

Marilene Wittitz

**A FEMINILIDADE E SUA RELAÇÃO COM O DESAMPARO
EM *TCHAU E RETRATOS DE CAROLINA DE*
LYGIA BOJUNGA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Área de Concentração: Práticas Sociais e Constituição do Sujeito. Linha de Pesquisa: Psicanálise, Sujeito e Cultura.

Orientador: Dr. Fernando Aguiar Brito de Sousa

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Wittitz, Marilene

A Feminilidade e sua relação com o desamparo em Tchau e Retratos de Carolina de Lygia Bojunga / Marilene Wittitz ; orientador, Fernando Aguiar Brito de Sousa - Florianópolis, SC, 2014.

138 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Feminilidade. 3. Desamparo. 4. Psicanálise. 5. Lygia Bojunga. I. Sousa, Fernando Aguiar Brito de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

Marilene Wittitz

A Feminilidade e sua relação com o desamparo em *Tchau e Retratos de Carolina* de Lygia Bojunga

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Área de Concentração: Práticas Sociais e Constituição do Sujeito. Linha de Pesquisa: Psicanálise, Sujeito e Cultura.

Aprovada em ___/___/___.

Banca Examinadora:

Prof Dr Fernando Aguiar Brito de Sousa
(Orientador)

Profª Drª Mériti de Souza
PPGP UFSC

Prof Dr Maurício Eugênio Maliska
PPG em Ciências da Linguagem UNISUL

Profª Drª Andrea Vieira Zanella (Suplente)
PPGP UFSC

Florianópolis
2014

Aos meus pais, Larry e Teresinha,
minhas referências,
por tanto amor e dedicação,
por terem me proporcionado educação e amor pelos estudos
e por sempre me estimularem a continuar.

Aos meus filhos, Gui e Paulinha,
meus amores.

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Fernando Aguiar Brito de Sousa, por quem possuo grande admiração. Agradeço-lhe por ter acolhido o meu desejo de realizar esta pesquisa, pela leitura minuciosa de meu texto, por suas sugestões e comentários, pelo incentivo, disponibilidade e preciosos ensinamentos sem os quais esta dissertação não teria sido possível.

À Dra. Carmen Leontina Ojeda Ocampo Moré, por seu interesse, pelas orientações, pela dedicação e incentivo que me permitiram chegar até este momento.

Aos Professores, Dra. Mériti de Souza, Dr. Maurício Eugênio Maliska e Dra. Andréa Vieira Zanella, que muito me honraram ao aceitarem gentilmente o meu convite para compor a banca examinadora de minha dissertação.

À Marília Rosa Mendes Nunes - amiga querida - pelo espaço compartilhado, por sempre ter me escutado, encorajado e pela amizade sincera.

À Anne Luisa Nardi - uma flor especial - pela amizade, pelas palavras e pelo acolhimento.

Ao Gilceo Garcia Golçalves, amigo de tantos caminhos e tantas jornadas.

Ao Júlio Schruber Jr., pelo incentivo constante, pelas boas e divertidas conversas, pela alegria de viver.

À Patricia Raser, Augusta Raser e Silva e Paulo Roberto da Silva, pelo companheirismo, pela amizade, pelo amor e alegria... pela vida compartilhada.

RESUMO

Wittitz, M. (2014). A Feminilidade e sua relação com o desamparo em *Tchau e Retratos de Carolina* de Lygia Bojunga (138f). Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Brasil.

Este estudo produz enlances entre psicanálise e literatura abordando a feminilidade em sua relação com o desamparo a partir dos pressupostos teóricos freudolacanianos, na perspectiva enfocada por Joel Birman, que considera a feminilidade como “revelação do que existe de erógeno no desamparo, sua face positiva e criativa”. Realizou-se análise de duas obras de Lygia Bojunga: *Tchau* (1984) e *Retratos de Carolina* (2002), na intenção de buscar nos textos literários escolhidos uma interlocução entre a escrita da autora e os pressupostos psicanalíticos. Ou seja, verificar o que Lygia Bojunga nos ensina sobre a feminilidade e sua relação com o desamparo por intermédio da transformação de suas narrativas e do artifício da palavra escrita. Verificou-se que a principal contribuição das narrativas de Lygia está ligada a forma como ela produz seus textos, a forma como utiliza-se das figuras de linguagem e da função da linguagem. Tal produção aproxima-se da fala do analisante. As narrativas bojunguianas colocam o leitor em contato com algo para além do que foi estabelecido na escrita. O leitor vai produzindo o seu próprio texto a partir de sua leitura, seu percurso, sua travessia. Assim como numa análise, em que o analisante poderá transformar seu “romance familiar” num conto, não na direção de uma explicação, de dar um sentido, mas de abrir possibilidades de significações. O que interessa está nas entrelinhas, nas brechas... as quais podem oportunizar ao sujeito, a partir da função criativa da palavra, abordar seus impasses diante do encontro com o real.

Palavras-Chave: Feminilidade, Desamparo, Psicanálise, Literatura, Lygia Bojunga.

ABSTRACT

Wittitz, M. (2014). The Femininity and its relationship with the helplessness in *Tchau* and *Retratos de Carolina* by Lygia Bojunga (1984). Dissertation, Graduate Program in Psychology at the Federal University of Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Brazil.

This study produces links between psychoanalysis and literature addressing femininity in its relationship with the helplessness from Freud's theoretical assumptions and perspective focused by Joel Birman, which considers femininity as "revelation of what exists in erogenous helplessness, his face positively and creative". We performed analysis of two works by Lygia Bojunga: *Tchau* (1984) and *Retratos de Carolina* (2002), the intention of searching in literary texts chosen a dialogue between author writing and psychoanalytic assumptions. In other words, check that Lygia Bojunga teaches us about femininity and its relationship with the helplessness through the transformation of your narratives and artifice of the written word. It appears that the main contribution of the narratives by Lygia is tied to how she produces her texts, how she uses of figures of speech and language function. This production comes to the speech of the analysand. The Bojunga's narratives put the reader in touch with something beyond what has been established in writing. The reader will produce your own text from your reading, your route, your journey. As an analysis, in which the analysand can turn your "family romance" in a story, not in the direction of an explanation to make sense, but open possibilities of meanings. What matters is between the lines, the gaps ... which may create opportunities to the subject from the creative function of the word, address the deadlocks before the encounter with the real.

Keywords: Femininity, Helplessness, Psychoanalysis, Literature, Lygia Bojunga.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de Lygia no 9º Salão do Livro FNLIJ em 2007.....	21
Figura 2 – Capa do livro <i>Retratos de Carolina</i>	48
Figura 3 – Folha de rosto do livro <i>Retratos de Carolina</i>	49
Figura 4 - Quadro <i>As três idades e a morte</i> (1539) de Hans Baldung ..	62
Figura 5 – Foto de Lygia na praia de São Pedro d’Aldeia (RJ)	76
Figura 6 – Capa do livro <i>Tchau</i>	91
Figura 7 – Foto de Lygia Bojunga	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. NA TRILHA DE LYGIA BOJUNGA	29
1.1 Sobre Lygia	29
1.2 A trilha Bojanguiana	31
1.3 A feminilidade e sua relação com o desamparo nas tramas bojanguianas: enlaces entre psicanálise e literatura	45
2. RETRATOS: O PERCURSO DE CAROLINA	59
2.1 Sobre <i>Retratos de Carolina</i>	59
2.2 O percurso de Carolina	62
2.3 O encontro com Lygia Bojunga em <i>Pra você que me lê</i>	83
3. TCHAU: O PERCURSO DE REBECA	91
3.1 Sobre <i>Tchau</i>	91
3.2 O percurso de Rebeca	92
3.3 O encontro com Lygia Bojunga em <i>Pra você que me lê</i>	103
4. TESSITURAS DE LYGIA BOJUNGA	109
4.1 Palavra por palavra... alinhavos e bordados de uma <i>caminhadura</i>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
APÊNDICE A	131
APÊNDICE B	137

INTRODUÇÃO

A motivação para a construção desta dissertação começou a configurar-se a partir de questões e reflexões surgidas no decorrer de minhas atividades, como professora e supervisora clínica, na busca de estratégias para lidar com o encontro cotidiano de impasses colocados pelo exercício da clínica.

Em 2007, orientei um trabalho de conclusão de curso¹ que utilizou dados de análise documental de triagens realizadas com oitenta e cinco mulheres que procuraram atendimento no Serviço de Psicologia Clínica da Faculdade de Psicologia de Joinville. A análise revelou que as queixas apresentadas por essas mulheres centravam-se no desamparo e remetiam, conforme seus relatos, às marcas estabelecidas em vários momentos de suas vidas e engendradas por alguma falta, destacando-se de modo relevante a falta de amor materno, de reconhecimento e de amor do companheiro.

