

UMA PEÇA NO JOGO SOCIAL: A MORTE NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

A PIECE IN THE SOCIAL GAME: DEATH IN LYGIA BOJUNGA'S WORK

Clarice Lottermann¹

Resumo: As obras da escritora brasileira Lygia Bojunga focalizam um universo infantil/juvenil marcado por problemas de ordem econômica, social, educacional, de violência e de abandono, de solidão e enfrentamento dos medos, de restrições e de superação, e por uma constante reflexão sobre a morte, que aparece associada a ponderações sobre a importância vital da arte e sobre questões de ordem social. Das obras da autora apreende-se que a morte está na vida: é uma peça que entra no jogo social, no inevitável embate com forças de diferentes naturezas, na exposição das personagens à vida. A morte é contingência da vida, mesmo quando é violenta. Além de mortes físicas (suicídio, assassinato, abortamento, acidentes, doenças), há muitas referências a mortes simbólicas, de cunho metafórico, ou *pequenas mortes*, conforme conceito apresentado por Kovács (1992). Neste trabalho, o foco da análise será a presença de mortes simbólicas na obra de Lygia Bojunga, e sua relação com a dinâmica social.

Abstract: The work of Brazilian author Lygia Bojunga focuses on the children's universe marked by problems of economic, social and educational order, by violence and abandonment, by loneliness and confrontation of fears, by restrictions and overcoming of situations, and by a constant reflection about death, which appears associated with considerations about the vital importance of art and about issues of social order. In the work of the author is apprehended that death is inside life: it is a piece that is in the social game, in the inevitable clash of forces of different nature and in the exposure of the characters to life. Death is the contingency of life, even when it is violent. Beyond physical death (suicide, murder, abortion, accidents, illness), there are many references to symbolic deaths, of metaphorical nature, or *little deaths*, according to the concept introduced by Kovács (1992). In this article, the focus of the analysis is the presence of symbolic deaths in the work of Lygia Bojunga, and its relationship with social dynamics.

Palavras-chave: Lygia Bojunga; morte; narrativa; contexto social

Keywords: Lygia Bojunga; death; narrative; social context

¹ Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon. Doutora em Estudos Literários, professora associada. clalottermann@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Um Homem é Humano porque é Mortal, e é saber que é Mortal que o torna Humano. (Roosevelt Cassorla)

Desde a publicação de suas obras iniciais – *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975) – Lygia Bojunga tem se destacado no universo da literatura infantil e juvenil, não apenas em âmbito brasileiro. Seu reconhecimento junto ao público e à crítica é endossado pelas inúmeras premiações. Já em 1982, a escritora brasileira recebeu a maior láurea destinada à literatura infantil e juvenil: o Prêmio Hans Christian Andersen, similar ao Nobel de Literatura, concedido pelo IBBY – *Internacional Board on Books for Young People* – pelo conjunto de sua obra. Em 2004, outro importante prêmio viria consagrar a carreira da escritora: o Prêmio ALMA – *Astrid Lindgren Memorial Award* – criado pelo governo da Suécia em homenagem à escritora Astrid Lindgren.

Há alguns anos, a escritora fundou uma casa editorial: Casa Lygia Bojunga, que tem publicado suas obras. No portal disponível na internet², há informações sobre as publicações, prêmios, opiniões de jornalistas e críticos literários, matérias publicadas na imprensa e uma galeria de fotos da escritora e de algumas capas de livros, editados ou reeditados pela Casa Lygia Bojunga.

As obras da autora focalizam um universo infantil/juvenil marcado por problemas de ordem econômica, social, educacional, de violência e de abandono, de solidão e enfrentamento dos medos, de restrições e de superação, e por uma constante reflexão sobre a morte. A recorrência ao tema é visível, inclusive, em obras cujo teor é mais autobiográfico, caso de *Livro – um encontro* (1988), *Feito à mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999).

Além de mortes físicas (suicídio, assassinato, abortamento, acidentes, doenças), há muitas referências a mortes simbólicas, de cunho metafórico, ou *pequenas mortes*, conforme conceito apresentado por Kovács (1992). Neste trabalho, o foco da análise será a presença de mortes simbólicas na obra de Lygia Bojunga, e sua relação com a dinâmica social. Em estudo anterior, destacou-se como a obra ficcional de Lygia Bojunga é perpassada pela representação da morte como falência da capacidade criadora, pois, arte e vida são simbióticas: a morte está vinculada à ausência de arte.³

² <http://www.casalygiabojunga.com.br>

³ Vide LOTTERMANN, Clarice. *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga*. Cascavel: Eduñoeste, 2010. Na obra de Lygia Bojunga, confrontadas com a morte, tanto a vida quanto a arte são valorizadas e integram uma unidade. Da obra da autora apreende-se que o apagamento e o silenciar da arte implicam o apagamento e o silenciar da vida. Por outro lado, a interrupção da vida implica a cessação da arte, pois esta, ainda que seja indispensável à vida, não tem poder salvífico. Nessa intrincada trama, a arte não é maior que a vida, nem esta é maior do que aquela. Assim, a partir do estudo efetuado, é possível afirmar que a obra ficcional de Lygia Bojunga é perpassada pela representação da morte como falência da capacidade criadora, pois, arte e vida são simbióticas.

PEQUENAS MORTES, EM SINTONIA COM A VIDA...

