justamente do oposto àquilo que por eles é buscado nos mais diversos planos. Tal noção condensa o conjunto de vícios humanos segundo a noção clássica: a

exacerbação, o exagero etc. A *hybris* passa a constituir, ao lado de seu contrário, a justa medida, o centro das atenções e dos debates. (LEAL, 2014).

Na tragédia grega, o herói traz consigo a falha de ser dotado de *hybris*. Relacionada ao equilíbrio e à racionalidade do século V a.C., a *hybris* representa a desmedida do individualismo. Nessa tragédia, a *hybris* é normalmente seguida da *hamartia*, erro sem culpa, pois é cometido inconscientemente, mas capaz de provocar a desordem no universo social. (LEAL, 2014).

Não é preciso dizer que o leitor se depara, nesta obra, com personagens dotadas da *hybris* própria do herói trágico. Paloma, a mãe do Andrea Doria, perde Betina no parto. Apesar de orientada pelo médico e pelo marido a marcarem uma cesárea, ela insiste no parto natural:

Betina, eles tão querendo marcar dia e hora pra me botar nocaute, abrir minha barriga e tirar você para fora. Mas há tanto tempo eu tô te esperando, e você vai chegar assim, sem eu te sentir chegando, te ver chegando, te cheirar chegando? vivendo juntas, companheiras, a dor e o alívio dessa chegada? (BOJUNGA, 2011, p. 148).

Apesar dos maus pressentimentos, Paloma só permite a cesárea quando é informada que Betina corre risco de morte. Entretanto, há uma explosão no hospital quando se é necessário tentar a respiração artificial em Betina e ela não resiste. Rodolfo a acusa pela morte de Betina, a acusa por ter cometido um crime.

A vida de Paloma era cuidar da casa, do almoço, do jantar, mas ela não era feliz. Havia uma cisão entre o que fazia socialmente e o que desejava em seu interior. Paloma é o protótipo da mulher que se abdicou da sua vida profissional em prol de um casamento e de uma família que não lhe completavam mais.

A dissolução do trágico e a perspectiva de novos caminhos

Desde o dia em que vê Sabrina pela primeira vez e sabe parcialmente de sua história, Leonardo, o irmão de Paloma, insiste que a mesma deva conhecer melhor Sabrina e essa insistência é já um presságio de que há planos para as duas: “– É conversando que uma amizade começa.” (BOJUNGA, 2011, p. 157). Sutilmente, Leonardo sugere a separação de Paloma e Rodolfo ao dizer que se um dia ela e o Andrea desejarem trabalhar com ele em São Paulo, serão muito bem-vindos.

A ideia de adoção de Sabrina parte de Leonardo, é o encorajamento que Paloma precisa para pensar durante dias na proposta do irmão: “[...] se algum dia você resolver adotar a Sabrina, pode contar comigo para tudo o que for necessário pras duas. Pra Sabrina e pra Dona Gracinha.” (BOJUNGA, 2011, p. 207).

Na visita à casa amarela, com o pretexto de levar-lhes panquecas ou bolo, intensa amizade se sela. Sabrina abre o coração para Paloma: a prostituição, a necessidade, o medo de se separar de sua avó e voltar ao orfanato, a saudade doída de tia Inês, a história sofrida da mãe, o seu desejo de ser bailarina. O trato é estabelecido entre as duas. Sabrina não mais precisará vender seu corpo para comprar comida. Paloma irá lhe providenciar o que precisar.

Muitos diálogos interiores foram precisos para Paloma ter a coragem de adotar Sabrina e avó. Mas, como tinha de ser, comunicar essa decisão ao marido não foi nada fácil. O enfrentamento de Rodolfo fortaleceu Paloma. Apesar das críticas, ironias e acusações do marido, ela está resoluta e firme em sua decisão e é apoiada por Andrea.

Paloma revela suas intenções à Sabrina. Emocionada, as lágrimas chegam, crescem, transbordam. Paloma e o leitor contemplam a emoção muda da menina e a preocupação da mesma com a avó. O final é aberto e surpreende o leitor. Enunciadora de um “nada é para sempre.” (BOJUNGA, 2011, p. 222), Paloma pronuncia:

– Vamos levar ela também, Sabrina; vamos ver se dá certo. Mas se não der, eu te prometo que arrumo um bom lugar para ela se tratar.
Sabrina se levantou num pulo. Abraçou a Paloma; abraçou o Andrea Doria; abraçou a Dona Gracinha; correu pro som, botou música; pé, braço, cabelo, corpo, tudo desatou a dançar, celebrando a nova estação de vida que ia começar (BOJUNGA, 2011, p. 262).

Rodolfo sai de casa. Mas, como nada é para sempre, ele quebra o silêncio:

– Deixa baixar a poeira disso tudo ra gente ver como é que fica, não é?
Ela parece que acorda; faz que sim com a cabeça:
– É: o tempo tem sempre a última palavra. Quem sabe um dia as tuas ideias mudam? ou, quem sabe até, as minhas?
Sem dizer mais nada o Rodolfo pega a mala e sai.
Paloma não se move; a expressão não se altera; só a mão fica fazendo festa devagar no braço da poltrona de couro (BOJUNGA, 2011, p. 272).

A dissolução do casamento infeliz é a libertação de Paloma e a salvação de Sabrina. É também a cena final do livro.

Dona Gracinha não conseguiu fazer de Inês a dançarina profissional que desejou. Já Inês foi impedida de proporcionar para Sabrina a formação em dança. Quem sabe, agora, Paloma conseguirá contribuir para que o sonho da avó e da tia se efetive em Sabrina. Pois, a dança, a liberdade de expressão corporal, é a alegria de Sabrina, é a arte que a liberta e transforma sua vida.

Conforme Fernandes e Martha (2008, p.7), Paloma, Andrea Doria, Sabrina e Dona Gracinha ganham uma nova vida e o final “permanece aberto para futuras mudanças e rumos inusitados”.

7. A mascaralização, a discussão da arte e os aspectos do trágico em *Querida*

Publicado em 2009, *Querida* é um livro que trata do ciúme, da morte, da pobreza, dos sonhos, dos amores e da amizade. Lygia Bojunga faz de Pollux, protagonista do livro, um menino entregue ao ciúme que sente da mãe. Após a morte do pai e do novo casamento da mãe, Pollux sente-se desprezado por ela e perseguido pelo padrasto. Ele encontra refúgio dos efeitos devastadores desta emoção na casa de um parente desconhecido: Pacífico.

Querida também trata de um tema recorrente na obra de Lygia, a questão da arte. O teatro e a literatura se entrecruzam na vida de Pacífico e Pollux – e também na da autora – visto que sua carreira artística começou com o teatro. Outros livros de Lygia veiculam esta experiência inicial, como exemplo, citamos aqui *O Abraço* (1995).

Elementos do trágico permeiam esta obra. Com destino à casa do tio Pacífico, Pollux encontra pelo caminho a velha e o Bis, uma dupla que o ajuda a chegar ao Retiro, lugar onde seu tio mora. A dupla é patética, como são patéticas as cenas que envolvem as três personagens.

Depois de conhecer Pacífico, conta sua história acrescentando alguns detalhes que não existiram. Seu tio o deixa ficar e nesses dois dias em que Pollux passa no Retiro conhece melhor a vida de Pacífico, os motivos que o levaram a se afastar de sua família e a misteriosa mulher, que usa sempre máscaras variadas, por quem ele teria largado tudo para viver ao seu lado no Retiro. Outros aspectos podem ser vislumbrados na obra como, por exemplo, a *hybris*, a desmedida, os presságios e simbologias, as antinomias radicais e o patético.

Nessa obra, Lygia Bojunga ilustra o ciúme do menino Pollux e o encontro com o tio que nunca conhecera. Travando um convívio e descoberta do que há de mais comum entre duas pessoas: a "Querida" do Pollux e as "Queridas" do Pacífico envolvem o leitor em uma trama intensa.

A representação da máscara no teatro grego e na obra *Querida* (2009)

A máscara, a outra cara, a outra identidade ou representação, é usada pelos grupos humanos desde o Paleolítico. Ela cobre o rosto e, algumas vezes, o próprio corpo, a fim de disfarçar, ocultar ou revelar a identidade de quem a usa. A máscara permite ao homem representar a sua condição de ser e não ser.

A máscara, recurso utilizado desde tempos remotos, reúne, consoante Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 596), uma vasta simbologia, denunciando sentidos e conotações particulares aos diferentes povos que a utilizam: força mediadora, símbolo de identificação, aquele que se cobre com a máscara se identifica na aparência com a personagem representada. A máscara representa a solicitação para que decifremos o seu mistério a fim de que possamos conhecer a sua essência.