Apresento aqui, alguns recortes das falas dessas mulheres:

A sacola vai explodir! [...] Não quero mais tomar remédios para depressão e ficar na cama como minha mãe. [...] Não consigo dormir, não gosto de sair de casa, prefiro ficar no escuro. [...] Minha mãe é uma louca e eu me vejo enlouquecendo como ela. [...] A única coisa que sei fazer nos últimos tempos é chorar. [...] Acho que não gosto mesmo é de intimidade. Sexo pra mim não precisava existir. [...] Às vezes fico pensando aqui com meus botões: Eu existo? É esse meu corpo? Que corpo?! [...] Não sei por que vim até aqui, precisava conversar, fazer alguma coisa, muitas vezes fico em casa e no trabalho olhando pro nada, como se eu não existisse. [...] Me acho estranha, acho que é coisa de mulher... estranha... não sei dizer o que é, só sinto! [...] Infância conturbada, filha adotiva e mais vinte e quatro irmãos. [...] Perdoar ou não? Tempo pra pensar

¹ Felipe, S.S.A. & Magagnin, T. (2007). *O que aflige as mulheres na atualidade? Uma perspectiva psicanalítica sobre feminilidade*. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Psicologia de Joinville (ACE), Joinville, SC, Brasil.

na vida. [...] Meu corpo pesa, meu corpo pesa... é muito pesar. [...] (Felipe & Magagnin, 2007, pp. 69-77).

A leitura dos fragmentos dos relatos retirados das triagens, quando reunidos, produziu em mim o efeito da leitura de um texto em prosa poética². Mulheres que ofereceram suas narrativas em prosa e versos surpreendentes, poesia escrita na carne, tramada nas entranhas, em sonhos e pesadelos diante da vida. Ora, como se sabe, foram as mulheres embaraçadas na questão da feminilidade, que revelaram a Freud o inconsciente ao falarem de seus sintomas de seus sonhos, daquilo que não se aquieta, remetendo-o à sexualidade enlaçada às representações simbólicas infantis e colocando-o diante do que nomeou de Complexo de Édipo e da invenção de um novo método terapêutico para o tratamento das neuroses: a Psicanálise.

Conforme Roudinesco e Plon (1998), Freud desde muito cedo teve o sentimento de estar desenvolvendo ideias que não se restringiam ao campo dos transtornos psicológicos interessando-se, por exemplo, pela criação literária e artística. Tal posicionamento é passível de ser verificado em duas cartas a Wilhelm Fliess. Na primeira, de 15 de agosto de 1897, destaca que todo leitor ou espectador da peça de Sófocles foi, um dia, “um Édipo em potencial na fantasia”. Acrescenta ainda, “passou-me fugazmente pela cabeça a ideia de que a mesma coisa estaria também na base de *Hamlet*” (Freud, 1897/1986, p. 273). Na segunda, de 05 de dezembro de 1898, relata seu entusiasmo pela leitura da obra do contista suíço, Conrad Ferdinand Meyer, solicitando a Fliess informações sobre a história de vida desse escritor e a sequência de suas obras, “para interpretação” (Freud, 1898/1986, p. 337).

No decorrer de sua obra, Freud manifesta, em vários momentos, sua preocupação com o ensino da psicanálise e a formação de futuros psicanalistas. Ressalta que tal formação é sustentada por um saber a ser construído, tendo em vista que a psicanálise é a experiência do sujeito com o seu inconsciente, defendendo o exercício desta prática somente por aqueles que tiverem realizado um percurso de análise. Aponta ainda

² Prosa poética é prosa em sua forma, mas poesia em sua função, onde o sujeito poético – revela seus sentimentos, emoções e visão do mundo. É considerado um texto muito pessoal e subjetivo, em que as palavras formam combinações surpreendentes, quer em nível dos sons e dos ritmos, quer em nível dos significados. Recuperado em 27 de janeiro, 2012 de <http://linguaportuguesa8ano.blogspot.com/2010/05/o-texto-poetico-nocoes-de-versificacao.html>.

para a importância da articulação com outras ciências além da própria psicanálise, como em seu texto *A questão da análise leiga* (1926), no qual enfatiza que a instrução do analista abrangeria também o conhecimento sobre a “história da civilização, mitologia, psicanálise da religião e ciência da literatura”.

Já sobre o ensino da psicanálise, Freud se posiciona em um texto publicado em 1919, *Deve-se ensinar a psicanálise na universidade?*³, no qual avalia que este espaço também poderia proporcionar a diversos estudantes a aprendizagem de algo sobre a psicanálise e a partir da psicanálise, ou seja, a universidade favoreceria o estudo teórico numa perspectiva epistemológica e crítica.

Porém, é preciso ressaltar que a história da psicanálise tem sido marcada por querelas em torno da temática da transmissão, do ensino e da formação, produtoras de rupturas nos diferentes grupos, institutos e escolas, como lembra Sigal (2009). É de conhecimento também, como aponta Maurano (2009), que alguns psicanalistas se opõem à psicanálise aplicada⁴, assim como, ao ensino da psicanálise de forma isolada na universidade, argumentando que seu ensino teórico perderia a profundidade, já que a apropriação da teoria estaria acoplada à análise pessoal e à supervisão clínica, as quais compõem o tripé que sustenta a formação de um analista. Esta autora, entretanto, aponta ainda, que tais psicanalistas reconhecem o valor de uma interlocução entre a psicanálise e diversas áreas de saber como a filosofia, a psicologia, a literatura, o direito, a medicina, etc.

Hoje, verifica-se que tal interlocução tem ocorrido de forma cada vez mais ampliada, em muitos cursos de graduação e pós-graduação, onde a psicanálise não só está presente como disciplina, mas tem se estabelecido e produzido efeitos em serviços de psicologia de

³ Este artigo foi publicado pela primeira vez em tradução para o húngaro, em 1919, com este título. A versão em português, decorrente da tradução de James Strachey, apresenta como título: *Sobre o ensino da psicanálise nas universidades*.

⁴ Psicanálise Aplicada: refere-se às “pesquisas que têm por objetivo desvendar a relação sujeito e fenômenos sócio-culturais e políticos, abordar as mudanças e os impasses da subjetivação na atualidade e estudar os fenômenos sociais. [...] aborda, por via da ética e das concepções da psicanálise, problemáticas que se referem à prática psicanalítica referente ao sujeito enredado nos fenômenos sociais e políticos, e não estritamente ligado à situação do tratamento psicanalítico. Este é um tipo de pesquisa da Psicanálise iniciado por Freud e por ele nomeado de *psicanálise aplicada*, campo de várias discussões e impasses” (Rosa, 2004).

diversas universidades. Portanto, a academia se constitui num bom lugar para que tais conexões se produzam, o que possibilita resgatar a dívida conceitual da psicanálise com os saberes que contribuíram para sua própria fundação.

Freud com a psicanálise coloca em tela a relação do sujeito com o saber diante daquilo que se apresenta como enigmático na vida, ou seja, que opera sem produzir sentido. Escrever sobre o íntimo, utilizar-se da palavra escrita, artifício inventado para dar contorno à vida, é o que encontramos nos textos de muitos escritores, numa tentativa de sustentar o que escapa ao sentido. Pretendi assim, com este trabalho de pesquisa seguir o que sinalizou Freud quando este afirmou que “os escritores criativos são aliados muito valiosos” (Freud,1907/1976, p.18) para discutir a noção de feminilidade e sua relação com o desamparo.

Ao tomar a decisão de enlaçar psicanálise e literatura, pensei inicialmente na obra de Clarice Lispector, que descobri ainda em minha adolescência, proporcionando-me, a cada encontro, uma viagem surpreendente e marcante na companhia de suas “personagens na iminência de um milagre, uma explosão ou uma singela descoberta”⁵. Mas ao buscar coletar dados sobre Clarice, pude constatar que sua obra é objeto de inúmeras teses acadêmicas no Brasil, não apenas por conta das diversas personagens femininas retratadas, mas também pelo estilo de sua escrita. O *site*⁶ acessado relaciona 466 trabalhos entre dissertações de mestrado e teses de doutorado no período de 1988 até 2010. Diante dessa constatação decidi buscar outra escritora que tivesse me cativado com suas narrativas, não só na primeira leitura como nas subsequentes releituras e cuja obra não tivesse um número tão acentuado de pesquisas.

Desse modo (re)encontrei-me, não por acaso, com Lygia Bojunga⁷, escritora gaúcha, nascida em 1932 e a mim apresentada há alguns anos atrás por minha filha, quando trouxe da escola para casa, *Angélica*, o segundo livro da autora, cuja primeira edição foi lançada em 1975. Ao ler *Angélica* àquela época, surpreendi-me ao constatar a

⁵ Lispector, C. (1999). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

⁶ Recuperado em 10 de janeiro, 2012 de

http://www.claricelispectorims.com.br/files/teses_e_dissertacoes_sobre_clarice_lispector.

⁷ O nome completo da autora é Lygia Bojunga Nunes, porém, ela é mais conhecida, bem como se apresenta, como Lygia Bojunga. É assim que ela será referida no decorrer desta dissertação, seja no corpo do texto, nas citações ou nas referências bibliográficas.

questão da feminilidade entrelaçada em todo o enredo. Este livro apresenta a história de uma cegonha menina que, inconformada por viver em meio à mentira – referente ao fato de que as cegonhas seriam as responsáveis por trazerem os bebês ao mundo –, abandona sua terra natal e atravessa o oceano em direção ao Brasil, país onde, acreditava, não teria mais que mentir a seu próprio respeito.

Bojunga (1985, p.9) propõe neste livro, de forma lúdica, tratar da questão: *Como é que a gente entra na vida, hem?*, colocando em destaque a origem da vida, as inquietações decorrentes da existência e o percurso empreendido por cada personagem. Enredo que se desdobra em múltiplas descobertas, produzindo um efeito emancipador no leitor. Não pude deixar de relacionar este livro, automaticamente, ao texto de Freud, *Sobre o esclarecimento sexual das crianças* (1907/1976), onde ele destaca que o primeiro grande problema da vida a ocupar a mente de uma criança é “De onde vêm os bebês?” e no qual apresenta as elaborações da criança construídas diante desse enigma.