Ao apresentar-se como escritora e leitora em *Livro – um encontro*, Lygia Bojunga relata a gênese de *O sofá estampado* (1980), reportando-se à dificuldade de criar uma personagem:

Eu trabalhei uma porção de meses num livro chamado *O Sofá Estampado*. Conforme o trabalho andava pra frente, a minha coragem andava pra trás: eu vinha sentindo que o livro não tinha vida, e se tem coisa que eu acho difícil é tocar escrita pra frente na companhia desse sentimento. Mas, nem sei de que jeito, toquei. Só que, quando eu acabei a história, eu tive a certeza que o personagem principal – um menino chamado Vítor – era um personagem oco. (...).

Eu não vi o Vítor no sonho, mas agora eu sei que ele estava lá (...) porque eu acordei pensando que pra ser um personagem não-oco o Vítor não podia ser um menino, ele tinha que ser um tatu. (...) Se o livro ficou bom eu não sei; coisa que eu nunca sei é se um livro meu fica bom. Eu só sei é que, às vezes, *eu sinto que consegui passar pra minha escrita um sopro qualquer de vida* (feito eu achei que tinha passado pro Vítor-tatu): esse é o dia que eu dou o meu livro pra um editor publicar. (L, p.43-4, grifo nosso).⁴

A preocupação com a vitalidade da personagem e com a criação de uma obra que tenha *um sopro de vida* marca as obras ficcionais da autora, nas quais o tema vida/morte é uma constante. Da mesma forma, ao declarar que livro é vida – “Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.” (L, p.7) –, fica evidenciada a importância da escrita, do fazer literário. A associação da palavra à vida estabelece, por contraste, que a ausência da literatura implica a morte. Morte metafórica e, em algumas obras da escritora, morte física das personagens em decorrência da impossibilidade de criar.

Ao se reportar a um diálogo com uma pessoa que estava na plateia, por ocasião de uma de suas “*mambembadas*” (incursões que a escritora fez pelo interior do Brasil apresentando alguns de seus textos), Lygia Bojunga revela que o teatro é uma forma de mantê-la sintonizada com a vida:

(‘No teatro, às vezes a gente encontra uma coisa que é difícil encontrar na vida, não é?’ ‘Que coisa?’, eu perguntei; e ela respondeu, ‘ah, eu não sei explicar direito, mas é uma coisa legal’.) (...) Quero que o nosso encontro justifique pra ele [Alguém, o público do teatro] a mão-de-obra enfrentada; quero que faça ela sentir que aconteceu a ‘coisa legal’ ansiada – o tal encontro especial que, mesmo apertando com força o tal-botão-que-etc. [a televisão], tela nenhuma vai fazer acontecer. É bom quando esse encontro ocorre com uma porção de Alguéns. Mas, se um encontro assim tão especial acontece com um-Alguém-só, pra mim, já é o bastante: *prova que eu estou em sintonia com a vida*. (FM, p.104, grifo nosso).

⁴ As citações de obras de Lygia Bojunga serão referenciadas com as iniciais do título em letras maiúsculas, seguidas das páginas correspondentes.

No livro *Feito à mão*, a escritora cita alguns casos de amor geográficos, assim como já citara seus casos de amor com obras literárias em *Livro*. Ao mencionar seu amor pelo México, refere-se ao processo de redescoberta de algo que pensava já ter morrido: a redescoberta de uma fase da vida: “Mas em nenhum momento desse meu caso de amor geográfico – que durou quatro viagens ao México – eu me dei conta de que grande parte do fascínio que eu sentia pelo lugar era o *reviver* – lento – de um eu muito genuíno, visceral nos primórdios da minha história, *um eu que, de tão esquecido depois, foi até dado por morto e enterrado.*” (FM, p.92, grifos nossos).

Tais reflexões, que apontam para a revivescência de emoções consideradas perdidas, podem sinalizar uma valorização de aspectos esquecidos do passado, de valorização da vida e do que ela mantém, a despeito das constantes mudanças. O *reviver* é uma forma de continuidade, muito prezada pela escritora.

No mesmo sentido, ao enfatizar o prazer de fazer um livro de forma artesanal, desde o papel para a impressão até a comercialização fora do circuito tradicional, a escritora destaca a importância do ato de reciclar e dar nova oportunidade a objetos em desuso, a materiais que podem ser reaproveitados: “A idéia era aproveitar; reciclar ao máximo, *dar uma vida nova* pra uma janela velha (...) juntar azulejos sobrados de obras passadas, uns iam *recomeçar a vida* feito banco, outros iam *renascer* numa parede de banheiro (...)” (FM, p.14, grifos nossos).

O mesmo campo metafórico é utilizado quando a escritora faz alusão a um *jeito suicida* de lidar com o primeiro projeto da Casa Lygia Bojunga: apresentações de obras em espaços alternativos, sem a utilização de iluminação ou produção elaborada, sem divulgação na mídia; uma apresentação artesanal, como a escritora/atriz propunha. “Teve gente que me disse que eu tinha escolhido um jeito suicida de apresentar o meu trabalho. Assim, sem iluminação, sem divulgação, (...) Essa opinião me surpreendeu: *eu nunca tinha pensado que a maneira escolhida de apresentar o primeiro projeto da Casa podia parecer suicida.*” (FM, p.95, grifo nosso).

A recorrência a expressões relacionadas à vida (*um sopro de vida, reviver, dar nova vida, renascer, recomeçar*) e à morte (*morto e enterrado, jeito suicida*) apontam para uma tônica que percorre a obra da escritora. Sua tendência a focalizar a relação vida/morte, mesmo quando se refere a objetos, reforça a tese de que este tema é mais do que circunstancial: trata-se de um elemento de sustentação de sua obra.