Téspis foi o inventor da máscara, no início começou a lambuzar o rosto com cerusa, depois com folhas de beldroega e finalmente introduziu o uso de máscara feita de linho. Por razões econômicas, recorria-se às máscaras para que um só ator desempenhasse vários papéis; e também pelo fato da mulher no teatro grego clássico não figurar no palco. Dessa forma, os papéis femininos eram desempenhados pelos homens por meio dessas máscaras.

As máscaras eram usadas também pelos elementos que compunham o coro. Somente o flautista, que ficava na frente do coro, não usava máscara. O professor Antônio Freire explica que:

[...] a máscara era formada por uma carcaça de tela ou de madeira, sobre a qual se estendia uma camada de gesso, que se modelava ou se pintava. Cobria o rosto e parte do crânio, e dela prendia uma cabeleira longa ou curta, ou ainda uma barba. A cabeleira era, por vezes coberta por um chapéu [...] Os cabelos eram presos por uma rede ou por uma faixa frontal, chamada mitra [...] A boca era formada por uma enorme abertura, a qual, segundo alguns, servia de alto-falante...os olhos eram pintados, o que permitia notar o brilho, o cansaço, a tristeza (FREIRE, 1985, p. 89).

A ornamentação permitia reconhecer as personagens com o seu caráter e função. As máscaras eram completadas pelos atributos clássicos da condição das personagens. Também os coreutas usavam máscaras e indumentária segundo o sexo e a idade. Atribui-se a Ésquilo, a invenção da indumentária trágica que se inspirava no vestuário arcaico dos Gregos, com traços exóticos e cores postas ao relevo. Fazia parte da indumentária fundamental vestido e manto.

Além das máscaras usadas nas cenas pelos atores, existiam, na Grécia, máscaras esculpidas no mármore ou talhadas na madeira, que tinham a finalidade de representar uma divindade. Estas máscaras cultuais eram diferentes das máscaras teatrais. Há uma distinção entre a máscara cênica, que é um acessório para resolver problemas de expressividade trágica, e entre as máscaras de rituais que são utilizadas pelos fiéis com fins propriamente religiosos, e também entre a máscara do próprio Deus, que traduz aspecto do Dioniso.

Existia, na Grécia antiga, diversas formas da figuração do divino, mas a máscara mantinha todo o seu valor, toda a sua eficácia simbólica. É necessário enfocar aqui os deuses que as máscaras representavam, as três forças divinas maiores. Primeiramente, temos o Gorgô que se apresenta numa forma dupla, primeiro uma:

[...] personagem feminina de face monstruosa, Medusa, que das três Górgonas é a única mortal. Perseu corta-lhe a cabeça, evitando cuidadosamente o seu olhar petrificante; ele oferece essa cabeça a Atenas, que a fixa no centro de sua égide, transformada, a partir de então, em Gorgoneion. Mas Gorgô é, antes de tudo, uma máscara de múltiplos usos: nos frontões dos templos, em baixo-relevo, no acrotério ou antefixa, ela parece desempenhar um papel apotropaico ao mesmo tempo que decorativo (VERNANT *et* NAQUET, 1991, p. 29).

A facilidade é uma constante fundamental que domina as representações dessa máscara, por exemplo, quando o corpo e as pernas são representados de perfil, Gorgô apresenta ao espectador a forma frontal com o rosto arredondado e olhos bem abertos. Gorgô tem o poder de unir a jovem e a velha, a bela e a feia, a masculina e a feminina, a humana e a bestial e também o mortal e o imortal, combinando os contrários e confundindo as categorias até então distintas, ela provoca o espanto, evoca a morte, podendo até incorporar a forma de possessivo.

A segunda força divina é a virgem caçadora. A deusa Ártemis “conduz sua matilha ao massacre dos animais selvagens, que são sua propriedade e que afinal ela protege. Ela reina também sobre as praias e orlas marinhas, limites entre a terra e o mar, onde a lenda a faz às vezes aparecer, estranha e inquietante estátua vinda de um país bárbaro.” (VERNANT *et* NAQUET, 1991, p. 36). Ártemis é a deusa que dirige o parto, o nascimento e a criação das crianças, domando-as e preparando as meninas para o casamento e os meninos para a cidadania, por meio de um adestramento muito rigoroso, que comportava deveres impostos e provas sucessivas. O seu papel é ocupar-se das crias dos homens e dos animais.

Para falar de Dioniso, o terceiro deus que as máscaras representavam, é preciso mencionar que esse deus exerce seus poderes sobre o adulto socializado, pelo cidadão e pela mãe de família, introduzindo na vida quotidiana a dimensão do além. O texto trágico e as representações figuradas evidenciam uma característica fundamental desse poder divino que é a facilidade. “Dioniso é um deus com quem o homem só pode entrar em contato cara a cara: é impossível olhá-lo sem cair imediatamente sob o fascínio de seu olhar, que nos arrasta para fora de nós mesmos.” (VERNANT *et* NAQUET, 1991, p. 46).

A invenção de um gênero literário que encena o fictício como se fosse o real: o teatro, intervém no quadro do culto de Dioniso que é o deus das ilusões, da confusão entre a realidade e a aparência, a verdade e a ficção.

Essas três forças divinas que ocupam o setor do sobrenatural definido pela máscara, apresentam alguns traços comuns. Por meio do jogo dessas máscaras, o homem grego se vê mediante algumas formas diferentes, algumas formas de alteridade. Tem-se no caso de Gorgô, a alteridade radical da morte, no caso de Dioniso tem-se a alteridade radical de um universo de alegria para o possuído por esse deus. Esses dois tipos de alteridade arrastam o homem ora para

cima ora para baixo, para a fusão com o divino ou para a confusão do caos. A autoridade de Ártemis se dá pela cronologia da existência humana, pontuada por etapas e passagens. Dioniso ao lado de Gorgô possui o poder fascinante do olhar. Nas três forças divinas, a máscara serve para transpor efeitos de tensão em termos contrários, como selvageria e cultura, realidade e ilusão. Nos três casos, o seu emprego é acompanhado pelo riso, riso que delibera pavor e morte, “riso que liberta a humanidade de pesadas constrictões sociais.” (VERNANT *et* NAQUET, 1991, p. 46).

A Máscara que figura na capa do livro remete às máscaras usadas na tragédia grega. Chamada pelos gregos de *prósora*, a máscara, utilizadas pelos autores no teatro grego, era o objeto por meio do qual se emitia a fala do autor, funcionava como objeto intermediário entre ator e público, caracterizando a personagem.

No teatro clássico, ao lado de outros acessórios rituais do culto, a máscara portava o simbolismo genérico, uma vez que era representativa de tipos e não de indivíduos – o que a caracteriza, fundamentalmente.

A tragédia ática utilizava-se da máscara para estabelecer a relação entre espectador e personagem. Ella, personagem de *Querida* (2009), utiliza-se da máscara para estabelecer a relação entre leitor, atriz, no caso Ella, e personagens, Pollux, Pacífico, Velha e Bis. Assim como Gorgô, Ella figura, por meio da utilização da máscara, o velho e o novo, a beleza e a feiura. Nesse sentido, devemos considerar que a máscara impede a representação mais espontânea ou realista, estimulando o teatral, pelo distanciamento entre ator e personagem, no caso específico da obra analisada, pelo distanciamento entre personagem e leitor.

Lygia Bojunga, em *Querida* (2009), coloca as personagens, à maneira da tragédia ática, como centro das preocupações, divididas por antinomias, contradições e ambiguidades. A máscara, usada por Ella, personifica a multiplicidade fundamental da personagem trágica, sua ambiguidade e sua postura, ao mesmo tempo, ativa e passiva diante do próprio destino.

A máscara, na tragédia grega, simboliza toda a contradição que caracteriza o homem grego. Em *Querida* (2009), a máscara simboliza a ambiguidade da personagem, simultaneamente vítima do destino e do livre arbítrio.

O maior inconveniente que oferecia o uso da máscara, na tragédia grega, era a rigidez que impunha ao rosto, quando, por exigências do texto, o ator devia passar de um sentimento a outro contrário. A fim de atenuar tal defeito, substituía-se a máscara no decorrer da representação. Em *Querida* (2009), a personagem Ella usa uma máscara que adere ao próprio rosto. Uma técnica diferente que se especializa na Europa. Em muitos papéis se desdobram a máscara de Ella. As máscaras que usa, ora a rejuvenescem ora a envelhecem, possibilitam que a estrela fracassada e

agoniada represente para si mesma na busca pela reconstrução da pessoa e da atriz, por meio dos olhos de Pacífico.