Além de *Angélica*, a autora tem mais vinte e um livros publicados: *Os colegas* (1972), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *Tchau* (1984), *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Seis vezes Lucas* (1995), *O abraço* (1995), *Feito à mão* (1996), *A cama* (1999), *O Rio e eu* (1999), *Retratos de Carolina* (2002), *Aula de inglês* (2006), *Sapato de salto alto* (2006), *Dos vinte I* (2007) e *Querida* (2009).

Lygia ganhou em 1982, pelo conjunto de sua obra, a medalha *Hans Christian Andersen*, o mais alto prêmio da IBBY (*International Board on Books for Young People*), considerado o Prêmio Nobel concedido a escritores de Literatura Infantil e Juvenil. Foi a primeira escritora fora do eixo Europa-Estados Unidos laureada com esse prêmio, obtendo consagração internacional. Em 2004, recebeu o *Prêmio da Literatura em Memória de Astrid Lindgren* (ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award), o maior prêmio de literatura infanto-juvenil do mundo, criado pelo governo da Suécia. Constam ainda em seu currículo diversos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, que apontam seus textos como altamente recomendáveis para crianças e jovens. As obras de Bojunga estão traduzidas para várias línguas, entre as quais, francês, alemão, espanhol, norueguês, sueco, hebraico, italiano, búlgaro e islandês.

Passei, então, a debruçar-me sobre a produção literária de Lygia Bojunga, produção marcada por uma narrativa inovadora e por textos de

uma plurissignificação surpreendente. Seus livros são repletos de discussões em torno de questões existenciais, apresentadas, muitas vezes, a partir de situações tensas, não comuns em literatura destinada às crianças. Tratam geralmente do cotidiano familiar enlaçado à fantasia, mesclando realidade à imaginação, despertando tanto o interesse do público infanto-juvenil como do adulto.

Sua narrativa é marcada por uma ordenação não linear dos acontecimentos, ora relata o passado ora o futuro, sem quebra na continuidade do discurso, brincando com vários elementos, utilizando a função criativa da palavra como ferramenta, abrindo novas possibilidades de ler o mundo.

Em todas as obras de Lygia Bojunga Nunes, percebem-se a oralidade e um registro informal como características não só dos discursos direto e indireto livre, como também da própria fala do narrador. Além disso, a escritora inventa palavras, utiliza o recurso da aliteração, trabalha com trocadilhos, faz transparecer uma sensibilidade poética nos textos e imprime-lhes ritmo, criando musicalidade (Pauli, 2001 p.27).

Diante desses aspectos surgiu o propósito de um estudo mais aprofundado sobre as narrativas de Lygia Bojunga.

A coleta da materialidade textual⁸ realizada possibilitou constatar que a obra bojungiiana tem sido fonte, também, de relevante estudo na academia, como é possível verificar nos dois quadros, que apresentam em ordem cronológica, dissertações e teses que foram defendidas no Brasil e focam a produção literária da autora, a partir da década de oitenta. Os quadros⁹ apresentados atualizam pesquisa realizada por Marta Yumi Ando, em sua dissertação de mestrado, *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e O abraço de Lygia Bojunga Nunes* (2006)¹⁰.

Constatou-se a existência de 65 dissertações de mestrado e 13 teses de doutorado no período compreendido entre 1981 até 2012. E levando em conta a pesquisa realizada por Ando (2006), chama a atenção o aumento considerável de trabalhos que tomaram a obra

⁸ Recuperado em 12 de setembro, 2012 de <http://servicos.capes.gov.br/capesdw>.

⁹ Apêndice A e B.

¹⁰ Recuperado em 12 de setembro, 2012 de <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/myando.pdf>.

bojungiiana como objeto de investigação no período de 2006 até 2012. Houve praticamente um aumento de 100% em dissertações e 50% em teses de doutorado. E ao analisar os trabalhos desenvolvidos sobre a obra bojungiiana, verifiquei que as linhas teóricas voltavam-se, na maioria deles, para a estética da recepção, literatura comparada, semiótica, existencialismo, crítica feminista, crítica sociológica, crítica marxista, lingüística textual, estilística, dialogismo de Bakhtin, teoria do imaginário e crítica estruturalista.

Encontrei apenas uma dissertação de mestrado que analisa o texto de Bojunga numa perspectiva psicanalítica, trata-se de: *A Busca do Desejo em Corda Bamba, de Lygia Bojunga Nunes* (1996), de Kathi Crivellaro Lopes, que buscou revisar alguns conceitos, como “fantasia”, tomando-o no trabalho como sinônimo de sonho. Há ainda uma tese de doutorado que foca especificamente o feminino, a partir das relações de gênero: *O Feminino na Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: poder, desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti* (1996), de Rosa Maria Cuba Riche, cujo objetivo foi investigar a configuração estética de diferentes perfis femininos comparando as obras de Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti, a partir das categorias do poder, desejo e memória cultural e individual, com o intuito de promover a revisão dos conceitos de homem e mulher.

Depois dessas considerações, decidi seguir a trilha de Lygia Bojunga, embrenhar-me pelos seus textos e descobrir o que esta experiência revelaria, tendo como bússola a psicanálise, mais precisamente o legado teórico de Freud e Lacan e trabalhos subsequentes de seus comentadores.

Selecionei para esta empreitada, duas obras: *Tchau* (1984) e *Retratos de Carolina* (2002), justamente por marcarem um novo momento na trajetória e na produção literária da autora. *Retratos de Carolina* foi o livro de estreia da editora Casa Lygia Bojunga e é na orelha desse livro que ela anuncia:

É com *Retratos de Carolina* que eu começo essa nova caminhada. Aqui, eu me misturo com a Carolina, viro personagem também: queria ver se dava para ficar todo mundo morando junto na mesma casa: eu, a Carolina, e mais os outros personagens: na Casa que eu inventei (Bojunga, 2005).

E é para essa Casa que trará Rebeca, a protagonista de *Tchau*, dezoito anos depois, em sua 17ª edição. Anteriormente *Tchau* foi publicado pela Editora Agir. E mais uma vez, Lygia nos reservou surpresas.

Nas publicações da Casa Lygia Bojunga encontramos, além de um visual arejado e uniformizado, dando um ar de coleção à obra da autora, novos capítulos agregados aos títulos. Em forma de prefácio ou posfácio, Lygia inseriu em alguns livros um adicional em que conta ao leitor aspectos importantes acerca da feitura do livro, do processo de criação, da recepção da obra pelo público, das modificações que a obra sofreu (Yurgel, 2007, p.11).

Esta pesquisa que ora apresento em forma de dissertação está organizada em quatro capítulos. O Capítulo 1 intitula-se, *Na trilha de Lygia Bojunga*, e se inicia com uma breve biografia da autora, seguida de sua trajetória enquanto escritora e sua produção literária, introduzindo enlances com o referencial teórico que fundamenta a pesquisa. No Capítulo 2, *Retratos: o percurso de Carolina*, num primeiro momento apresento dados sobre o livro *Retratos de Carolina*, para em seguida analisá-lo mediante a aplicação dos pressupostos teóricos anteriormente apresentados. Na primeira parte deste livro, Lygia apresenta Carolina em oito recortes de sua vida, dos seis aos vinte e cinco anos. Na segunda parte, intitulada *Pra você que me lê*, a autora dialoga com o leitor e com Carolina, num jogo surpreendente, acrescentando mais um retrato. O Capítulo 3, *Tchau: o percurso de Rebeca*, inicia com informações sobre o conto, seguidas da análise da obra. *Tchau* (1984) é um dos contos que compõem o sétimo livro publicado da autora, de mesmo título, que conta a história de Rebeca, menina de 10 anos, às voltas com a separação dos pais.

Porém, para esta pesquisa, como dito anteriormente, utilizarei a 17ª edição que presenteia o leitor com uma introdução – *Pra você que me lê*, na qual a autora apresenta a chegada de Rebeca à sua “Casa” e a decisão de mudar a capa do livro. No Capítulo 4, *Tessituras de Lygia Bojunga*, empreendo uma breve articulação entre as narrativas de Lygia e a lição da literatura para a psicanálise. Nas Considerações finais, resgato as análises realizadas alinhavadas ao embasamento teórico.

Quero ainda sublinhar minha intenção de buscar nos textos literários escolhidos uma interlocução entre a feminilidade e a escrita de Bojunga, tratando os textos a partir da perspectiva de Roland Barthes.

Alves (2010), destaca que Barthes procura suscitar uma teoria da leitura no lugar das tradicionais teorias biográficas, filológicas, psicológicas e históricas de crítica literária que supervalorizam o autor em detrimento do leitor. Para Barthes, o texto é vivo e o leitor imprime certa postura a ele.

Barthes (1987), considera o texto como “tecido”: “O texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”. E ainda: “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto (Barthes, 1987, p.82 e 24). Ou seja, texto, escritor e leitor estão entrelaçados, num processo que produz algo que antes era inexistente e que não se esgota num único sentido, numa única interpretação.

Diante dessas considerações, o que pretendo é enlaçar a Psicanálise à viagem metafórica proporcionada por Lygia em seu trabalho primoroso, tecido palavra por palavra com a finalidade de responder ao que impulsionou esta pesquisa: verificar o que Lygia Bojunga nos ensina sobre a feminilidade e sua relação com o desamparo por intermédio da transformação de suas narrativas e do artifício da palavra escrita.