Ainda em *Feito à mão*, pode-se destacar uma interessante reflexão sobre o transcorrer do tempo:

Você sabe, não é, esses envolvimento que pegam a gente (seja com uma pessoa, seja com uma criação) *são feito a própria vida: de tanto que a gente é envolvida com ela e por ela, sempre parece que ela não pode acabar.* Então, continuei sem acordar: *achando que o tempo não podia acabar sem primeiro eu acabar tudo o que eu tinha que fazer.* (FM, p.17, grifos nossos).

Para lutar contra o tempo que se esvai, só armazenando o momento: “Que vontade de armazenar esse momento! *E que outra maneira de armazenar eu posso ter... senão... escrever?*” (FM, p.58, grifo nosso). A escrita revela-se como uma arma contra a passagem do tempo: registrando o momento, sempre se pode voltar a ele através da leitura e da rememoração. Escrever, portanto, é uma forma de negar o esquecimento e a perda, ou seja, o desaparecimento.

Tais menções à passagem do tempo, ao registro como forma de armazenamento que afasta do esquecimento e da perda, e ao renascimento de objetos aos quais são atribuídas novas funções revelam uma propensão para discutir questões relacionadas à morte e à importância da escrita e das artes em geral.

Em entrevista publicada no periódico *Notícias 6*, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Lygia Bojunga enfatiza essa importância da escrita: “Escrever, para mim, é um exorcismo permanente, é uma catarse, é uma mexida interior.” Salienta, ainda, que a escrita é uma busca constante: “Tudo o que escrevo está sempre longe do que eu gostaria de conseguir. (...) Isso me angustia. Porque eu tenho a sensação de que nunca vou chegar lá.” (FUNDAÇÃO, 2004, p.3)

Essa angústia pode ser encontrada em algumas personagens que têm na arte sua forma de expressão, de vida – sobretudo em *Nós três, A troca e a tarefa, O meu amigo pintor* – e, paradoxalmente, de tormento, se a obra lhes parece destituída de valor artístico.

Na mesma entrevista, a escritora registra que reler os próprios livros, para reeditá-los, é outro processo doloroso:

No início foi mais ou menos como fazer uma *exumação*. (...) uma *auto-exumação* (...) Essa é uma experiência meio terrível. E quando comecei a reler os textos, fiquei na dúvida se deveria ou não retrabalhar cada livro. (...) Todos acharam que eu não deveria mudar nada, a não ser corrigir eventuais erros (...) todos disseram que eu não tinha o direito de recriar os textos. (...) eu fiquei muito tentada (grifo nosso). (FUNDAÇÃO, 2004, p.4)

Considerando a importância que a escritora atribui ao reciclar, à revivescência e à continuidade, bem como o fato de se sentir tentada a retrabalhar os textos, num processo que ela própria denomina de autoexumação, constata-se que, em última instância, o seu processo criativo – o reciclar e o recriar – mantém profunda relação com a imagem da morte.

MORTE: DINÂMICA DA VIDA

Além das mortes físicas, há, na obra ficcional de Lygia Bojunga, muitas referências a mortes simbólicas: mortes de cunho metafórico, ou pequenas mortes, conforme conceito apresentado por Maria Júlia Kovács. Para ela, ao longo da vida os seres humanos enfrentam perdas que são vividas como mortes metafóricas:

(...) as perdas consideradas como “pequenas mortes”, como, por exemplo, as fases do desenvolvimento, da infância para a adolescência, vida adulta e velhice. São também vividas como “pequenas mortes” mudanças de casa, de emprego. (...). Estas situações podem despertar angústia, medo, solidão e, neste ponto, trazem alguma analogia com a morte. Carregam em si elementos de sofrimento, dor, tristeza e uma certa desestruturação egóica. (KOVÁCS, 1992, p. 163)

Essas *pequenas mortes* marcam a obra da escritora Lygia Bojunga, seja através da tematização da passagem do tempo, seja através da separação amorosa ou situações que provocam rompimento e perda. Mas, com ênfase maior e de forma recorrente, a autora focaliza uma modalidade que pode ser denominada morte social, isto é, uma forma de morte em vida a que está exposta uma parcela da população impedida de viver de forma condizente com o que se considera digno para o ser humano. A abordagem desta faceta do tema se dá através de contínuas referências à ausência de comida, habitação, condições higiênicas inadequadas, escola, emprego, lazer, ou seja, de objetos, locais e instituições sem os quais a iminência da morte não é meramente uma expressão retórica. O modo como o assunto é tratado evidencia reflexões de ordem social, dando visibilidade às personagens menos favorecidas.

Na obra *Os colegas*, além de fuçar em latas de lixo e buscar comida nas ruas, Cara-de-pau é acusado de roubo ao ser visto saindo do supermercado com umas folhas de couve que ganhara de uma senhora:

Na segunda-feira, como de costume, Virinha saiu de madrugada pra fuçar latas de lixo. Ele achava que aquela era a melhor hora de procurar comida: fresquinho, tudo calmo, as famílias donas do lixo dormindo em paz. (...)

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

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

– Você roubou verdura do balcão! Você é um ladrão! Você tem que ir pra prisão! (C, p.78-9).