Hybris, hamartia, patético, simbologias e presságios

Em *Querida*, Lygia Bojunga faz de Pollux – a personagem central do livro – um menino entregue ao ciúme que sente da mãe. Ao ser perguntada se *Querida* poderia ser, também, um livro para crianças, Lygia se limitou a responder: Talvez até possa ser. Depende da criança. Em *Querida*, Lygia Bojunga se demora num sentimento comum a todos nós: ciúme. É esse sentimento que, em dois intrigantes encontros num recanto isolado da Mata Atlântica, entrelaça a vida das personagens.

Já no prólogo do livro, sabemos que o narrador passou, em sua infância, dois dias na casa de Ella, a mulher que vê grandemente e nobremente estampada na página do obituário do jornal e que exerce sobre ele grande fascínio: “[...] minhas lembranças me forçavam a recriar a memória de todo um episódio de infância que tinha sido tão marcante para mim.” (BOJUNGA, 2009, p.11).

O primeiro capítulo, denominado “O primeiro encontro”, já não é mais narrado em primeira pessoa, como o prólogo. O narrador é do tipo onisciente, situado fora da história, com irrestrito acesso tanto aos aspectos exteriores da vida das personagens, quanto à sua interioridade, revelando mesmo domínio sobre seu passado. A voz narradora cede espaço aos diálogos entre as personagens, possibilitando o discurso direto. Trata-se de um narrador que se empenha em narrar os fatos com certa objetividade e distanciamento, com especial gosto para a descrição dos muitos cenários em que ocorre a ação. Trata-se, todavia, de um narrador intruso que, por vezes, emite opiniões, realiza julgamentos e, em alguns momentos, se torna cúmplice do protagonista. Essa aproximação, esporádica, é tão intensa que se pode observar fragmentos de discurso indireto livre. Ou seja, a voz narradora se deixa envolver com a voz de algumas personagens, mas essa presença é tímida. O que não é tímida é a presença dos diálogos que são fortes na narrativa.

É nesse capítulo que o leitor se embrenha na história. Diante de um menino chamado Pollux, que resolve fugir de casa a fim de morar com um tio que nunca vira, o leitor vai se envolvendo com um enredo bem diferente. A *hybris* aqui é vislumbrada. A desmedida dessa personagem é fugir de casa e a *hamartia* se efetiva no percurso de autoconhecimento de Pollux.

Pacífico, o tio, diante de Pollux, o sobrinho, não o reconhece, afinal nunca o vira. Somente depois de todas as explicações do menino e da apresentação da foto que traz consigo é que Pacífico se convence do parentesco. Na foto, figura o tio com Iara, sua irmã, que traz o filho Pollux ao colo.

É no diálogo vivo entre as personagens que o caráter dos protagonistas é revelado. Pacífico é diferente, não gosta de conversa, é reservado. Só gostava de conversar com a mãe, que morrera no

parto de Iara. Queria ser ator, acabou cozinheiro. Uma grande paixão o faz largar a profissão de *chef* de cozinha para se dedicar e viver por e para um grande amor.

A carta que Pacífico escreve à família, na ocasião em que comunica a sua reclusão para servir à mulher amada, provoca sentimento patético. A personagem discorre sobre a dificuldade de conviver com todos os membros da família e confessa que a única pessoa com quem conseguiu se comunicar e ter relação feliz foi com a mãe. Menciona a sua necessidade de se dedicar plenamente e intensamente a alguém ou a alguma coisa. O leitor sente um aperto no peito, sente piedade, tristeza e também compaixão. Pacífico finaliza a carta desejando que a família consiga fazer da vida um lugar bom para morar.

O substantivo feminino “Querida” é definido, no Dicionário *online de Português*, como mulher que é estimada ou muito apreciada por outrem; “aquela que se quer muito bem: querida mãe.” O dicionário apresenta, como sinônimo de querida, os termos amada e namorada. Nesse sentido, ressaltamos que, no significado desse nome, está contido um indício de que há incesto simbólico na relação do tio e do sobrinho com suas respectivas mães. Tanto um quanto o outro nutrem por elas um amor edipiano. Sentem ciúme, não sabem dividi-la, no caso de Pacífico com outros irmãos e Pollux com outro homem.

Pollux tem nome grego. Na mitologia grega, Castor e Pólux, conhecidos também pelo nome de Dióscoros, são dois jovens heróis, relacionados com a constelação de Geminios "Gêmeos Celestes". Segundo a lenda, Leda, mulher de Tindareu, gerou quatro filhos numa única gravidez, sendo dois de seu marido e os outros dois de Zeus, que se uniu a ela sob a forma de cisne. Apesar de paternidade diferente, Castor e Pólux eram gêmeos e chamados filhos de Zeus. Eram unidos, porém tinham naturezas distintas. O primeiro era um grande cavaleiro e o segundo um grande lutador. Os irmãos estão associados a muitos episódios épicos, como exemplo, o salvamento da irmã Helena, raptada por Teseu. Os irmãos foram venerados na Grécia como protetores dos marinheiros e da hospitalidade.

Em se tratando de hospitalidade, a personagem do livro *Querida* foi muito bem recebida por seu tio que, inicialmente, sentiu-se invadido por uma sensação de estranheza, uma vez que, “[...] pela primeira vez, em dez anos, o passado se intrometia fisicamente no isolamento que ele tinha escolhido pra viver: ela e ele.” (BOJUNGA, 2009, p. 25).

O sobrinho reconhece que tem algo em comum com o tio: o desejo de representar, de ser ator. Diga-se de passagem, Pollux representa bem sua história. Diz para o tio, inicialmente, que todos morreram, pai, mãe e até o cachorro. Interessante notar aqui, e não por acaso, que o cachorro chama-se Castor. Conforme referenciamos acima, na mitologia grega, Castor é o irmão gêmeo de Pólux.

Se já nos remetemos ao incesto simbólico, chegou a vez de fazermos referência à morte simbólica. Pollux sofre por ter perdido o pai. Como a mãe, após cinco meses da morte do pai, já está apaixonada por outro e por nutrir grande ciúme da mãe e de sua nova relação, o garoto sente a sua perda ainda maior. Sente-se como se tivesse sido abandonado por ela e por isso fantasia que o namorado da mãe, Roberto, quer matá-lo. Narra tão enfaticamente as circunstâncias das três tentativas de assassinato que, num primeiro momento, é capaz de convencer o leitor: “[...] quando levantou o olhar pro Pacífico a cara era a própria máscara da tragédia.” (BOJUNGA, 2009, p. 54).

O tio sabe que o sobrinho mente. Sabe também que o mesmo sofre de um mal – o do ciúme. Entende bem a situação porque também já sofreu desse mal, especialmente na relação que mantinha com a mãe. Pacífico ajuda-o a compreender que é o ciúme, e não o Roberto, o inimigo que ele tem de vencer.

Na primeira noite na casa do tio, acorda de madrugada e começa a lembrar das circunstâncias que o fizeram sair de casa, “[...] mas lembrar começou a doer!” (BOJUNGA, 2009, p. 64). Em ambiente pressagioso: “o pássaro noturno gritou de novo e mais alto [...] Uma nuvem tinha escondido a lua [...] O coração de Pollux despencou” (BOJUNGA, 2009, p. 5), se dá a narração do primeiro encontro com Ella, a mulher mascarada:

[...] uma mulher, sentada num dos bancos do jardim, falava e gesticulava, e o Pollux olhava pra tudo quanto é canto que a janela mostrava e não via mais ninguém além da mulher. Quanto mais ele olhava pra ela, mais estranha ela parecia: o cabelo era comprido de uma brancura que chegava a brilhar; uma túnica, também branca, debruada de cetim prateado e quase arrastando no chão, cobria a mulher todinha (BOJUNGA, 2009, p.65).

O indício aferido no título do primeiro capítulo “Primeiro encontro” é aqui concretizado. Inicialmente, somos levados a acreditar que o primeiro encontro se refere apenas ao do tio e sobrinho. Mas à medida que avançamos a leitura, nos é desvelado que se trata também do encontro com a personagem enigmática do livro, já referenciada no texto.

Pollux sente-se fascinado pela mulher, o coração dispara e a alma sobressalta-se. Vale ressaltar que, ao descrever a cena e a mulher para o tio, não consegue descrever o rosto da mesma e isso é por demais sintomático: “[...] a cara dela era... sei lá!... uma cara que...” (BOJUNGA, 2009, p.68):

E a cara dela... – A voz trancou na garganta, a testa se franziu...
– Era medonha? – o Pacífico perguntou com naturalidade.
O Pollux sacudiu a cabeça.
O Pacífico experimentou um tom brincalhão:
– Quem sabe era a cara da morte?
– Não! – o Pollux gritou assustado. E olhou com medo para a janela. Retomou o tom segregado: – Era a cara de uma moça. Bem moça. Que não tinha nada a ver com todo aquele cabelo branco e que... e que... Sei lá!... uma cara esquisita, que não parece de verdade, e que... (BOJUNGA, 2009, p. 68-69).