NA TRILHA DE LYGIA BOJUNGA

Se pra mim a literatura é uma maneira de ir exorcizando tanta coisa vista, sentida e – sobretudo! – reprimida, me parece quase que inevitável voltar sempre ao ‘local do crime’: eu; e assim ir revisitando o conjunto de fantasias, fantasmas, crenças e preocupações que constituem o meu ser. Não é uma atitude consciente. É um resultado decorrente do que a literatura significa pra mim.

Lygia Bojunga

1. NA TRILHA DE LYGIA BOJUNGA

1.1 – *Sobre Lygia*

Lygia Bojunga¹¹ nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 26 de agosto de 1932. Aos oito anos de idade mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, cidade que a encantou de tal maneira que é referenciada em muitos de seus textos, além de sobre ela produzir um livro em 1999.

Aos dezenove anos, começou a atuar como atriz, estreando no Teatro Duse, onde foi contratada e passou a fazer parte da companhia *Os artistas unidos*, chegando a encenar com Fernanda Montenegro. Tornou-se tradutora e escritora de peças teatrais. Aos vinte e um anos casou-se e deixou de lado sua carreira de atriz, passando a dedicar-se a escrever para rádio e televisão. Aos 33 anos, foi morar mais próximo à natureza, numa zona montanhosa do Rio de Janeiro, junto com seu segundo marido, Peter, um inglês, e lá fundou uma pequena escola rural chamada *TOCA*, mantida pelos dois durante cinco anos. Aos 40 anos, Lygia faz sua estreia literária, com a publicação de seu primeiro livro, *Os colegas* (1972), atualmente em sua 52ª edição.

Em 1982, mudou-se para a Inglaterra. Sobre essa experiência, comenta em seu site¹²:

(...) foi lá que eu compreendi por inteiro que o escritor é cidadão da sua língua; comecei então a alternar o meu tempo de Londres com o meu tempo de Rio; mas não ouvir a minha língua foi ficando uma penalidade cada vez maior, então fui esticando cada vez mais o meu tempo de Rio, e agora, com a casa que eu criei pros meus personagens, quer dizer, com a editora, o meu tempo lá em Londres se reduziu muito mais.

¹¹As informações sobre a biografia da autora foram extraídas de seu site, retratos biográficos. Recuperado em 25 de janeiro, 2013 de <http://www.casalugiabojunga.com.br/pt/lygiabojunga.html>.

¹² Idem.

Toda a obra de Lygia é marcada por uma realização com a escrita e com a possibilidade de partilhar os efeitos desse processo criativo. Sua paixão por literatura infantil teve início quando foi presenteada, aos sete anos, com *Reinações de narizinho*, de Monteiro Lobato e ficou encantada pelas personagens do *Sítio do pica pau amarelo*. “Esse livro sacudiu minha imaginação. E ela tinha acordado. Agora... ela queria imaginar” (Bojunga, 2004, p.19). Lygia-menina que brincava com livros, construindo casas – um lugar para si – foi tecendo letra a letra, uma intimidade com a palavra, lançando-se da leitura à escrita.

Figura 1: Foto de Lygia Bojunga no 9º Salão do Livro FNLIJ em 2007, conversando com seus leitores.



Fonte:

<http://www.casalugiabojunga.com.br/pt/lygiabojunga.html>.

Os dados sobre a biografia de Lygia são bastante restritos, não por acaso, levando em conta manifestação da própria escritora quando entrevistada por Laura Sandroni, em 1987:

Acho que o relacionamento com o escritor (genuíno) e o leitor (genuíno) está carregado de magia. É impressionante a química que se processa entre um e outro, produzida por aqueles

sinais fabulosos: as letras. Acho que, ao contrário dos outros, é um relacionamento pra ser aprofundado à distância e, sobretudo, pra ser feito através de um mensageiro: o personagem criado. Como a gente está vivendo um tempo em que o visual domina tudo, as pressões são enormes para que o escritor assuma também o papel de mensageiro e vá se relacionar diretamente com o leitor. Essa minha posição retraída da qual você fala, é a tentativa que eu faço de ser razoavelmente coerente com o que eu acho que deveria ser o meu relacionamento com quem me lê. Não cheguei a enrijecer essa posição (essa nossa entrevista é outra prova disso) (Sandroni, 2011, p. 180).

E, ainda, em entrevista mais recente, ocorrida em 11 de março de 2012, para o *Programa Entrelinhas*, da TV Cultura, durante a qual revela que se comunica muito bem por um tempo muito curto, “gosto sempre de voltar para um lugar quieto, silencioso”¹³.

Atualmente, Lygia vive entre o Rio de Janeiro e Londres e, juntamente com seu marido Peter, administra a Editora Casa Lygia Bojunga Ltda, fundada em 2002 e a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga, criada em 2006, com sede no bairro Santa Tereza, no Rio de Janeiro, junto à casa onde a escritora mora há muitos anos. A Fundação é destinada a desenvolver e apoiar projetos ligados à literatura, ou como a própria Lygia coloca: “projetos que se proponham a trazer o LIVRO mais para juntinho de nossa gente”, e é mantida exclusivamente pelos recursos advindos do prêmio ALMA¹⁴, recebido em 2004, e dos eventuais lucros de sua editora.

1.2 - A trilha Bojungiiana

A trajetória da produção literária de Lygia tem sido analisada, geralmente, a partir de dois momentos: o primeiro, com textos voltados

¹³ Bojunga, L. *Programa Entrelinhas*. TV Cultura, março de 2012. Entrevista concedida a Daniel Antônio. Recuperada em 23.08.2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=9KKob3AWnGk>.

¹⁴ Prêmio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award), a maior premiação mundial instituída em prol da literatura para crianças e jovens, criada pelo governo da Suécia.

muito mais para o público infantil, em que há recursos ao animismo¹⁵ e ao fantástico¹⁶; o segundo, no qual irá transitar por temas mais densos e complexos, fazendo uso da primeira pessoa, no qual se apresenta ao leitor de forma mais intimista, dialogando diretamente com ele, introduzindo-o no processo de criação e tratando de temas impactantes, apresentando vidas maceradas e redescobertas.

Tal divisão encontra-se, por exemplo, na dissertação de mestrado: *(Auto) Retratos: os (des)caminhos nas encenações do “eu” em Lygia Bojunga* de Talita Silveira Coriolano (2010), onde há destaque para “dois movimentos” no processo criativo de Bojunga, um destinado às crianças e jovens e outro que se inicia a partir da obra *Livro – Um Encontro* (1988), em que essa classificação de literatura infanto-juvenil passa a ser questionada. Já, a dissertação de mestrado de Maria Luiza Batista Bretas Vasconcelos, intitulada *Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação* (2001), caminha nessa mesma direção, com a diferença que ela divide em três momentos o conjunto da obra bojuguiana. Um primeiro, nomeado pela autora de “tempo da fantasia”, um segundo, de “tempo da angústia” e um terceiro, de “tempo da memória”. Essa classificação inclui as obras de Lygia publicadas até 1999.

Para Vasconcelos (2001), a análise realizada permitiu observar um crescimento gradativo das personagens e dos leitores, levando em conta a ordem sequencial das publicações. Os livros pertencentes à fase circunscrita ao “tempo da fantasia” são os publicados entre 1972 e 1986, mais voltados para o público infantil, no qual *Tchau* (1984) está incluído. Em 1987, começa um período de transição para o “tempo de angústia”, cujo ponto de partida é o livro *Meu amigo pintor*, abarcando ainda *Nós três*, *Seis vezes Lucas* e *O abraço*, nos quais temas como suicídio, homicídio e violência sexual são abordados. O “tempo da memória” é considerado por Vasconcelos (2001), o período dos livros de metaficção, nos quais Lygia propõe inicialmente reflexões sobre sua

¹⁵ Animismo: Também chamado de personificação ou prosopopeia. O animismo atribui vida ou qualidades humanas a seres inanimados, irracionais, ausentes, mortos ou abstratos. Recuperado em 02 de novembro, 2013 de <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/4298812>.

¹⁶ Fantástico: “o conceito de fantástico se define em relação ao real e ao imaginário e varia entre as causas naturais e sobrenaturais, pondo-se justamente na possibilidade – ambígua – de trânsito entre uma e outra. Para o “efeito fantástico”, considera-se tanto o leitor implicado no texto quanto o personagem constituído na própria ambiguidade apresentada pela ficção” (Leão, 2011, p.44).

experiência de leitura e escrita, ora dialogando com as personagens, ora com os leitores e mantêm esta perspectiva de diálogo em todos os livros seguintes, tratando sempre de temas impactantes.

No entanto, para esta pesquisa decidiu-se seguir a trilha bojunguiana a partir da lógica que a própria Lygia indica:

Poucas vezes eu sei se o que eu escrevo é mais pra criança, é mais pra adolescente, ou mais pra adulto. Digo *poucas vezes* porque sempre achei que meus primeiros livros (*Os Colegas* e *Angélica*), positivamente, eram para crianças, uma vez que escrevi os dois tentando o tempo todo reconstituir o meu eu-criança, querendo me lembrar do que que eu fazia, do que que eu gostava, do que que eu imaginava. Em outras palavras: procurei dirigir aqueles dois livros para o chamado mundo infantil. Mas, a partir do meu terceiro livro (*A bolsa amarela*), meu processo criativo foi se modificando e não tardou a se transformar de tal maneira, que nunca mais consegui distinguir na minha escrita uma intenção genuína de “querer alcançar” esse ou aquele público, essa ou aquela faixa etária. E nunca mais soube de antemão o que que eu ia escrever. De repente surge a necessidade de dar vida a uma personagem, a uma casa, a uma paisagem. Mas a que elas estão destinadas é uma senhora incógnita pra mim. É só no trabalho de cada dia que elas começam a se definir, apontando episódios que vão construir a história que, um dia, vai dar cara ao livro (Bojunga, 2007, p.15).