A constante exposição aos perigos da rua e a falta de comida e de casa para morar marcam a trajetória do grupo de amigos dessa fábula contemporânea. Embora vivam em liberdade, os “animais de rua” estão sempre em busca de segurança e de um lugar em que possam estar a salvo da polícia. Esta forma de vida pode ser considerada como morte social – uma pequena morte – uma vez que o grupo está alijado de uma série de direitos: casa, comida, escola, saúde. Pode-se considerar, ainda, como morte social, a condição do Coelho abandonado pela família:

Eu me agarrava no meu tio com medo de me perder, e ele se soltava dizendo que homem tem que aprender a viver sozinho. E depois, no fim do dia, eles me disseram “vai lá comprar um bocado de couve enquanto a gente fica descansando aqui na

praça”. Mas eu disse que não ia porque tinha medo de me perder. Foi quando eles disseram “bom, então vamos nós, e você fica aqui pra não se perder”. (...).

– E daí eu fiquei lá esperando toda a vida, mas eles não voltaram, não me acharam mais. Eu não saí de lá, quer dizer: eu não me perdi. Eles é que me perderam. (...).

– E seu pai? E sua mãe?

O coelho ainda conseguiu fechar mais a cara:

– Pois eles foram fazer um passeio na roça e me perderam na casa dos meus tios.

– Mas como é que pode? – se espantou Virinha.

– Eles me botaram pra dormir no canteiro das margaridas e depois, na hora de ir embora, não me acharam. Eu não saí de lá, quer dizer: eu não me perdi. Eles é que me perderam. (C, p.18).

O problema da fome também é enfatizado na obra *Corda bamba* (1979). Por ocasião do aniversário de Maria, sua avó a presenteia com uma “contadora de histórias”: uma velha senhora que, através de um vínculo muito próximo com a escravidão, aceita contar histórias em troca de comida. Ao contar sua própria história, a mulher revela que sua vida é marcada pela fome:

Nasci. Tinha uma porção de irmãos, a comida não dava pra todos, minha mãe contava história pra gente, pra gente ficar pensando na história em vez de pensar em comer. Cresci. Tudo quanto irmão cresceu também, só a comida não crescia. (...) Fiquei magrinha assim de tanto não comer. (...).

Outro dia tua avó chegou e perguntou “Quer casa e comida de graça?” Desconfiei; só olhei. “Pra ficar o dia todo contando história pra minha neta Maria?” “O dia todo?”, eu me espantei. “Até ela enjoar e não querer mais escutar.” “E quanto de comida eu vou ganhar?” “Até enjoar.” Mais que depressa aceitei: então não ia ver como é que era enjoar de comer? (CB, p.98-9).

Para quem sempre comeu menos do que necessitava, comer até enjoar é de fato algo bastante insólito. Na ânsia de matar a fome, a mulher come excessivamente, sofregamente, para compensar toda uma vida sem comida. Acaba morrendo por comer demais:

E quando Dona Maria Cecília entrou na sala perguntando “O que é, Maria? O que foi?” a Menina mal conseguiu gaguejar de tão assustada que estava: – O meu presente morreu. – Dona Maria Cecília pegou o braço da Velha, o pulso, a mão.

– Mas como? Morreu de quê?

– De comer. (CB, p.104).

Longe de ironia, a cena choca pelo que revela de mais profundo: face às limitações de ordem econômica e social, o humano cede lugar ao animal – matar a fome é um instinto básico – e aquilo que sempre significara uma forma atenuada de morte acaba provocando a morte de fato. Em última instância, a mulher não morre por comer demais: morre porque nunca se alimentara suficientemente e de maneira adequada.

Também em *Querida* (2009), uma senhora e um menino (Velha e seu Bisneto) chamam a atenção de Pollux pela situação de extrema miséria:

Lá pelas tantas o olho bateu num menininho. Mirrado. Encolhido. Parecendo se sentir ainda menor por dentro do que por fora. Estava sentado numa mala pequena e velha, amarrada com um barbante grosso. (...) O menininho não estava só: sentada junto dele, uma velha cabeceava de sono. A Velha tinha cara de muito velha. O cabelo dela, todo branco e solto até o ombro (...). O vestido que ela usava era escuro, surrado e cheio de pintinhas brancas. (...) O sapato da Velha era uma sandália havaiana tão desbotada e gasta que nem dava pra gente saber que cor que era. (...) O menininho e a Velha estavam sentados bem grudados um no outro, feito coisa que queriam se aquecer mutuamente. (...) O menininho usava camiseta e short. Tanto um como outra, surrados e escuros. (...) O que mais sobressaía no menininho eram as sandálias (...): eram de um plástico avermelhado e retalhado em tiras finas, que, com exceção de uma, estavam arrebitadas. Como se isso fosse pouco, aquele que foi dono das sandálias antes do menininho tinha o pé muito maior. (Q, p. 36)

A angústia de Pollux revela também o olhar da autora, voltado para a indigente situação de pessoas que vivem de forma bastante precária: “Era sempre assim quando ele via gente naquele estado: se sentia invadido por uma tristeza que nunca chegava sozinha, vinha sempre acompanhada de uma estranheza: por quê? por que que tinha gente vivendo assim?” (Q, p. 37). Mais do que estranhamento, a obra denuncia a fragilidade da vida de uma parcela da população brasileira que se encontra à margem das conquistas sociais. Pacífico, ao providenciar passagens e dinheiro para que a Velha e seu Bisneto chegassem a Teresina alimentados, enfatiza: “- Não, minha senhora, o devedor sou eu. (...) 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.” (Q, p.139)

Escassez de alimento, falta de casa ou ser obrigado a morar num local com condições higiênicas inapropriadas são experiências vividas por personagens de Lygia Bojunga. Em *Angélica*, o medo faz com que Porto queira um lugar seguro:

Os macacos passaram correndo. Gritaram:

– Porco! – e sumiram.