Uma cara estranha que não parece ser real. Esse é um presságio fundamental, visto que personaliza o ambiente trágico que envolve a intriga.

Na segunda noite que passa na casa do tio, Pollux tem a oportunidade de conhecer a Ella. Ella é nome próprio, conforme explicou Pacífico, por isso o artigo pode acompanhá-lo. Dona de uma beleza primaveril que deixa Pollux fascinado.

Sua aparição faz-nos lembrar da estátua de mármore do Ramalhete da obra *Os Maias* de Eça de Queirós. Com a partida de Monforte, o tempo escurece com ferrugem a estátua Vênus Citeréia, transformando-a em confusa premonição de infortúnio. Contudo, com o aparecimento de Maria Eduarda, a velha estátua renova-se, pondo-se novamente em vigor. Tanto o aparecimento de Maria Monforte, quanto o de Maria Eduarda se dão de maneira enigmática e mítica. Maria Eduarda é a nova Vênus que aparece para determinar a fatalidade dos Maias. Depois da reforma do Ramalhete, a estátua da Vênus Citeréia mostra-se esplendorosa, anunciando por presságio a aproximação da nova Vênus. Maria Eduarda, alegoricamente, tomará o lugar de Maria Monforte na estátua do Ramalhete. Depois de praticado o incesto consciente, Carlos Eduardo da Maia experimenta da satisfação física, mas também da repulsa e do nojo. O corpo de Maria, antes adorado como mármore ideal, subitamente aparece-lhe como “forte demais, musculoso, de grossos membros de Amazona bárbara.” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1506). A partir desse momento, a estátua principia modificação e transforma-se, com a passagem dos anos. A Vênus Citeréia encontrada no Ramalhete, dez anos depois, não expressa mais a beleza suprema ou a perfeição sublime, agora uma ferrugem verde de umidade cobre seus “grossos membros.” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1537). Note-se, mais uma vez, a semelhança entre Maria Eduarda e Vênus Citeréia.

Diferentemente da estátua, Ella não é fixa ao jardim, mas lá aparece para todas as suas representações. Sua aparição, à maneira das mulheres de *Os Maias*, também se dá de forma enigmática. Ella também rejuvenesce e envelhece de acordo com o que vive ou representa. Para Bis, personagem que Pollux conhece na rodoviária, ela “tem cara de que é bonita só de história [...] Tem cara de que a cara acaba quando a história acabar” (BOJUNGA, 2009, p.122):

O susto não teve tempo de sumir. Logo depois a Ella reapareceu e o susto cresceu ainda mais: ela tinha se transformado por completo. O vestido primaveril que cobria a figura anterior tinha desaparecido debaixo de um manto escuro, roto, sujo, que arrastava no chão. Dos quinze anos que ela aparentava quando surgiu na clareira, agora a cara era de uma velha-velhíssima, coberta de rugas e deformada por cicatrizes, manchas e feridas que o capuz do manto, puxado pra testa, não chegava a disfarçar. A figura entrou em cena curvada sobre uma bengala, arrastando um andar defeituoso para junto do Pollux (BOJUNGA, 2009, p.123-124).

Com voz grave e aveludada, Ella representa a Pollux a história dele. Mas existem outros espectadores, para a surpresa de Pollux, a velha e o Bis, que, além de espectadores, são também personagens da peça representada. Bis conta como conheceram Pollux e foram parar em Pedro do Rio. E Ella representa a história de Pollux. O pai que morreu figura na forma da estrela mais brilhante do céu. A figura que tudo vê e sabe.

A representação era sobre o ciúme. Diante da cena patética, inicialmente a sensação sentida por Pollux foi a de rejeição e repulsa, mas logo a repulsa se mistura com a dor, num sentimento de pura *catarse*.

A cena representada por Ella é comovente. Comovente também é a leitura dessa obra. O leitor, à medida que a tensão patética progride, comove-se, sente temor e ao mesmo tempo piedade, como na tragédia grega, em que os espectadores, por meio desses sentimentos, atingem a *catarse*. Em *Querida*, a *catarse* funciona, assim, como uma espécie de restabelecimento das regras e leis modificadas e corrompidas.

Como na tragédia ática, Ella faz uso da máscara para representar o plano que elaborou com Pacífico, que busca conhecer a verdadeira história de Bis e da Velha e decide ajudá-los a retornar ao Piauí.

Ella gostava, desde pequena, de fazer máscara. Aperfeiçoou sua técnica na Europa “na feitura de máscaras que aderem ao rosto como uma segunda pele. Com essas máscaras ela faz da cara o que quer: passa da mais linda à mais monstruosa”. (BOJUNGA, 2009, p.157). Ella era muito famosa, mas por uma desilusão amorosa, tenta o suicídio, jogando-se do quinto andar. Seu marido e diretor decide retornar a viver na Itália, sozinho. Ela não suporta tamanha perda, era muito dependente dele. A sua atuação sofre declínio e a qualidade de sua representação não é mais a mesma depois disso e ela, à maneira de Genoveva, tenta suicidar-se. Genoveva, personagem de *A tragédia da Rua das Flores* (1980) de Eça de Queirós, ao descobrir que comete incesto inconsciente com o filho, atira-se do terceiro andar da casa onde mora, porém, a queda é fatal e a tragédia atinge seu termo. A queda de Ella não é fatal, mas lhe deixa marcas profundas.

Pacífico se apaixonou por ela no teatro. Foi vê-la muitas vezes representar: “[...] acabei aprendendo ela de cor.” (BOJUNGA, 2009, p.161). Segundo ele, uma paixão dupla, pela atriz e pela mulher. Como não podia se dedicar a ela, acabou por criar, no restaurante em que era *chef* de cozinha, diferentes pratos com o nome dela. “– Aí... já que eu não podia... me dar para ela... eu me contentei em dar o nome dela pros pratos que eu criava: Ravióli à Ella, Sufê à Ella, Filé de badejo à Ella.” (BOJUNGA, 2009, p.162). A mídia anunciou e Ella foi apreciar os pratos.

Vale ressaltar que a narrativa estudada divide-se em capítulos, intitulados: “O primeiro encontro”, “O intervalo”, “O sonho” e “O segundo encontro”. É uma narrativa que rompe com a linearidade e apresenta uma vigorosa causalidade psicológica.

Com estruturação nada rígida, o leitor depara-se, por meio do *flashback* e da narrativa encaixada, à circunstância de fuga de Pollux, ao medo sentido, ao encontro com uma dupla (Velha e Bis) bem peculiar. Ainda em se tratando do aspecto narrativo, a desestruturação é comedida e a atmosfera é fragmentária e difusa, “[...] com acontecimentos disseminados segundo um ziguezagueante itinerário” sem perder de vista a espinha dorsal. (CECCANTINI, 2000, p. 397).

É na narrativa encaixada, por meio do fluxo de consciência, que nos deparamos com os tipos peculiares da narrativa: Velha e Bis, abreviatura de bisneto. Desejosos de voltar ao Piauí, pois no Rio só tiveram perdas e decepções, os dois vivem na Rodoviária à espera da sorte. Pollux sente pena ao olhar para os dois. Diante da descrição do estado e da história dos mesmos, o leitor compartilha do sentimento da personagem, pois também sente comiseração e piedade. A história da dupla é trágica. Vieram do Nordeste num caminhão, cheio de pessoas, em pé. A filha da Velha não aguentou a viagem e morreu pelo caminho. O filho não arrumou emprego, foi tentar a sorte em São Paulo e não mais deu notícia e a mãe do Bis, que estava juntando dinheiro para comprar uma casinha, se apaixona por um traficante e é morta:

- Como é mesmo que se chama a profissão do teu pai?
- O Bis endireitou o corpo, levantou o queixo e pronunciou pomposo:
- Agente do tráfico.
- Isso. Aí, um belo dia, sumiram com ele. Minha filha foi atrás. Morreu (BOJUNGA, 2009, p. 42).

Com fome e sem dinheiro, a dupla deseja chegar ao Piauí. Pollux paga-lhes um pão com café e os usa como bodes expiatórios, pois, como era menor, e estava sem autorização, não poderia viajar sozinho. Orientada por Pollux, a Velha compra passagens para Pedro do Rio, cidade onde morava o tio Pacífico.

Essa é uma das duplas mais irreverentes da obra de Lygia Bojunga. Habitados com a fome e o desconforto de dormir em rodoviárias ou na rua, fartam-se na casa de Pacífico. É patética a descrição da Velha ao tentar encontrar na memória um momento em que tivesse comido assim até se fartar: “Acabou desistindo: a perspectiva de voltar a sentar na mala, se encostar numa parede qualquer e ficar pedindo ajuda a quem passava foi deixando ela outra vez sonolenta: dormir era melhor do que pensar.” (BOJUNGA, 2009, p.132).