Lygia-menina que passou a desbravar o mundo lendo-o e escrevendo-o, levando na bagagem: invenção, imaginação e experimentação. “Tinha dias que eu escrevia horas a fio. Tinha dias que eu só escrevia uma página. Mas se não escrevia, eu me afligia” (Bojunga, 2004, p. 61). E a menina cresceu, foi literalmente para o palco e trabalhou como tradutora e autora em rádio e televisão, escrevendo sem parar, porém, tendo que adequar o conteúdo e a forma dos programas ao público ao qual ele se destinava, até que algo despertou nela:

[...] ano atrás ano eu ia seguindo o jeito-modelo, toda esquecida que escrita é feito gente, cada um

tem um jeito, igualzinha ninguém é, graças a deus; e de tanto eu ver jeito modelo na tevê, na revista e no jornal, eu tinha acabado sem me lembrar de prestar atenção, quanto mais de procurar!, qual era o jeito que *eu* tinha, não só de escrever, mas de tudo também, de comer, de morar, de amar, de criar (Bojunga, 2004, p. 83).

Para Lygia, a experiência com a escrita possibilitou algo singular: “Escrever, então, significava mais do que seguir normas. Escrever era criar livremente e, mais do que tudo, descobrir-se escrevendo; escrever era inventar-se a seu modo” (Bojunga, 2004, p.36).

A psicanálise sustenta que o saber se constitui em uma elaboração singular, ou seja, um trabalho psíquico realizado pelo sujeito e que determina a sua posição diante da vida e a forma como irá responder às exigências do cotidiano. Mas Freud também percebeu que a construção desse saber não se resume a um conhecimento agregado com a educação e às aquisições culturais em geral, mas também à trama tecida pelo próprio sujeito no processo de sua constituição subjetiva, ou seja, no campo da fantasia, na “outra cena”¹⁷.

A gente bota essas experiências fortes de lado, mas elas ficam acontecidas dentro da gente; e os fragmentos delas formam um novo desenho lá no fundo do nosso caleidoscópio. Um caleidoscópio que o tempo vai virando. Só que no *nosso* caleidoscópio as imagens viradas – acabam aparecendo de novo, porque a gente não deixa de ser cada desenho que criou (Bojunga, 2004, pp. 12-13).

Como já anunciado, Lygia publicou seu primeiro livro em 1972, período em que a literatura infanto-juvenil apresentou um novo salto qualitativo, depois das narrativas inovadoras de Monteiro Lobato, na

¹⁷ A “outra cena” é o Inconsciente (*Unbewusste*) demarcado por Freud no livro *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Em seu capítulo VII, A psicologia dos processos oníricos, Freud escreve: “A cena dos sonhos é outra que não a da vida de representações da vigília” (Freud, 1900/1980, p. 529), dando mais importância à realidade psíquica que à realidade material, tendo em vista que, “as coisas não são o que são, mas o que representam para nós”. Ele ainda evidencia que tanto o sintoma, como o sonho, são expressões da fantasia, do desejo sexual infantil recalcado.

primeira metade do século XX. A efervescência das produções nesse período deve-se à Lei 5.692/71, que reformou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, obrigando a adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de ensino fundamental, ocasionou tanto o aumento de leitores, como aumento de autores que produziram textos criativos e diferenciados, voltados especificamente para crianças e jovens. Lygia Bojunga irá figurar de forma destacada entre esses autores.

Desde o começo Lygia marca seus textos com um mundo repleto de fantasia, e insere, no decorrer dos enredos, objetos que simbolizam um acesso, uma abertura ao inconsciente, nas vivências das personagens, como por exemplo: bolso, bolsa, corda, buraco, gaveta e janela. Em seus dois trabalhos iniciais¹⁸, *Os colegas* e *Angélica*, a história é protagonizada por animais que apresentam características humanas e narrada em terceira pessoa.

Como já exposto na introdução desta dissertação, *Angélica* remete ao texto de Freud, *O esclarecimento sexual das crianças* (1907/1976), onde ele trata da curiosidade precoce sobre a sexualidade, a qual as crianças são lançadas. Iniciando pelo primeiro grande problema de vida: “De onde vem os bebês?”. Curiosidade despertada pelas relações primordiais em que a criança buscará aportes para a sua existência. De onde eu vim? Quem sou eu? Para onde vou? Questões que levam a criança a se colocar no percurso de saber de si e à possibilidade de inventar/criar, na busca de uma autonomia. Para tanto, elas constroem teorias próprias – uma tomada de posição em relação ao lugar que ocupam na estrutura familiar¹⁹. Em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910/1976), Freud também coloca em evidência a curiosidade sexual das crianças pequenas, destacando o forte laço libidinal que a criança estabelece com a mãe e o destino que pode ser engendrado para o impulso de saber, assinalando três modalidades: a inibição neurótica, a compulsão de pensar, associada a impossibilidade

¹⁸ As sinopses da produção literária de Lygia Bojunga foram construídas a partir de consulta realizada à listagem de suas obras disponível no site da Casa Lygia Bojunga, recuperado em 13 de janeiro, 2013 de <http://www.casalgiaboijunga.com.br/pt/obras.html> e na própria leitura dos livros: *Angélica*, *A Bolsa amarela*, *Corda bamba*, *O sofá estampado*, *Tchau, O meu amigo pintor*, *Nós três*, *Livro - um encontro*, *O abraço*, *Fazendo Ana Paz* e dos cinco livros da autora produzidos a partir de 2002.

¹⁹ Estrutura familiar: para a Psicanálise remete à estrutura mítica edípica “que organiza a relação entre a mãe, a criança e a função paterna, fundamento da constituição do sujeito e da transmissão da castração” (FERREIRA, 1999, p.59).

de encontrar a solução buscada e a sublimação, que transforma o curiosidade sexual em desejo de saber.

Assim, é esse desejo de saber que leva o sujeito a explorar suas possibilidades de existir. Desejo que Lygia transfere para a saga de suas personagens, tanto em seus dois primeiros livros, marcadamente destinados ao público infantil, como nos demais.

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida. Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; [...] Fui crescendo; [...] pegando intimidade com as palavras. Foi assim que, devagarinho, me habituei com essa troca tão gostosa que – no meu jeito de ver as coisas – é a troca da própria vida; quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava. Mas como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismeí um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar.²⁰

Em *A bolsa amarela* (1976), surge sua primeira protagonista humana, a menina Raquel, tomada por questões existenciais, configuradas numa trama que evoca o devir da feminilidade, num exaustivo trabalho subjetivo realizado pela protagonista, que se utiliza da escrita como estratégia de elaboração. A narrativa é realizada na primeira pessoa:

Não sei qual das três me enrola mais. às vezes acho que é a vontade de crescer de uma vez e deixar de ser criança. Outra hora acho que é vontade de ter nascido garoto em vez de menina. Mas hoje to achando que é vontade de escrever (Bojunga, 2012, p.9).

Em seu quarto livro, *A casa da madrinha* (1978), esse estilo se mantém, agora a casa passa a ser o espaço privilegiado de fantasia por excelência, espaço de realização dos desejos que permeia toda a trama. No ano seguinte surge, *Corda bamba*, primeiro livro em que todas as

²⁰ Mensagem de Lygia Bojunga para o Dia Internacional do Livro Infantil e Juvenil, traduzida e divulgada nos 64 países membros do *International Board on Books for Young People (IBBY)*. Recuperado em 10 de janeiro, 2013 de: <http://www.casalugiabojunga.com.br/pt/livroatroca.html>.

personagens são seres humanos, não aparecendo mais o recurso do animismo. Livro que relata a história da menina Maria para dentro de si mesma, recentemente, foi adaptado para o cinema²¹.

Em *O sofá estampado* (1980), o animismo retorna à cena, mas com a mesma estratégia metafórica utilizada em *Corda bamba*. Se antes a corda era o que permitia o acesso ao inconsciente, agora é o sofá que permitirá ao Tatu Vitor, ao cavá-lo, viajar para dentro de si próprio.

[...] ele foi cavando e cavando e cavou. E depois que acabou o cimento e veio a terra, ele continuou do mesmo jeito, se enfiando cada vez mais fundo no túnel que ele ia fazendo, sem nem parar pra pensar onde é que o túnel ia dar. Cavou até gastar toda a força e muita mágoa, nem sabia quanto tempo. Cavou tão fundo que foi dar no tempo que ele era tatucriança (Bojunga, 2011, p.25).

Em *Tchau* (1984), Lygia apresenta outra inovação, por se tratar de um livro de contos: primeiro e único da autora. Ele é composto por quatro textos: *Tchau*, *O bife e a pipoca*, *A troca e a tarefa* e *Lá no mar*. E nesses, como nos anteriores, a narrativa metafórica continua e a autora nos faz transitar pela paixão, amizade, ciúme e necessidade de criar. Jardim (2003) enfatiza que as narrativas de Lygia são introspectivas, “internalizam na personagem infantil as várias crises do mundo social e do mundo interior. Suas obras focalizam realidades psicológicas, realizando, em alguns casos, verdadeiros mergulhos na alma humana” (Jardim, 2003, p.213).