Por que é que diziam o nome dele daquele jeito, botando tanta força no *por*? Começou a sentir uma coisa esquisita e ruim que ele nunca tinha sentido antes. De repente viu o que era: era medo.

O porco não tinha casa. Quando estava quente dormia na beira do lago; quando esfriava se embrulhava num saco de estopa que tinha achado jogado fora e ia procurar um monte de folhas secas ou um telhadinho qualquer.

Mas nessa tarde ele estava tão assustado que pela primeira vez achou que precisava ter um canto. Só dele. Pra poder fechar a porta bem fechada. Pra ninguém entrar. Pra ninguém dizer pra ele: porco! (A, p.12).

No conto “*O bife e a pipoca*” (integrante da obra Tchou, publicado em 1984), as diferenças entre o mundo de Rodrigo, cuja família é economicamente abastada, e de Tuca, cuja família vive numa favela, são focalizadas através do uso recorrente de elementos antitéticos que estruturam a narrativa. Enquanto na casa de Rodrigo há comida de sobra, Tuca tem que trabalhar para ajudar a alimentar a família. Entre estudar e trabalhar, não há opção para o menino que vive na favela: “Os trocados que o Tuca recebia lá na garagem bem que ajudavam pra ir levando comida pra casa. Então o quê que era melhor, quer dizer, pior: continuar de matemática esquisita ou perder o biscate? E o Tuca continuou lavando carro.” (BP, p.34).

Quando sobe o morro para ir à casa de Tuca, Rodrigo se depara com uma realidade completamente diferente da sua, desmascarando o discurso que pretende ver beleza num lugar em que crianças e animais se misturam ao lixo e as casas parecem desabar a qualquer momento:

O caminho que subia [para a favela] era estreito. O Tuca foi na frente. Quase correndo. Feito querendo escapar da discussão que crescia lá dentro dele: um Tuca dizendo que amigo-que-é-amigo não tá ligando se a gente mora aqui ou lá; o outro Tuca não acreditando e cada vez mais arrependido da idéia de ir comer pipoca.

E atrás dos dois lá ia o Rodrigo, querendo assobiar pra disfarçar. Querendo mas não podendo: já estava botando a alma pela boca de tanto subir. Quantas vezes, com a luz de tudo que é barraco se espalhando pelo morro, o Rodrigo tinha escutado dizer: que bonito que é favela de noite! as luzes parecem estrelas.

E o Rodrigo ia olhando cada barraco, cada criança, cada bicho, vira-lata, porco, rato, olhando tudo que passava: bonito? estrela? cadê?!

Não era à toa que quando caía chuva forte sempre falavam de barraco desabando no morro, e o Rodrigo parava no caminho pra ficar vendo como é que alguém podia morar num troço tão parecendo que ia despencar se a gente desse um soprão.

Será que criança nenhuma tinha sapato?

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

E toca a querer assobiar pra disfarçar o susto de ver tanta gente assim vivendo tão feito bicho. (BP, p.38-9).

Para a parcela da população que é obrigada a sobreviver em condições subumanas, a morte chega antes que se cumpra o ciclo natural que pressupõe, antes do morrer, o envelhecer. Segundo Júlio José Chiavenato (1988, p.55), “em certas sociedades – como a brasileira – às crianças das classes pobres resta menos tempo de vida do que aos anciãos da classe rica ou de países industrializados.” Por isso, pode-se considerar que a morte, nesses casos, não é apenas uma etapa do ciclo de vida: é uma interrupção do ciclo da vida.

A situação da família de Sabrina, na obra *Sapato de salto* (2006) é um exemplo perfeito de como a vida pode ser difícil: Dona Gracinha, Maristela, Inês e, posteriormente, Sabrina vivem num mundo marcado pela violência e dificuldades

econômicas. As três gerações, cada uma em seu tempo e em decorrência de escolhas (ou pela falta delas), têm suas vidas marcadas pela morte: Maristela e Inês têm suas vidas abreviadas com desfechos trágicos (uma se suicida e outra é assassinada); Dona Gracinha vive alienada em sua loucura e Sabrina se vê na obrigação de se prostituir para alimentar a avó e a si mesma. O diálogo entre Inês e Sabrina (quando a tia resgata a menina da casa de Seu Gonçalves) é revelador deste processo em que a miséria é quase herdada, um duro legado que vai passando de mãe pra filha:

- Minha mãe era feia?

- Bonita. Mas acho que a vida estragou ela cedo.

- Quem?

- A vida, Sabrina, a vida. – E dessa vez lançou um olhar duro pra Sabrina. – Ou você acha que a vida é uma festa? (...)

Sabrina ficou sustentando o olhar da tia Inês. Sustentando só, não: espelhando. A tal ponto espelhando, que, de repente, a tia Inês se surpreendeu de ver tanta dureza no olho de uma criança.

- Não – a Sabrina respondeu afinal -, eu não acho que a vida é uma festa. (SS, p. 40)

Na ficção de Lygia Bojunga há espaço, também, para a focalização de um outro tipo de morte simbólica: a morte da iniciativa, da identidade, do livre pensar e da capacidade criadora. Na obra *A bolsa amarela* (1976), essa morte pode ser associada à personagem Terrível, cujo pensamento foi costurado a fim de que ele faça apenas o que os donos esperam dele:

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

Mas que jeito? Bolaram, bolaram, e acabaram resolvendo que o jeito era costurar o pensamento do Terrível e só deixar de fora o pedacinho que pensava: “Eu tenho que brigar! Eu tenho que ganhar de todo mundo!” O resto todo sumia dentro da costura. E resolveram:

– Vamos costurar com uma linha bem forte pra não rebentar. (BA, p.85).