Bis também luta com a sensação da comida “[...] ter sido maior que o estômago” (BOJUNGA, 2009, p.132) e com o sofrimento de saber se iam ou não continuar morando na rua.

Na rodovia em que tomarão o ônibus para Salvador, de lá para Teresina e de Teresina para a casa, a Velha receia se ainda terá casa. Ela se emociona e tenta entender o porquê de Pacífico estar-lhes ajudando. O dinheiro dado pelo Pacífico é guardado no sutiã, porque a sacola e os bolsos do Bis estão rasgados.

- Sou sua devedora para sempre.
- E o Pacífico, sem nunca perder a calma:
- Não, minha senhora, o devedor sou eu.
- A velha meio que riu:
- O senhor!...
- E todos que, como eu, moram numa boa casa e têm uma mesa farta somos devedores da senhora, desse menino aí e de tudo que é brasileiro que ainda vive feito vocês (BOJUNGA, 2009, p. 139-140).

Não se trata de um final feliz superficial. Há denúncia, há engajamento. No momento da despedida, a Velha abraça Pacífico e não quer mais largar. E, decididamente expressa: “Pudesse eu ficar com ele!...”. Ficaria com a nobreza da alma. (BOJUNGA, 2009, p.140).

A partir dessa reflexão, podemos dizer que, de acordo com Candido (1972), a literatura tem o poder de atuar na formação do indivíduo. Ainda, nas palavras de Candido, “[...] a Literatura não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (1972, p. 806).

A cena é patética, e o final da dupla pode ser considerado um final aberto, porque provoca o leitor e também porque a narrativa para eles se irrompe no momento preciso em que embarcam no ônibus para a Bahia. Cabe ao leitor especular sobre o destino das personagens, visto que é deixado um significativo grau de indefinição quanto aos rumos que serão tomados a partir da viagem. É sem dúvida alguma um final elaborado, inteligente, que convida o leitor à ressignificação. Embora a cena não deixe de constituir uma espécie de *happy end*, consegue se configurar como uma boa solução narrativa ao concentrar-se prioritariamente no destino da velha e de Bis. Daí a necessidade de a narrativa de boa qualidade literária e de representação estética fugir da forma fácil do “final feliz” e abrir caminhos alternativos para as personagens.

No romance de Lygia Bojunga não é possível falar em cura das emoções pelas emoções. O drama dos heróis não se configura como sacrifício individual para garantia da ordem coletiva, tal qual ocorre na tragédia ática. A tentativa de suicídio de Ella, a morte da mãe de Pacífico, a reclusão de Pacífico e a fuga de Pollux não contribuem para a construção de nova estrutura social. Aí estão como registro de uma realidade que, no entanto, não se modifica com o sacrifício dos heróis.

Em se tratando dos presságios e simbologias, consideramos que a simbologia da orquídea é elemento marcante na obra em questão. Pacífico cultivava orquídeas e chama a atenção de Pollux a delicadeza com que o tio lidava com elas. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain

Gheerbrant (2000), na China, as orquídeas eram associadas às festas da primavera, onde eram utilizadas para a expulsão das influências perniciosas. É um símbolo de fecundação. Além disso, é o símbolo da perfeição e pureza. Para os gregos antigos, as orquídeas sugestionavam a virilidade: “[...] a beleza da flor faz dela, entretanto, um símbolo de perfeição e pureza espirituais.” (2000, p. 664).

Pacífico espera dez anos para viver com Ella. Ele vivia para ela e não com ela, conforme deixou claro para o sobrinho: “A minha história não é de paixão, aí é que está! Quer dizer, é e não é. Mas é mais uma história de servidão.” (BOJUNGA, 2009, p. 84).

Outro presságio é revelado. Ao dizer que a mãe só chamava a ele e ao pai de “meu amor”, Pollux interrompe a fala antes de revelar como ele a chamava: “[...] e eu só chamava ela de... de um nome que nunca mais eu vou chamar.” (BOJUNGA, 2009, p. 74). O nome chamado, como veremos mais adiante, é “Querida”. Tio e sobrinho se identificam mais uma vez. Também Pacífico chamava sua mãe de Querida. Quando Ella se entrega a ele, finalmente, também a chamará pelo mesmo nome. Também se identificam no amor que sentem pelas respectivas mães, definido por Iara como amor doente. Pollux não entendia como o amor podia adoecer. Acreditando que tudo pode envelhecer, na definição de Pacífico, entendemos perfeitamente como e quando o amor adoeceu:

Ah, Pollux, acho que a gente sabe porque... porque ele carrega a gente. Quer dizer, a gente começa a adoecer junto com ele. Vai perdendo a alegria, vai deixando de se importar com os outros, fica só pensando na doença, acaba até ficando meio cansado de viver, o que, em outras palavras, significa: vontade de morrer. E quando a gente fica desse jeito é porque... tá doente, não é? (BOJUNGA, 2009, p.155).

Depois de dez anos vivendo para Ella, na segunda e última noite de Pollux na casa de Pacífico, percebe que este, depois de ter sido chamado por Ella, volta diferente para o quarto. Já está amanhecendo, e Pollux acha o tio estranho. Esse é também um indício lançado de que aquela noite fora especial.

No momento em que Pollux embarca, deseja que o tio embarque com ele para terminar de contar sua história. Diante disso, mais um presságio se enuncia: “– A minha história ainda não acabou, Pollux. Acho até que hoje... – Se deteve”. (BOJUNGA, 2009, p. 172) “Hoje” é o início de outra história para Pacífico. A história de não viver mais apenas para ela e por ela, mas também com Ella.

Pacífico faz Pollux prometer-lhe que não vai procurá-lo, nem encorajar ninguém a fazer isso, além de não revelar seu endereço. Sem entender por quê, o tio explica que não vive sozinho: “A Ella está lá. Agora, mais do que nunca, ela está lá. E eu sou feliz.” (BOJUNGA, 2009, p. 173).

A explanação que Pacífico faz da mãe é também pressagiosa. Segundo ele, o olho e o cabelo clareavam e escureciam, se iluminavam e se apagavam, num processo mutatório que perturbava as pessoas. A emoção, a ansiedade e a esperança se traduziam nessa mutação: “– A fisionomia ficou sombria. – Ah! Quando se revoltava!... Nessas ocasiões, não só o olho, mas o cabelo se revoltava também.” (BOJUNGA, 2009, p. 79). Nesses momentos, o pai de Pacífico comparava a mãe a um mar em ressaca. Diante da metáfora expressa no perigo iminente, na revolta, e na capacidade de tragar o nadador desavisado, o pai providenciava uma nova gravidez, sob o manto da simbologia da orquídea, visto que defendia que a chegada de outro filho restabeleceria a calma. Na ressaca de número nove, a mãe morre no parto. Aqui, referenciando a segunda força divina representada pela máscara, notamos que a Querida de Pacífico não fora protegida por Ártemis.

É trágica a morte da mãe de Pacífico. No mesmo instante que dá à luz Iara, a Querida de Pollux, a Querida de Pacífico fenece. Vida e morte estão lado a lado. Caminham juntas.

No transcórre do romance, depara-se, muitas vezes, com indícios que possibilitam elucidar a identidade das Queridas de Pacífico e da Querida de Pollux. Há uma espécie de fatalidade que assombra a família de Pacífico, que vai tomando forma, adquirindo consistência e configurando a tragédia por meio de circunstâncias, símbolos e sinais, ou seja, os indícios e presságios que se combinam entre si.

Discussão da arte e da literatura e o reencontro final em *Querida*

Pollux torna-se um grande escritor de livros de viagem. De certa forma, deparamo-nos com a metalinguagem. Na primeira visita que faz ao tio, quando completa 10 anos, o mesmo pergunta-lhe o que deseja ser quando crescer. Contrariamente à resposta do garoto, que deseja ser astrônomo, Pacífico predestina que ele leva jeito para escritor, uma vez que é demasiadamente criativo e tem um grande poder de imaginação.

Em outro momento, já na segunda metade do livro, novamente Pacífico faz referência à futura profissão de Pollux: “guarda o resto das tuas invencionices pra quando você virar escritor.” (BOJUNGA, 2009, p.142). Diante da negativa do sobrinho, o tio diz que será uma pena, visto que se comporta como escritor e vive as invenções como se fossem verdadeiras. Pacífico lembra que o problema existe quando a invenção prejudica alguém como aconteceu com a dupla de bisavó e bisneto, Velha e Bis.