Vale destacar que em *Tchau* Lygia efetua sua narrativa sem o recurso do fantástico. O primeiro texto, *Tchau*, que dá nome ao livro e narrado em terceira pessoa, apresenta a perspectiva da protagonista, Rebeca, e suas inquietações, que são traduzidas em símbolos, metáforas, no decorrer da trama. Em *O bife e a pipoca*, assim como em *Lá no mar*, é possível observar que também nesses não há o recurso do fantástico. Apresentam-se numa narrativa direta, objetiva, sem o recurso do animismo, colocando em evidência sua preocupação com o social, produzindo um impacto maior no leitor.

Seu livro *Meu amigo pintor* (1987) inicialmente surgiu de uma encomenda para compor a coleção, “Arte para criança”, para a qual

²¹ Goldstein, Eduardo (Diretor). (2013). *Corda Bamba: história de uma menina equilibrista*. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções.

autores foram convidados a criar textos a partir de telas de artistas brasileiros. Lygia ficou responsável para tratar das obras de Tomie Ohtake, pintora, gravadora e escultora, nascida em Kyoto, Japão, no ano de 1913, fixando-se em São Paulo, em 1936 e aqui fez sua carreira. O texto produzido por Bojunga, originalmente intitulou-se *Sete cartas e dois sonhos*.

O livro trata da amizade entre Cláudio, um menino de nove anos, e um pintor, de quem o menino recebe como presente um álbum com uns trabalhos que ele havia produzido em aquarela, tinta a óleo e pastel. A história desenrola-se a partir do suicídio do artista e do encontro do menino com as cores das obras do artista ao folhear seu álbum, e sua lida com as lembranças e associações advindas dessa experiência, na tentativa de desvendar o que aconteceu com seu amigo pintor. A partir deste livro, Lygia passará a introduzir temas mais densos em suas narrativas, e não por acaso, uma marca cada vez mais autoficcional.

Em 2004, a autora ofereceu esclarecimentos sobre o processo de criação de *O meu amigo pintor*, quando de sua reedição pela Casa Lygia Bojunga, no posfácio intitulado: *Pra você que me lê*.

Livro é feito a gente: tem uma história. Independente da história que ele nos conta, ele tem vida própria, uma história lá dele. Em geral, leitor nenhum fica sabendo dessa história. A não ser que o autor do livro resolva contar. O que pouco acontece: quando a gente estuda literatura aprende que os escritores não devem se intrometer na vida dos personagens e livros que criam. Tornou-se uma regra que eu tenho desrespeitado. E continuo desrespeitando ao entrar pelo meu livro adentro pra te contar episódios da vida dele, feito eu venho te contar hoje aqui (Bojunga, 2009, p. 89 e 90).

Lygia relata neste posfácio como o convite para produção deste livro foi feito, a insistência para que ela o produzisse e sua relutância em aceitar o trabalho por não gostar de fazer livro por encomenda e escrever com data marcada para entrega. E que depois de muito tempo, decidiu aceitar. Nesta época morava em Londres e comenta que foi um período de grande transformação em sua vida, por ter passado a morar num pequeno *flat*, no coração de Londres, deixando a “largueza da Boa

Liga”²², por ter recebido o Prêmio Hans Christian Andersen e pela morte de sua mãe, cuja notícia, via telegrama, chegou junto daquele que anunciava o prêmio.

Tudo isso junto deu um nó na minha cabeça. Querendo abrir espaço para a nova vida que começava para mim, o nó deletou coisa à beça, inclusive a promessa feita de escrever uma história pra acompanhar nove imagens de Tomie Ohtake (Bojunga, 2009, p.97).

Devido a insistência da editora e o compromisso assumido, decidi, depois de um tempo, voltar ao trabalho. Comenta que foi para seu escritório, trancou a porta, espalhou as cores de Tomie na mesa e ficou se concentrando horas para ver o que aquelas cores arrancavam de dentro dela. E traduz essa experiência com o que segue:

Elas arrancaram o nome do meu irmão que morreu (Cláudio); arrancaram a lembrança de um amigo muito querido que se matou; arrancaram lembranças de Petrópolis, de nevoeiros, de conversas na sombra das árvores; lembranças de minha adolescência, quando me deixaram de coração esborrachado...; lembranças de amigos sofrendo perseguições na época da ditadura; lembranças que iam se misturando, se impregnando das cores pra onde meu olho voltava sempre. Quando levantei fui direto para a cama dormir. Estava cansada; me sentia toda doída de ecos, lembranças... Mas confiante: sabia que tinha engravado do livro-que-ia-ser. Acordei no dia seguinte com o personagem Cláudio já pronto dentro de mim, contando – em forma de cartas pra Tomie Ohtake – a relação dele com um amigo pintor. Em menos de um mês a história estava pronta (o que, pra mim, é um recorde, uma vez que reescrevo várias vezes meus textos). O nome que dei ao livro foi: *Sete Cartas e Dois Sonhos* (Bojunga, 2009, p.99-100).

²² Boa Liga: é assim que Lygia nomeia sua primeira morada, localizada nas montanhas do Estado do Rio de Janeiro. Trata-se de um amplo sítio adquirido por Lygia aos vinte e sete anos. É a matriz da Casa Lygia Bojunga; cuja filial encontra-se no Rio, no bairro histórico de Santa Tereza.

Mais adiante, ainda neste posfácio, localiza o leitor na decisão de retomar seus direitos autorais sobre o texto, resgatando-o da editora que o produzira para aquela edição especial. Adverte que produziu alterações no material: Cláudio não iria mais contar a história, através de cartas para Tomie, ele iria contar tudo que tinha acontecido entre ele e seu amigo pintor diretamente para o leitor. Além disso, altera o título da obra para: *O meu amigo pintor*, a qual foi publicado pela editora José Olympio, passando em 2004, a morar com seus outros livros na sua Casa. Este livro, também, foi transformado em peça teatral (O Pintor), em produção e encenação de Bia Lessa, recebendo os dois maiores prêmios do teatro da época: o Molière e o Mambembe.

Nós três é publicado em 1987, mesmo ano de *Sete cartas e dois sonhos*, e como já sublinhado anteriormente, para alguns pesquisadores marca a entrada num segundo momento das narrativas bojuanguianas. Este livro apresenta a amizade entre três personagens: Rafaela, a protagonista, Mariana (escultora, amiga da mãe de Rafaela) e Davi, homem por quem Mariana se apaixona. O enredo amoroso vivido pelo casal é acompanhado pela criança desde o princípio até o seu fim trágico. Enredo marcado por imagens ligadas à natureza que simbolizam ora traços subjetivos das personagens, ora suas descobertas e vivências. Por exemplo, a flor colhida por Rafaela simbolizando o despertar de sua sexualidade; a pedra utilizada por Mariana em suas esculturas, apontando para um desejo de permanência, em contraponto, ao vento, que surge com a chegada de Davi, o qual se manifesta instável e com desejo de liberdade. Mariana, como não consegue “prendê-lo”, termina por matá-lo.

A mudança no estilo narrativo de Lygia Bojunga, iniciada em *A bolsa amarela*, quando deixa de lado o animismo e se utiliza da primeira pessoa, se torna mais profunda em *Corda bamba* e *O sofá estampado*, nos quais, as personagens mergulham para dentro de si, assim como em *Tchau*. Em *O meu amigo pintor*, a narração é mantida em primeira pessoa. E é com *Nós três*, no qual apresenta um tema denso e com final trágico, que Lygia irá adentrar de fato em narrativas que não podem mais ser classificadas como destinadas apenas para o público infanto-juvenil.

O que fica nítido na obra bojuanguiana até 1987, independente de seus textos serem escritos em primeira ou terceira pessoa ou que se pautem no fantástico, no animismo ou no mundo real, a linha é de ficção, pois todo o laborioso trabalho de escrita envolve apenas as personagens, ou seja, mesmo que o enredo seja na primeira pessoa é a personagem que dialoga com o leitor. Mas, a partir de 1988, na *Trilogia*

do livro, suas narrativas se transformam radicalmente. Lygia se apresenta ao leitor, buscando uma maior intimidade, interagindo a partir de sua própria relação com o livro, marcando seus textos com uma presença autobiográfica.

O primeiro da Trilogia, *Livro – um encontro* foi encomendado para as comemorações do Dia Internacional do Livro Infantil pela *International Board on Books for Young People* (IBBY). Esse texto fez Lygia retornar ao teatro e encená-lo pelo país. No segundo livro da trilogia, *Fazendo Ana Paz*, há um texto introdutório que se intitula *Caminhos* e que pode ser considerado um prefácio.

Depois das primeiras apresentações de LIVRO pelo Brasil eu comecei a achar que, fazendo a outra metade da laranja, isto é, me posicionando também como escritora, a representação do meu envolvimento com livros ia ficar mais *redonda*, e com isso eu quero dizer, mais *integrada*. Escrevi então o que eu chamei de “encontros com a escrita”, contando alguns episódios ligados à minha inclinação de escrever. Não levei essas narrativas pro palco: achei que elas tinham saído com cara de só gostar de morar em livro. Foram publicadas, junto com o monólogo-da-leitora num volume chamado LIVRO, um encontro com Lygia Bojunga Nunes. A necessidade de falar mais *dramaticamente* do ato de escrever me fez continuar nesse caminho e levantar uma personagem chamada Ana Paz. O percurso que eu fiz com a Ana Paz foi difícil, eu não enxergava bem o caminho, tropecei e parei muitas vezes, mas me levou a um livro que eu chamei “Fazendo Ana Paz” (Bojunga, 2007, p.9).