Algo similar ocorre com o Pavão, em *A casa da madrinha* (1978). Seus donos o levam para uma escola especial – Osarta – a fim de que ele tenha o pensamento atrasado, educado para fazer apenas o que os donos consideraram adequado: “levaram o Pavão pra uma escola que tinha lá perto e que era uma escola feita de propósito pra atrasar o pensamento dos alunos.” (CM, p.23). Depois de tentarem, sem sucesso, o Curso Papo e o Curso Linha – cuja finalidade era inculcar medo, atrasar o pensamento e impedir que o aluno tomasse iniciativas por conta própria –, instalaram um filtro no pensamento do Pavão, a fim de que ele pensasse apenas um pouquinho: “Mas essas andanças da torneirinha eram só de vez em quando; a maior parte do tempo ela ficava mesmo na posição que tinha que ficar: só um tiquinho aberta – pro pensamento do Pavão pingar bem devagar e ir ficando cada vez mais atrasado.” (CM, p. 29).

Terrível e Pavão não vivem plenamente pois estão à mercê de indivíduos que, ao direcionarem seus pensamentos, delimitam suas vidas. Nesses casos, a morte está associada à atrofia da capacidade de pensar, à impossibilidade de tomar iniciativas e ao assujeitamento à vontade de outrem.

A separação amorosa e o fim da paixão também são vivenciados como *pequenas mortes*. Em *Retratos de Carolina* (2002), numa conversa com Carolina, o pai diz que ela deve viver a paixão que sente pelo Homem Certo até o momento em que a paixão morrer: “- Você não tem que aguentar, você tem que *viver* essa paixão. Quem sabe até, vivendo... ela morre?” (RC, p.95). Nas palavras do pai, a intensidade da paixão sentida pela filha deve ser vivida para que, desta forma, perca os véus da ilusão romântica. Viver a paixão pode representar sua morte, ou o arrefecer do sentimento que, de outra forma, permaneceria platonicamente idealizado.

Já no conto “*Tchau*” (integrante da obra de mesmo título, publicada em 1984), a paixão leva a Mãe a abandonar os dois filhos e o marido para viver um sentimento irreprimível:

A Mãe parou de fazer festa na cabeça do Donatelo e ficou sem se mexer.

A Rebeca ficou que nem a Mãe: sem se virar, sem falar, sem perguntar.

O tempo foi passando.

Passando.

Até que de repente a buzina do táxi tocou lá fora e a Mãe levantou num pulo de susto.

Rebeca também. E se virou. Ao mesmo tempo que a Mãe se virava. E as duas se olharam com medo e a Mãe correu e abraçou Rebeca com força, demorado, bem apertado, ai!

Rebeca fechou o olho: que troço danado pra doer aquele abraço.

A Mãe largou a Rebeca, correu pra sala, abriu a porta.

Mas Rebeca já estava atrás dela; e puxou a mala:

– Mãe; não vai! eu já te pedi tanto que eu não ia pedir mais, mas você ta indo mesmo e eu tenho que pedir de novo, não vai não vai não vai!! (...).

A Mãe abriu o olho (parecia que a tonteira tinha passado), disse:

– Tchau. – E saiu correndo. (T, p.19-20).

Uma mulher deixar os filhos para acompanhar um homem por quem se apaixona é, na literatura para crianças e jovens, algo incomum. Via de regra, mostra-se o pai que deixa a casa para estabelecer um novo vínculo amoroso, e os problemas decorrentes desta situação, focalizando, principalmente, o universo de crianças cujos pais são separados. O conto de Lygia Bojunga insere um elemento novo neste universo: desta vez é a mãe que sai de casa, é a mulher que se deixa levar pela paixão. A escritora mostra um lado da problemática relação familiar que muitas vezes é negligenciado: os interesses femininos extrapolando a função reprodutiva materna.

Sob este aspecto, tanto a Mãe quanto o marido e os filhos, no conto em destaque, experimentam uma situação de *pequena morte* pois todos vivem uma experiência que pode, pelo nível de sofrimento que suscita, ser sentida como uma morte simbólica:

Outra questão frequentemente perturbadora é a perda de pessoas significativas, a separação, o abandono e o luto. Outros processos podem ser vividos no cotidiano como perdas: são os processos de mudança de casa, relacionamentos novos, rompimento com os antigos, alterações de emprego. Esses podem, às vezes, *ser sentidos como pequenas mortes*, pois implicam a perda de uma situação antiga, conhecida, e a passagem para uma etapa nova, desconhecida (...) surgindo ansiedade, medo ou dor. *Essas crises mantêm uma analogia com a morte*, pelo seu fator de desconhecimento. (KOVÁCS, 1991, p. 85. Grifos nossos)

Também vivenciados como mortes são os desaparecimentos. Quando uma pessoa desaparece, conviver com a dúvida – está morto? continua vivo? – impossibilita que o luto possa ser sentido e, no seu tempo, superado. Na obra de Lygia Bojunga, pais e amigos desaparecem: o pai de Tuca, em “*O bife e a pipoca*”, o pai de Lourenço, em *Paisagem* (1992) e Clarice, em *O abraço* (1995).