Pollux sente muita falta do pai. Sente muito medo também: de ficar ali sozinho, de se mudar para a Austrália com a mãe e o padrasto, de olhar para as estrelas e da mulher mascarada (BOJUNGA, 2009, p.148). Sente vontade de morrer e tenta recitar “Y-Juca Pirama”. Interessante

notar que esse poema o acompanha em momentos de angústia e de tristeza. “Y-Juca Pirama”, escrito por Gonçalves Dias (2000), é um dos mais famosos poemas indianistas do romantismo brasileiro, que foi publicado em 1851 no livro *Últimos Cantos*. Com 484 versos, relata a história de um guerreiro Tupi sobrevivente e fugitivo da destruição na costa brasileira, que cai aprisionado por uma tribo antropófaga dos Timbiras e que deve ser sacrificado conforme o rito. Antes do sacrifício, o chefe da tribo propõe que aquele que vai ser morto deve cantar as suas façanhas para que os bravos Timbiras tenham maior gosto em sacrificá-lo.

Todavia, em vez de cantar seu heroísmo, ele pede clemência por ser o último sobrevivente de sua tribo e ter de cuidar do pai que está velho e cego. Em função disso, os Timbiras desistem de sacrificá-lo. Quando o pai descobre a covardia do filho e que o mesmo chorou na presença da morte, amaldiçoa-o e pragueja uma sequência de desgraças para o filho, que mancha a honra e o nome na raça Tupi. Não suportando o ódio do pai, valentemente, declara ataque a toda a tribo Timbira. O pai chora de alegria pela bravura do filho e o caso virou história contada nas noites por um velho Timbira.

O fugitivo Pollux recita versos do poema a fim de encontrar forças para continuar sua empreitada. Longe da mãe e do aconchego do lar, o garoto é, assim como Juca, valente e bravo ao conseguir romper o ciúme que sente da mãe, o mal que lhe domina completamente. Ele decide voltar para casa: “De repente o Pollux se sentiu tomado pela vontade, ou melhor, pela urgência, verdadeira urgência, de voltar para casa”. (BOJUNGA, 2009, p.166-167).

Surpreendido pelo susto, Pollux agarra-se a Pacífico, que o abraça, fazendo-o rememorar a intensidade e a carga pressagiosa do abraço da mãe, antes da mesma morrer. Um abraço apertado e prolongado, em que a mãe teve de empurrá-lo para desprender:

Aquele abraço teimoso, que não queria soltar a Mãe, era movido pela premonição repentina de que ela estava indo embora para nunca mais voltar. E a premonição tinha ficado doendo no peito, hora atrás de hora, pelo resto do dia e pela noite afóra. E, de manhã... (BOJUNGA, 2009, p.150).

A lembrança sofrida do passado parecia tão forte e real, que Pacífico escutou o pai dando a notícia da morte da mãe. As lembranças não o permitem perceber, que Pollux tenta se livrar, assim como a mãe, do abraço apertado.

No capítulo denominado “O intervalo”, o narrador se dedica a explorar a vida de Pollux na Austrália. O garoto tomou gosto pela viagem, começou cada vez mais e intensamente a querer conhecer novas terras e novas gentes. Pollux também se sentiu atraído por fixar suas andanças em escrito: Um dia achou que era hora de ver como é que a sua escrita *batia*: deu um relato para Iara ler. Ela se entusiasmou; “achou que o filho tinha nascido para escrever.” (BOJUNGA, 2009, p.177).

O relato foi publicado por uma revista londrina e ganhou prêmio. O reconhecimento internacional foi ainda um maior estímulo para Pollux se dedicar à escrita. Aos dezenove anos, torna-se colaborador assíduo de revistas e jornais de Lisboa e Madri. Aos 30 anos, já tinha seis livros publicados em diversos idiomas, todos relatos de viagens. E num desses lançamentos retorna ao Brasil. Pacífico estava certo: sua vocação não era para a astronomia, era para a escrita.

No capítulo denominado “O sonho”, Pollux encontra-se, após vinte anos, no Rio. Lê estampado em uma página inteira do jornal a notícia do falecimento de Ella. A foto revela o verdadeiro e encantador rosto dela. Aqui o leitor se depara com uma narrativa cíclica, as páginas iniciais do enredo, assim como as finais referenciam o obituário a Ella publicado no jornal. Sente vontade imensa de voltar ao Retiro para saber de Pacífico, mas resiste pela promessa que lhe fez. Sonha com a Velha e com o Bis, na verdade, tem um pesadelo.

A própria denominação do primeiro capítulo, “O primeiro encontro”, é já o indício de que outro encontro haverá. Por fim, no capítulo intitulado “O segundo encontro”, presenciamos o reencontro do tio e sobrinho. Em viagem a Minas, para um sarau literário e imerso em seus pensamentos, nas lembranças de suas paixões e nos seus medos, Pollux se depara com placa indicativa de Pedro do Rio. Não consegue desviar, sente uma grande urgência em saber como o tio está e vai ter com Pacífico. Reencontro emocionante: “Se dirigiram pro banco, sem mesmo se darem conta de que estavam repetindo os passos do primeiro encontro. E o Pollux resumiu pro Pacífico a vida que tinha vivido nos últimos vinte anos.” (BOJUNGA, 2009, p.193). Graças ao Roberto, ou à vida, ou à sorte, ou aos deuses, Pacífico não se enganou.

[...] ser escritor é sinônimo de ser trabalhador, não é? – Riu. – “Sou um trabalhador braçal do intelecto”, como um amigo meu, também escritor, costuma dizer. Só que, com tudo isso, eu fui rotulado de “escritor de livros de viagens”. – Olhou para a mata e suspirou resignado. – Como se escritor tivesse que se limitar a um gênero (BOJUNGA, 2009, p.195).

Aqui a metalinguagem vem à tona e a autora problematiza uma questão muito polêmica e importante, que é a liberdade do escritor, muitas vezes submetido a todo tipo de pressão, a fim de se manter na trilha do sucesso. Entretanto, muitos outros escrevem sem se submeter à pressão do mercado editorial, sem se deixar rotular, tendo a clareza do que o que se deseja é o compromisso com a arte e com o ser humano, como é o caso de Lygia Bojunga, e tantos outros escritores.

A metalinguagem também aparece na explanação sobre a literatura e sobre o escritor: “Afim de contas, literatura não deixa de ser isso mesmo: um “anúncio” público, sempre meio disfarçado, que os escritores fazem de suas próprias preocupações e anseios..., não é?” (BOJUNGA, 2009, p. 222).

Parte da história de Ella é figurada no livro atual de Pollux: “no final do livro o meu personagem cai de propósito de uma janela.” (BOJUNGA, 2009, p. 197).

De volta ao quarto de Pacífico, Pollux se emociona: tudo continuava exatamente igual. Pollux faz o que há vinte anos não teve a oportunidade – conhece a casa inteira. Diante de vários quartos: de adereços, de vestimentas, é o das máscaras que o impressiona. Detém-se na máscara do ciúme, a tão decisiva representação de Ella para Pollux.

O primeiro capítulo é intitulado “O primeiro encontro” e o último recebe o título de “O segundo encontro”. Em ambos, o encontro é duplo: com Pacífico e com Ella. No último, Pollux se encontra com a história completa de Ella.

Com a morte da amada, Pacífico decide ficar na casa, pois só assim poderia continuar a servindo. Para ele, era a única forma de ficar junto dela. A primeira união dos dois tinha sido a comida, a segunda as orquídeas e a terceira foi a união amorosa, que só aconteceu na noite em que Pollux achou Pacífico diferente. Os presságios coadunam-se no final.

Pollux teve muitas namoradas, mas nenhuma tinha despertado nele a sensação penosa de “[...] perdendo ela, eu me perco... Era medo? será?... Será que era medo de voltar a ser torturado por aquele ciúme que tinha sentido da Querida, e que, mesmo depois de se reconciliar com o Roberto, ainda tinha carregado por um bom tempo escondido no coração?” (BOJUNGA, 2009, p. 187). Tinha a sorte de poder dramatizar na escrita os problemas e emoções negativas e, dessa forma, exorcizá-los. Apesar de pressupor que a Gina na Sicília, Stela no México e Lorena no Brasil fossem para sempre, o para sempre acabou por ciúme: Pollux sempre se achava agarrado a um livro, se dedicando a uma escrita.

O conflito entre os valores do sujeito e os da sociedade capitalista faz-se amplamente presente na literatura ocidental desde a emergência da estrutura social competitiva, que encontra na Revolução Francesa o movimento histórico mais significativo. Em *Querida*, a relação entre editor e escritor é a prova desse conflito. No entanto, Pollux não se deixa dominar pela influência da indústria cultural e busca sua liberdade de escritor.

E, nas linhas finais do enredo, a despedida de dois homens, tio e sobrinho e uma vida inteira de influência de um sobre o outro: “Se abraçaram. Longa e afetuosamente. O Pollux seguiu pro carro. O Pacífico fechou o portão de ferro e desceu o caminho de pedra.” (BOJUNGA, 2009, p. 231).