Neste livro, Lygia decide falar de forma mais profunda de seu ofício – a escrita –, alinhavando o texto com imagens, fragmentos, recortes procurando expor ao leitor seu percurso na elaboração da narrativa. Já em *Paisagem*, o último livro da Trilogia, o leitor encontra também uma conexão entre autora e narradora. A narradora em primeira pessoa é uma escritora que se corresponde com Lourenço, um leitor.

Numa dessas cartas, Lourenço conta que sonhou com uma paisagem, idêntica a que fazia parte do livro que a escritora ainda estava a escrever. A escritora curiosa como isto pôde acontecer, decide investigar e como perde contato com Lourenço, que muda de endereço e

não escreve mais, vai para o Rio de Janeiro procurar por ele. Depois que conhece seu leitor, a escritora descobre que a paisagem, antes de ser sonhada por Lourenço, foi desenhada por uma menina que mora ao lado dele, chamada de Menina-do-Lado. Ao ver o desenho, o rapaz acha que se parece com algo que teria sido criado pela escritora, e só então sonha com ele. A escritora volta para casa e termina de escrever o conto, no qual insere a personagem a Menina-do Lado. E a partir deste livro, Lygia utilizará a estratégia de construir uma história dentro da história²³.

Em 1995 publica *6 vezes Lucas*, que trata das decepções amorosas na infância. E para demonstrar o impacto dos textos de Lygia não só em crianças, mas, em adultos, recorta-se um depoimento retirado do blog *euleioeuconto*²⁴ sobre este livro:

É um livro infantil que eu li com 25 anos. O livro conta seis situações da vida de Lucas, um menino que sente intensamente com o espírito e até o corpo, tudo aquilo que acontece ao seu redor, em casa, na escola, numa montanha...Eu ganhei esse livro há alguns meses, mas só li agora, e ele me deu certo choque. Em geral, sou dessas que se prepara pra ler um livro que vai 'incomodar', fazer você repensar a vida. Não esperava isso de um livro infantil. Acho que toda criança devia ler esse livro (e pelo jeito todos os diversos outros da autora), e guardar pra ler de novo um dia já adulto. Posso afirmar com alguma certeza que não sou mais uma criança, e infelizmente não conheci esse livro quando era. Adoraria saber o que a Cintia criança medrosa e bagunceira iria fazer. O Lucas mostra, seis vezes, como é difícil lidar com o mundo e com a gente mesmo. E se meu pai

²³História dentro da história: Técnica característica da ficção contemporânea. Lygia “trabalha sua narrativa em dois planos: o horizontal, em que se desenvolvem fatos sequenciais vividos pelos diversos personagens, e o vertical, no qual a narrativa volta-se para os problemas no interior de cada um, característicos da infância” (Sandroni, 2011, p. 74).

²⁴Recuperado em 27 de abril, 2013 de

<http://www.euleioeuconto.com/2013/01/seis-vezeslucas.html#ixzz2YmeVA6C>

B

fosse meu herói? E se não fosse mais? E se eu tivesse um cãozinho? E se não tivesse mais? E se eu tivesse um amor? E se alguém roubasse meu amor? Quem é que não se faz perguntas assim até hoje? O Lucas ajuda a lembrar....(Amaro, 2013)

Em *O abraço* (1995), Lygia produz uma narrativa impactante, que emociona e intriga, denunciando a violência sexual, experiência sofrida pela personagem Cristina, ainda menina, e com a qual tem que se confrontar novamente quando mulher. Aqui a autora utiliza-se da metáfora do abraço, num jogo que vela e revela.

Feito à mão (1996), primeiro livro concebido pela Casa Lygia Bojunga, como o próprio título propõe, seria todo feito à mão, desde o papel, passando pela escrita até a capa do livro por Lygia. O projeto inicial foi alterado, mas o livro manteve a estrutura artesanal: o texto foi datilografado em uma antiga máquina de escrever e o papel e a capa foram feitos por artesãs. Esses exemplares compuseram uma tiragem limitada e não foram comercializados. Porém em seguida, devido às exigências da editora e os prazos que deveriam ser cumpridos, Lygia alterou sua ideia inicial, concordando em fazer mudanças, e ele foi publicado no estilo de seus livros anteriores. A ilustração da capa deste livro apresenta detalhe de uma almofada bordada por Margarida Bojunga Nunes, mãe de Lygia, numa clara homenagem àquela que marcou sua trajetória como menina, como mulher e como escritora, conforme breves manifestações da autora.

Em *A cama* (1999), surgem várias personagens, cujo enredo, ora dramático, ora cômico, se desenvolve em torno da disputa de uma cama, único bem material que restou a uma família que fora rica, no passado. E é essa cama, que passa a figurar como a personagem principal. Novamente é possível identificar em Bojunga a utilização da representação metafórica para tratar de questões existenciais.

Em *O Rio e eu* (1999), a autora apresenta o Rio de Janeiro como uma das personagens, transmitindo aos leitores, suas paixão pela “Cidade Maravilhosa”.

Em 2002, Lygia resolveu trazer para dentro de sua Casa, uma editora e decide adquirir os direitos autorais de todos os seus livros, dando guarida às suas personagens e acompanhando todo o processo de editoração, transformando a apresentação visual dos livros.

Os vinte livros que escrevi foram produzidos no mesmo formato, utilizando o mesmo papel, a

mesma tipologia, as mesmas cores, enfim, as características para todos os livros são as mesmas – sejam eles “dirigidos” pra crianças, jovens e/ou adultos. (Bojunga, 2007, p.15).

O primeiro livro publicado pela Editora Casa Lygia Bojunga é *Retratos de Carolina* (2002), que será objeto de estudo desta dissertação. Na primeira parte deste livro, Lygia apresenta Carolina em oito retratos, passagens da vida da protagonista dos seis aos vinte e cinco anos. Na segunda parte, intitulada *Pra você que me lê*, a autora se propõe a conversar com o leitor e com Carolina em suas narrativas, integrando as personagens com seus espaços, trazendo para dentro do livro suas “moradas”.

Em 2006, Lygia publicou *Aula de inglês e Sapato de salto alto*. O primeiro tem como protagonistas o Professor de inglês, um homem com cerca de 50 anos, vivendo a crise de meia idade, e Teresa Cristina, uma jovem de 19 anos. Lygia divide o livro em duas partes: a primeira conta a convivência e despedida entre Teresa Cristina e o Professor. Já a segunda, relata a viagem do Professor à Londres e a autora passa a refletir sobre o fato de a convivência humana ser feita de desejos íntimos e recalçados, que muitas vezes são projetados nos outros e terminam por retornar, de modo inesperado. Lygia inova propondo dois epílogos e deixa para o leitor escolher o seu preferido.

Já *Sapato de salto alto* apresenta a história de Sabrina, uma menina que é abandonada pela mãe ao nascer e é criada num orfanato. Aos 11 anos, contratada para trabalhar como babá, passa a ser assediada sexualmente pelo patrão. Neste trabalho também aborda a questão da homossexualidade e do preconceito. Sua narrativa apresenta um enredo forte, duro e cruel, bem distante de como trabalhava as questões existenciais em seus primeiros livros.

Dos vinte 1, de 2007, livro para o qual selecionou recortes e capítulos de suas 20 obras anteriores, nele estabelece uma ponte entre o leitor e suas diversas personagens, permitindo ao mesmo, conhecê-las ou reencontra-las, agora todas reunidas. Enfim, seu último trabalho, *Querida* (2009), traz como personagem principal Pollux, um menino entregue ao ciúme que sente da mãe, numa narrativa apresentada em *flashback* e que coloca em cena, claramente, a trama edípica. O menino se encontra com um tio distante, Pacífico, no interior do Rio de Janeiro e juntos irão travar diálogos densos e tensos, resgatando histórias e colocando em causa o amor: Pollux pela mãe e Pacífico pela sua eterna Querida. E mais uma vez Lygia propõe uma viagem fantástica

abordando a condição humana pelo viés da beleza do que não se aquieta na aventura de buscar superar o desamparo por intermédio dos recursos da linguagem e das estratégias disponibilizadas pela criação humana. No caso de Pollux, a literatura. Coincidência?

No decorrer de sua trajetória com a escrita, Lygia nos presenteou com diversas personagens, embaraçadas em tramas do cotidiano, a partir de textos que privilegiam a oralidade da linguagem, a teatralidade na narrativa, a autoficção marcada por metáforas, que expressam aquilo que constitui propriamente nossa humanidade: o desamparo. Lygia nos convida a uma viagem ao interior de nós mesmos.

1.3 - A feminilidade e sua relação com o desamparo nas tramas bojunianas: enlaces entre psicanálise e literatura.

A existência, ou melhor, a apropriação social de seu lugar no mundo, seja homem, ou seja, mulher, é sempre singular, produzindo tramas únicas: alinhavos, pontos e nós, que constituem a frágil tessitura da condição humana diante da sexualidade, da relação com o outro e da morte.