Numa conversa com Rodrigo, Tuca conta sobre a família e sobre o pai desaparecido: “O meu pai era marinheiro. Só aparecia em casa de vez em quando. Um dia não apareceu mais’. ‘Ele morreu?’ ‘Ninguém sabe.’” (BP, p.39). No caso de Lourenço, o pai desaparece em meio a uma grave crise depressiva: “Uns quinze dias depois recebi um bilhete do Lourenço informando que o João tinha sumido, a gente avisou a polícia, o Corpo de Bombeiros, todo o mundo, mas ninguém encontra nem o João nem o clarinete.” (P, p.63). Já em *O abraço*, quem desaparece é uma menina, o que, de certa forma, traumatiza a amiga que, posteriormente, sofrerá o mesmo tipo de violência:

Sabe, a coisa que mais me impressionou quando eu era criança foi o sumiço da Clarice. (...)

Você não pode imaginar o drama que foi, quer dizer, é claro que pode: imagina uma menina lindinha de cabelo comprido até aqui, que vai com a família passar as férias em São Pedro d’Aldeia, e some num fim de tarde. Um vizinho viu ela na praia conversando com um homem, e depois disso ninguém mais viu a Clarice. (A, p. 14).

Merecem destaque, ainda, na obra de Lygia Bojunga, as menções à passagem do tempo. Na obra *Fazendo Ana Paz* (1991), a protagonista volta para a cidade natal e restaura a velha casa na qual vivera quando criança e presenciara a cena do pai fugindo. Tal como Bento Santiago em *Dom Casmurro*, Ana Paz predispõe-se a reatar as duas pontas da vida. Numa conversa com o jardineiro, diz que se prepara para uma nova estação: o inverno.

– É que eu estou me preparando pra uma estação diferente, sabe. Enquanto o senhor prepara o jardim pra primavera, eu me preparo pro inverno que vai chegar.

– Aonde?

– Em mim. Sempre achei que, chegando nos 80, eu chegava no inverno da minha vida. Cheguei. E, sabe? tô achando bom começar uma estação nova. (FAP, p. 44).

Preparar-se para o inverno é, evidentemente, preparar-se para a morte. No caso de Ana Paz, isso não implica um sentimento lúgubre. Ao contrário. Ela faz questão de preservar a velha casa para aqueles que ficarão, revelando o quanto valoriza o ciclo da vida: “Um dia desses vou morrer; depois morre você; depois vai o teu filho... Mas a cidade continua; e quanto mais memória ela tiver, mais ela pode servir pra cada um que vive aqui”. (FAP, p.48). A essa consciência da finitude da vida, pode-se relacionar o conceito de fúnebre, de acordo com Michel Guiomar:

Prise de conscience de la nécessité organique d'un cycle inéluctable, le Funèbre serait un refus du Lugubre, du Macabre, du Fantastique, du Diabolique, toutes aggravations de la conscience de Mort ou de la raison d'être de la Mort(...). Le Funèbre fait de chacun de nous le tombeau vivant de nous-mêmes et une cellule de la Mort universelle. (...) Elle [la Mort] est le retour accepté à la terre-mère qui nous réintégrant au seul domaine commun à tout ce qui vit, nous identifie à notre essence. Le *Memento pulvis es...* est funèbre, et non macabre parce qu'il témoigne de l'obligation naturelle, logique du retour. (...). Le Funèbre est la conscience du caractère *limonnaire* de l'humanité. (GUIOMAR, 1970, p. 220-23)⁵

O reconhecimento de que a vida é um ciclo organizado – do qual a morte é parte integrante – leva à compreensão de que a morte dos seres vivos é a garantia de continuidade da vida, o que, longe de ser macabro ou lúgubre, sugere uma plena aceitação da vida e da morte. Pode-se dizer, portanto, que o conceito de fúnebre traz em si um dado positivo: a tomada de consciência de que tudo que vive faz parte da mesma essência, e que, por isso mesmo, naturalmente, voltará à condição de ser inanimado. Este é o conceito fúnebre da vida, que, a partir da distinção estabelecida por Michel Guiomar, não pode ser tomado como similar a lúgubre, macabro, diabólico ou funerário.

A relação da morte com a passagem do tempo também é mencionada na obra *Retratos de Carolina*: “Num quadro lá do Museu do Prado: uma pintura impressionantíssima: uma moça, uma velha e a Morte: a Morte está segurando uma ampulheta.” (RC, p.105). A imagem da Morte segurando uma ampulheta enfatiza a contínua trajetória do tempo que se esvai, acentuada pelo contraste entre a moça e a velha. A consciência da passagem do tempo e da proximidade da morte implica maturidade e aceitação da morte enquanto uma etapa da vida. Aprender a lidar com a idéia da própria morte equivale a lidar melhor com a própria vida.

Mesmo enfocando a morte em praticamente todas as obras, Lygia Bojunga não abre espaço para discussões de cunho religioso ou esotérico a que, tão frequentemente, se lança mão quando o assunto é abordado. Mas, na obra *Paisagem*, há uma referência ao que adviria à morte, segundo a personagem Renata:

⁵ “Tomada de consciência da necessidade orgânica de um ciclo fatal, o Fúnebre seria uma rejeição do Lúgubre, do Macabro, do Fantástico, do Diabólico, todas formas agravantes da consciência de Morte ou da razão de ser da Morte (...). O Fúnebre faz de cada um de nós o túmulo vivo de nós mesmos e uma célula da Morte universal. (...) A Morte é aceita como o retorno à mãe-terra que nos reintegra ao domínio comum a todos que vivem, identificando-nos à nossa essência. O *Memento pulvis es...* [lembra que és pó] é fúnebre, e não macabro porque confirma a obrigação natural, lógica do retorno. (...) O Fúnebre é a consciência do caráter de matéria orgânica da humanidade.” (Tradução nossa).