Por fim, Lygia Bojunga, no apêndice “Para você que me lê”, conta que se demorou seguindo mentalmente Pacífico descer o caminho da pedra, e aí faz algumas conjeturas. Apesar de não saber se Pollux encontrou ou não Bis, uma vez que se mostrou disposto a conhecer melhor seu país, relatou que Pollux recebeu uma correspondência inesperada: o testamento de Pacífico legando o

Retiro a ele, com uma nota que dizia assim: “Da mesma maneira que o Retiro me ajudou a encontrar a paz e a felicidade, espero que também te ajude a escrever os livros que você ambiciona criar. Boa sorte! Pacífico.” (BOJUNGA, 2009, p. 234). É nítido notar que esse apêndice, em especial, dá continuidade e, ao mesmo tempo, põe fim ao enredo.

É constante, em Lygia Bojunga, a temática da identidade, a questão do existir ou não sem o olhar dos outros. A autora denomina máscara o olhar social, o que a sociedade espera de cada indivíduo. Ela mostra que a máscara é necessária para a própria sobrevivência das pessoas. A máscara existe, em muitos casos, com tamanha força que acaba por anular o rosto.

Em *Querida* (2009) de Lygia Bojunga, reconhecemos, embora, que não estamos diante de uma tragédia, no sentido estrito e técnico do termo. Todavia, está evidenciada a afinidade temática da intriga da narrativa em análise, com o universo da tragédia. Afinidade esta, que se estende até ao modo de desenrolar dos fatos que integram a referida intriga.

O trágico nos romances analisados: relações possíveis

Corda Bamba (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009) simulam a vida para que o leitor possa participar da vida que lhe é oferecida, vivenciando emoções, prazeres, dores, concordando ou discordando de atitudes e ações das personagens, ou mesmo, do narrador desse mundo irreal, mas plausível de ser real.

O romance volta a atenção para o indivíduo na história da sua vida, no valor do seu tempo. Quando situações trágicas acontecem, seja numa concepção de mundo, seja num embate circunstancial, encontra-se a importância humana que completa o propósito do devir trágico por meio da forma romanceada e não mais por meio dos deuses responsáveis pela tragédia da Grécia antiga.

A figura do herói está determinada no tempo e no espaço, logo tal “personagem tem um passado que o explica, um presente que constrói e um futuro que projeta.” (BRAYNER, 1978, p. 217). O herói vive conforme uma pessoa comum, visto que é um ser que faz parte de uma sociedade, sujeitando-se a princípios e padrões sociais. Em contrapartida o herói grego não tinha essa denotação, “pois era a-histórico.” (BRAYNER, 1978, p. 217).

A tragicidade da Grécia antiga é substituída pelas situações humanas do herói dos romances. Os embates se tornam cotidianos. O trágico romanescos coloca o homem às voltas com o ser e seu tempo: “Tempo e sociedade são indispensáveis ao romanescos. A problemática do trágico será incorporada ao romance na medida em que ele se transforma na arte literária passível de acolhê-lo num dimensionamento temporal.” (BRAYNER, 1978, p. 217).

Consoante Sônia Brayner, no mundo moderno, o embate entre o homem e o capital determina uma ação trágica, mesmo que esta ação não tenha como consequência a morte trágica do herói. A situação trágica moderna se firma a partir dos choques de valores; a personagem trágica moderna surge da construção cotidiana da história.

A *hamartia* do herói moderno não acontece tendo como base os mesmos motivos do herói grego, que era sacrificado sem a menor probabilidade de perdão quando cometia a *hybris*. A *hamartia* do herói moderno acontece tendo como base sua relação cotidiana com os bens em geral e com outros homens, numa sociedade capitalista e individualista.

Nesse contexto, a proposta deste trabalho se impôs como uma tentativa de detecção analítica dos elementos trágicos que permeiam as obras *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009) de Lygia Bojunga. Trata-se da busca de

pormenores passíveis de serem interpretados por meio da tragicidade. Mais do que uma reflexão pautada em referenciais que desdobram essa temática tão densa, desvelamos características trágicas no estilo da escritora.

Desde a Antiguidade que à tragédia cabe uma função de reflexão profunda e solene. Aristóteles (1973) dizia sintomaticamente que “a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem uma certa grandeza.” (p. 19), reflexão essa sistematicamente virada para “os grandes problemas das relações dos homens com os deuses e dos homens com os homens” (p.20). Não é de admirar, portanto, que do universo trágico decorram questões de grande densidade filosófica e ideológica, como não estranhemos, igualmente, que essas questões se descortinam nas obras *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009) de Lygia Bojunga. Reconhecemos, embora, que não estamos perante cinco tragédias, no sentido estrito e técnico do termo, todavia, está evidenciada a afinidade temática das intrigas das narrativas em análise com o universo da tragédia, afinidade que se estende até ao modo de desenrolar dos fatos que integram as referidas intrigas.

Não resulta fácil percorrer uma obra de nuances tão variadas, como a de Lygia Bojunga, em busca de aspectos caracterizadores de um tema clássico tão complexo quanto o trágico. Num primeiro momento, a proposta parece demasiado pretensiosa. É como se fosse tentar promover a confluência de vários oceanos. Apenas uma narrativa da escritora já cederia margens para abordagem de cunho dissertativo. O mesmo se diz de um único aspecto trágico. Ocorre, todavia, que o que se tentou foi rastrear vestígios de uma temática sempre por demais instigante nos escritos de um dos maiores vultos, para não dizer o maior, da literatura infantil e juvenil contemporânea. Pretensiosa, de início, esta tentativa, na verdade, deve ser vista sob o título da horizontalidade, abstraindo-se de querer esgotar a questão. Mais que uma elaboração taxativa, categórica, acabada, procurou-se suscitar, ou reafirmar, a possibilidade de se analisar a obra de Lygia Bojunga segundo parâmetros mais livres, mais ensaísticos.

Analisando as categorias do trágico, como conflito, destino e liberdade, culpa, conhecimento e ignorância; os elementos do trágico, como *hybris*, antinomias radicais, patético, presságios e trama, puderam ser estabelecidos parâmetros para a análise dos atributos essenciais do fenómeno trágico e como tais noções foram utilizadas a fim de representar aspectos da intriga presentes nas seis narrativas de Lygia Bojunga.

Consideramos, finalmente, que o trágico é um conhecimento, uma concepção um juízo, que se mostra por meios diversificados e diferentes, sem permitir seu encerramento por explicações precisas e acabadas. Isto decorre do fato de que a sua concepção varia de acordo com cada período,

melhor dizendo, cada época tem sua maneira de entender e manifestar o trágico e, muitas vezes, uma mesma época o compreende e o manifesta de diferentes maneiras.

A leitura proposta de *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009), pretendeu realçar, nas obras, algo correlato à *hybris*, a desmedida grega. As personagens das narrativas estudadas são penalizadas porque ocorrem em *hybris*. O isomorfismo parcial encontrado entre estas seis obras decorre de estarem todas permeadas pela desmedida que tanto intrigava o homem grego e que passava a ser nota essencialmente caracterizadora dos espetáculos trágicos.

No tocante às antinomias radicais, *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009), também fazem-se ilustrativos. Como se vê, nessas obras, a contradição, o conflito, o dever ser, entre aquilo que o sujeito é e o que a sociedade espera dele constituíram a tônica fundamental. O valor socialmente determinado fez-se o norte das suas intenções, das suas ações, bem como a razão de ser das suas frustrações. É também a sujeição aos imperativos sociais que confere conteúdo e moldura ao contexto que se apresenta nas duas obras analisadas. Nelas, fica nítido o papel da sociedade como formadora da consciência, encontrando-se aí os rastros das assim chamadas “antinomias radicais”.

O patético é noção passível de ser encontrada nas seis narrativas em questão, onde os encontros, os desencontros, as perdas, as traições, as violências, as paixões culminam em episódios tocantes, em situações enternecedoras. De quando em quando, momentos de emoções exaltadas chegam a envolver profundamente e, por vezes, a desolar o leitor. A noção aqui focalizada, o patético, aflora de maneira a convulsionar todo o clima do drama que transcorre e é em razão disso que tais obras foram eleitas como exemplares das obras de Lygia Bojunga nas quais se encontra presente esse elemento integrante e indissociável do gênero trágico que é o patético.

Se o patético na tragédia grega está sempre ligado à *catarse*, compreendida esta como cura das emoções, não é possível ver o patético presente na narrativa de Lygia Bojunga analisado da mesma forma. Sua função não reside no alívio das tensões, mas, antes, no suscitar da indignação do leitor frente a um percurso de pobreza e abandono, enfim, de tristeza. Num primeiro momento, há o toque das paixões; em outro, a indignação frente ao relatado; num terceiro momento – final – há apenas o amargor, restando ao leitor a tristeza de tomar conhecimento do abandono social e moral de muitas personagens.

Na narrativa de Lygia Bojunga não é possível falar em cura das emoções pelas emoções. O drama dos heróis não se configura como sacrifício individual para garantia da ordem coletiva, tal qual ocorre na tragédia ática. A morte de Márcia e Marcelo, o suicídio do Pintor e de Maristela, o assassinato de Davi e Inês, o possível suicídio de Mariana, o enforcamento de Cristina, a tentativa

de suicídio da Ella, a morte de Querida, não contribuem para a construção de nova estrutura social. Aí estão como registro de uma realidade que, no entanto, não se modifica com o sacrifício dos heróis.

Os presságios, assim como a simbologia, são elementos do trágico analisados nas obras *Corda Bamba* (1979), *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009). Em todas elas encontram-se indícios que antecipam a dimensão trágica da narrativa. Como se viu, os presságios, que configuram o trágico, vezes enunciam-se com maior clareza, vezes com menor, porém, nos dois casos, prendem a nossa atenção e provocam expectativa no que diz respeito às ações e situações que daí se originam. Os presságios preparam e configuram o futuro e o destino, aparentemente inevitáveis, dos protagonistas, bem como as situações e ações que estruturam o enredo.

Nas seis obras elencadas, a narrativa é marcada por idas e vindas, cortes no tempo e cenas de grande intensidade dramática, em que o narrador sai de cena e deixa os atores representarem. O estilo teatral alterna períodos curtos e longos. Os cortes e avanços no tempo fazem parte da economia narrativa, todavia, a falta de linearidade não impede a compreensão e colabora para o impacto que as cenas provocam no imaginário do leitor.

Nos limites da possibilidade, o que se quis foi não propriamente tragicizar Lygia Bojunga, pois isto seria comprar com moeda falsa aquilo que não tem nem preço, nem dignidade – seria estatuir o disparate. A intenção, modesta, consistiu em apenas tentar enfatizar algo que não carece de exaustivas demonstrações: o fato de que o trágico trata do humano, de que Lygia trata do humano, e de que o humano é eterno, carregando consigo réstias de uma luz que não se apaga, antes se acende em cada vida que se põe a palpitar.

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ARISTÓTELES. *Tópicos. Dos argumentos sofisticos. Metafísica: livro I e livro II. Ética a Nicômaco. Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores, 4).

BOJUNGA, Lygia. *Intramuros*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016.

_____. *O Abraço*. 6 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2014.

_____. *Os Colegas*. 52 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.

_____. *A Bolsa Amarela*. 35 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.

_____. *O sofá estampado*. 32 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.

_____. *Sapato de Salto*. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.

_____. *Angélica*. 24 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.

_____. *Retratos de Carolina*. 24 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.

_____. *Tchau*. 19 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.

_____. *Seis vezes Lucas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

_____. *Corda Bamba*. 23 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

_____. *Querida*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

_____. *A Cama*. 4 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

_____. *Nós três*. 4 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

_____. *Fazenda Ana Paz*. 6 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

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

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

_____. *O Abraço*. 6 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____. *O Rio e eu*. 3 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____. *Feito à mão*. 3 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____. *Paisagem*. 6 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

- _____. *O meu amigo Pintor*. 24 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- _____. *Livro, um encontro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- _____. *A casa da madrinha*. 20 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003.
- _____. Entrevista. *Revista latino-americana de literatura infantil*, n.1, p.44- 47, jan/jul., 1995.
- BORNHEIM, G. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRANDÃO, J. de S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BRAYNER, S. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CABRAL, O. *O Trágico e o Épico pelas veredas da modernidade*. Maceió: UFAL, 2000.
- CANDIDO, A. A Literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, São Paulo. v. 9 n. 24. set. 1972, p. 803-809.
- CASTOR E PÓLUX. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em:<[http://www.infopedia.pt/\\$castor-e-polux](http://www.infopedia.pt/$castor-e-polux)>. Acesso em: 26 jun. 2014.
- CECCANTINI, J. L. C. T. *Uma estética da Formação: vinte anos de Literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. 462f. 2000.Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa)-Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.462f.
- _____. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. Assis: Unesp, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COELHO, N. N. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- DIAS, G. *I-Juca Pirama seguido de Os Tímbiras*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- DICIONÁRIO online de português*. Disponível em:<<http://www.dicio.com.br/querida>>. Acesso em: 26 jun. 2014.
- DOMENACH, Jean-Marie. *O retorno do trágico*. Tradução de M. B. Costa. Lisboa: Moraes, 1968.
- FERNANDES, C. de S.; MARTHA, A. A. P.. *Caminhos de leitura em Sapato de Salto*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LEITURA E LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, Anais. Presidente Prudente: UNESP, 2008.
- FREIRE, A. “A Tragédia Grega”.In: FREIRE, A. *O teatro grego*. Braga: Publicação da Faculdade de Filosofia, 1985.

- LEAL, L. F. *Elementos do trágico em Eça de Queirós: a tragédia da Rua das Flores e Os Maias*. São Paulo: UNESP, 2014.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad de Jacó Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MACHADO, A. M. Casa Lygia Bojunga. Disponível em: <<http://www.casalygiabojunga.com.br>>. Acesso em: 05 ago. 2020.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1996.
- PAVANI, C. F. *Pelas veredas do símbolo: uma leitura de Lygia Bojunga Nunes*. Porto Alegre, 1999. 136f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 1999.136f.
- PAULI, A. A. M. *A travessia de Maria: uma experiência de leitura de Corda bamba, de Lygia Bojunga Nunes*. Assis, 2001. 335f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001. 335f.
- QUEIRÓS, E. de. *Obra Completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. v.1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- REIS, C. *Introdução à Leitura d'Os Maias*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1995.
- RICHE, R. M. C.. *A presença do trágico como contraponto ao insólito*. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, VII, *Anais*. Rio de Janeiro, UERJ, 2011.
- SANTOS, L. O. *Na corda bamba: o espaço da criança na obra de Lygia Bojunga*. 2006, 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília. Brasília, 2006. 108f.
- SERRA, José Pedro da Silva Santos. *Pensar o Trágico: categorias da tragédia grega*. 1998. 360f. Tese (Doutorado em Cultura Clássica). Universidade de Lisboa, 1998.
- SILVA, V. M. T.. “O mar na ficção de Lygia”. In: SILVA, V. M. T.. *Literatura infanto-juvenil: seis autores, seis estudos*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás (UFG), 1994, p. 85-109
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- VERNANT, J. P. ; NAQUET, P. V. *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. Tradução de Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ZILBERMAN, R; MAGALHÃES, L. C. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984 (Ensaio, 82).
- ZILBERMAN, R.. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

Sobre a autora

Pós-doutora em Letras, pela Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Assis (2014); Doutora em Letras, pela Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Assis (2006), com estágio de Doutorado Sanduíche (bolsa PDSE-CAPES) junto à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Vila Real, Portugal; Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2000); Graduada em Letras pela FCL-UNESP-Assis (1998). Atualmente é professora de Literatura de Línguas Portuguesa da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - Paranavaí). Foi, durante 20 anos, Professora do Curso de Pedagogia das Faculdades FACCAT, atuando como coordenadora nos últimos 6 anos e, por 10 anos, Coordenadora dos cursos de pós-graduação Lato sensu em Literatura e Ensino e Libras e metodologias de Ensino para alunos surdos e Coordenadora do Programa Bolsa Alfabetização. Atuou, de 2013 a 2016, na Secretaria da Educação do Município, inicialmente como Diretora de Departamento Pedagógico e depois como Secretária Municipal da Educação. Atuou como professora Coordenadora junto à Diretoria de Ensino de Tupã (2006 a 2011). Foi professora da Rede Básica de Ensino do Estado de São Paulo por 20 anos. É autora e organizadora de livros, artigos, capítulos de livros, textos completos, resumos expandidos, e resumos simples publicados em anais de eventos nacionais e internacionais.

Neste livro, apresentam-se resultados da análise de seis romances de Lygia Bojunga vinculados ao gênero dramático, mais especificamente ao trágico. No primeiro momento, buscou-se levar a efeito considerações teóricas acerca do trágico, caracterizando a sua especificidade, tanto na origem, quanto no seu desenvolvimento ulterior. Assim, elementos como *Hybris*, Antinomias Radicais, Patético, Presságios, Trama são estudados para, num segundo momento, os romances em estudo serem analisados. Nesse sentido, tanto em *Corda Bamba* (1979), quanto em *O meu amigo Pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O Abraço* (1995), *Sapato de Salto* (2006) e *Querida* (2009), pode-se perceber a *hybris*, desmedida, a conduzir à *hamartia*, erro trágico a determinar a destruição das personagens.