(...) o Lourenço ficou sério e falou, sabe, um dia a Renata me disse que não acredita na morte, quer dizer, ela acha que no dia que a gente morre pra essa vida, a gente começa uma outra vida, e depois outra, e depois mais outra, e que isso vai indo toda vida, e que cada vida é mais uma chance que a gente tem pra ir podando um defeito daqui, outro de lá, e assim ir ficando uma pessoa mais legal. (P, p.29).

A crença de Renata na sucessão de muitas vidas e mortes traduz um sentimento que pode ser aproximado ao reciclar de objetos e materiais a que faz alusão Lygia Bojunga em algumas obras de caráter ensaístico. As palavras da personagem Renata – “a gente começa uma outra vida, e depois outra, e depois mais outra” – estão em conformidade com o reviver, renascer, dar vida nova que a autora emprega quando trata da importância de reciclar objetos e preservar o passado e a memória.

A partir deste panorama geral pode-se inferir que, na obra de Lygia Bojunga, a morte aparece associada a reflexões de ordem social. Na dinâmica social se percebe a presença da morte, e isso é mais importante que indagações de ordem religiosa sobre o destino das almas. Das obras da autora apreende-se que a morte está na vida: é uma peça que entra no jogo social, no inevitável embate com forças de diferentes naturezas, na exposição das personagens à vida. A morte é contingência da vida, mesmo quando é violenta.

A hesitação, evidenciada pela narradora, em dar um fim à personagem Carolina, em *Retratos de Carolina*, alia-se à tendência de reutilizar, de reaproveitar materiais e objetos atribuindo-lhes outras roupagens – novas marcas, novas características – num processo em que uma forma de vida dá lugar a outra. Assim como o papel reaproveitado pode trazer reminiscências de outra personagem, objetos e lugares podem passar por esta reciclagem, pois a vida se transforma em ciclos nos quais morte e vida se alternam, possibilitando que novas formas de existência se manifestem. No geral, destaca-se, na obra de Lygia Bojunga, a importância da manutenção da vida para além do indivíduo, num constante reciclar. Pode-se dizer que, na obra da escritora, encontra-se ficcionalizada a afirmativa de Maurice Mavois (apud ZIEGLER, 1977, p. 304): “a morte dá à vida oportunidades para novas tentativas”.

Uma imagem para esse contínuo desenrolar da vida é encontrada na obra *A cama* (1999), na qual o objeto pode ser visto como uma metáfora da vida. A cama acompanha uma família por várias gerações, vê nascimentos e mortes, presencia cenas de dor e solidão e cenas de amor:

Mesmo contrastando tanto com tudo em volta, a cama parecia à vontade. E a sensação de estranheza que ela produzia era justo por isso. Sendo tão velha, de certa maneira ela casava bem com o nenê. O ar barroco e altaneiro que ela tinha se diluía num ar acostumado-com-a-vida, de tanto que nasceram nela, de tanto que morreram nela, de tanto suspiro e gemido de amor que ela tinha ouvido.

Tobias se debruçou um pouco, olhando a criança. Que sozinha! ele pensou. (Mais tarde, Tobias vai contar esse momento pro nenê que ele está olhando agora. E vai

dizer: você não ‘tava sozinho, não; ‘tava você e a cama, tomando conta de você, feito uma mãezona.) (C, p. 42).

A cama permanece: por mais que as pessoas morram, sempre novas expressões de vida hão de nascer. Este é um conceito fundamental na obra de Lygia Bojunga: vida e morte são partes integrantes da mesma dinâmica social. Ao enfatizar este ciclo – “de tanto que nasceram nela, de tanto que morreram nela” – a autora recupera uma concepção de morte na qual ela não é delegada aos médicos e aos modernos centros de terapia intensiva (CTI). Assim como o nascimento, a morte está próxima, está na mesma casa, no mesmo ambiente: é a dinâmica da vida.

Molhada, lanhada, encostada na parede, a cama olhava chover.

E agora? quem é que vinha dormir nela?

Tantos! tantos já tinham vindo.

Vinham. Iam. Vinham. Iam, morriam.

Mas ela tinha nascido de uma árvore magnífica e forte (...): ela continuava. Continuava. Quem é que vinha agora dormir nela? amar nela? nascer nela? morrer nela?

A cama espera. (C, p.170).

REFERÊNCIAS

- BOJUNGA NUNES, Lygia. *A bolsa amarela*. 12. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- _____. *Angélica*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- _____. *A casa da madrinha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- _____. *Os colegas*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *Corda bamba*. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- _____. *O sofá estampado*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *Tchau*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- _____. *O meu amigo pintor*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *Nós três*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- _____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Rio de Janeiro: Agir, 1988.
- _____. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- _____. *Paisagem*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- _____. *O abraço*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- BOJUNGA, Lygia. *Seis vezes Lucas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

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

_____. *O rio e eu*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Feito à mão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2000.

_____. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.

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

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

CHIAVENATO, J. J. *A morte: uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998, p.55.

FUNDAÇÃO Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Pelas frestas da palavra. *Notícias* n.6. v. 26, p. 2-6, jun/04.

GUIOMAR, M. *Principes d'une esthétique de la mort*. Ed. rev e cor. Paris: José Corti, 1970.

KOVÁCS, M. J. Pensando a morte e a formação de profissionais de saúde. In: CAS-SORLA, R. (Coord.) *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p. 79-103, p. 85.

KOVÁCS, M. J. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: _____. (Coord) *Morte e desenvolvimento humano*. 2.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p. 149-164, p. 163.

ZIEGLER, J. *Os vivos e a morte: uma "sociologia da morte" no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*. Trad. de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.