Birman (1999, p.52), levando em conta as teorizações freudianas e lacanianas, considera que a “feminilidade é a revelação do que existe de erógeno no desamparo, a sua face positiva e criativa, isto é, o que este possibilita ao sujeito nos termos de sua possibilidade de se reinventar permanentemente”. Este autor destaca que, para a psicanálise, a feminilidade remete a algo presente igualmente no homem e na mulher, transcendendo a regulação fálica. Enfatiza ainda, que a feminilidade se articula ao conceito de “desamparo” desenvolvido por Freud em seu texto *O mal-estar na civilização* (1930), condição originária e inultrapassável do sujeito frente a fragilidade de seu corpo, sua incompletude e as exigências de seu mundo. Para a compreensão desta concepção, faz-se necessário neste momento, percorrer aspectos da teoria de Freud e Lacan sobre a feminilidade e o desamparo.

1.3.1 – Na trilha freudiana

Em 1895, em seu *Projeto para uma psicologia científica*, Freud começou a organizar sua concepção sobre o funcionamento do aparelho psíquico e introduziu os primeiros aportes sobre a “primeira experiência de satisfação” como aquela que determina a inscrição fundante do aparelho psíquico. Aponta neste texto que o desamparo primordial (*Hilflosigkeit*), exige que o bebê humano apele a um outro para poder

sobreviver. A tensão provocada pelo organismo só pode ser atenuada com a intervenção “de uma pessoa experiente” que venha socorrê-lo. Porém, essa pessoa, em geral a mãe, quando comparece, não lhe oferece somente o alimento, mas o calor de seu corpo, o toque, o olhar, a voz e palavras, que irão contornando o corpinho do bebê e inscrevendo-o na linguagem. A mãe traduz esses apelos, conferindo a eles um sentido vinculado a sua subjetividade, a seus caprichos, ou seja, a mãe cria no bebê uma dependência para com essa potência, que seria capaz de diminuir o desamparo.

A relação de uma criança, com quem quer que seja responsável por seu cuidado proporciona-lhe uma fonte infindável de excitação sexual e de satisfação de suas zonas erógenas. Isso é especialmente verdadeiro, já que a pessoa que cuida dela, que, afinal de contas, em geral é sua mãe, olha-a com sentimentos que se originam de sua própria vida sexual: ela a acaricia, beija-a, embala-a e muito claramente a trata como um substitutivo de um objeto sexual completo (Freud, 1905/1976, p. 229-30).

Hanns (1996) aponta que mesmo tendo reformulado, sua teoria sobre a angústia, em 1926, Freud manteve a ideia de que o sujeito ao ficar exposto ao excesso de excitação vivencia uma situação de desamparo, que o obriga a lidar com o turbilhão de estímulos que o acometem. Considera que o termo *Hilflosigkeit* é carregado de intensidade e relaciona-se ao fracasso na descarga desse excesso de estímulos pela via da satisfação, como o vivido pelo bebê, o qual é incapaz de apaziguar pelas próprias forças o excesso de excitação pela via da satisfação e sucumbe à angústia.

Instaura-se, então, o complexo percurso que cada um, seja menino ou menina, deverá percorrer para constituir sua subjetividade frente aquilo que o determina.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1976), Freud forja o conceito de pulsão, mais especificamente de pulsão sexual, deslocando a sexualidade do domínio da biologia para as representações psíquicas de prazer e afeto, diferenciando pulsão de instinto. Formula que a pulsão sexual (libido) é parcial e polimorfa, sem objeto determinado, divorciada da genitalidade e faz a seguinte consideração:

Na verdade, se pudéssemos dar uma conotação mais definida aos conceitos de ‘masculino’ e

‘feminino’, seria até mesmo possível sustentar que a libido é invariável e necessariamente de natureza masculina, ocorra ela em homens ou em mulheres e independentemente de ser seu objeto um homem ou uma mulher (Freud, 1905/1976, p.226).

Escreve ainda, sobre a bissexualidade apontando para uma disposição psíquica sexual, masculina e feminina, presente no ser humano, as quais permitem compreender a sexualidade como um devir. Em *Fantasia hísticas e sua relação com a bissexualidade* (1908/1976), retoma essa ideia enfatizando que:

A natureza bissexual dos sintomas hísticos, que pode ser demonstrada em numerosos casos, constitui uma interessante confirmação da minha concepção de que, na análise dos psiconeuróticos, se evidencia de modo especialmente claro a pressuposta exigência de uma disposição bissexual inata no homem (Freud, 1908/1976, p. 169).

Em seu artigo *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os Sexos*, publicado em 1925, sustenta que o percurso edípico proporciona o engendramento de uma posição masculina ou feminina ao final de uma série de investimentos libidinais e identificações com os pais ou com aqueles que cumprem as funções parentais. Coloca em destaque nesse percurso a relação entre um elemento simbólico, nomeado de falo²⁵ e a lei da castração. Sendo a sexualidade na perspectiva freudiana organizada segundo a lógica do fálico-castrado.

Então, na teoria freudiana, temos do lado dos meninos um temor da castração (a ameaça de castração) e do lado das meninas a inveja do pênis (*Penisneid*). A saída da trama edípica para o menino ocorre pela renúncia à mãe como primeiro objeto do desejo devido ao temor da castração. Identificando-se com o pai, agente da interdição/separação

²⁵“Desde a Grécia Antiga, o falo é representado por um pênis ereto, dada a particularidade de, na comparação dos corpos, a proeminência do pênis indicar um “a mais” que se presta para ser investido imaginariamente como indicativo de poder ou de plenitude” (Maurano, 2003, p. 39).

mãe-criança, ele pode a partir daí exercer sua virilidade com outras mulheres. Já a menina, apresenta um ressentimento em relação à mãe, pois conforme o raciocínio de Freud, foi esta quem a enviou ao mundo “insuficientemente aparelhada” –insuficiência que a faria invejar o pênis, do qual, conforme o imaginário, teria sido privada pela mãe.

Mais adiante, em seus textos *Sexualidade feminina* (1931/1976) e *Feminilidade* (1933/1976), Freud tratou das diferenças no percurso edípico para a menina, no entanto, a constituição do feminino em sua teorização, manteve-se vinculada à uma comparação com o masculino. Para resolver a problemática da “inveja do pênis”, encontrou solução pela via da maternidade, equivalendo pênis/falo/filho, ou seja, “ser mulher = ser mãe”.

Depreende-se assim que a curiosidade que começa a se apresentar nas crianças desde a mais tenra idade, acaba remetendo-as à descoberta da diferença sexual anatômica. A criança irá construir imaginariamente sua realidade psíquica, pressupondo que ali onde não tem, falta alguma coisa, na tentativa de elaborar o enigma que se estabelecido pela queda da premissa universal do pênis. Portanto, para além de sua dimensão imaginária, o órgão deverá ser transformado em significante, em símbolo. Ou seja, o falo está diretamente relacionado à falta.

A menina, diferente do menino, confronta-se com o a inveja do pênis, *Penisneid*, e negocia de várias maneiras com sua “falta”. Freud (1925/1976), em *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, assinala algumas consequências psíquicas dessa inveja: *complexo de masculinidade; sentimento de inferioridade e a feminilidade*. O complexo de masculinidade resultada da recusa da castração, compelindo a menina a comportar-se no futuro como um homem. O sentimento de inferioridade - a cicatriz - move a mulher a tamponar sua ferida narcísica por intermédio da imagem do corpo e provoca um afrouxamento da relação afetiva com sua mãe, por ser essa responsabilizada pela sua falta. Por último, o endereçamento à feminilidade, a partir da equação ‘pênis-bebê’, quando a menina abandona seu desejo de um pênis e coloca em seu lugar o desejo de um filho, tornando o pai objeto de seu amor e a mãe objeto de seu ciúme.

Importante ressaltar que toda demanda, é demanda de amor, que tem na base, o laço inicial da criança com a mãe, que não só demanda amor materno, mas também uma resposta para sua existência.

Encontramos, ainda em Freud (1925), pistas reveladoras, por exemplo, quando afirma que a sexualidade feminina, mesmo após muitos anos de pesquisa, configura-se ainda como enigma e que,

portanto, não poderia ser abarcada pela significação fálica, a qual organiza e dá consistência a sexualidade masculina. Aliás, não é por acaso que Freud, em 1931, termina o artigo “Feminilidade” da seguinte maneira:

Isso é tudo que tinha a dizer-lhes a respeito da feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre parece agradável. Mas não se esqueçam de que estive apenas descrevendo as mulheres na medida em que sua natureza é determinada por sua função sexual. [...] não desprezamos, todavia, o fato de que uma mulher possa ser uma criatura humana também em outros aspectos. Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência da vida dos senhores, ou consultem os poetas [...] (Freud, 1931/1976, p. 165).

Embora o início da clínica freudiana tenha se voltado para os sintomas histéricos manifesto mais por mulheres, que expressavam por meio de seus corpos o sofrimento advindo das exigências relativas a forma de repressão sexual e o conservadorismo vigente na sociedade no final do século XIX e início do século XX, ele não confundiu a mulher e a histórica, e manteve-se pesquisando e indagando-se ao longo de mais de trinta anos sobre o processo que leva a menina a tornar-se mulher.

1.3.2 - Na trilha lacaniana

Será a partir das pistas deixadas por Freud que Lacan irá produzir novidades. Ele vai reformular a diferença entre os sexos e vai formalizar um além do Édipo, utilizando-se da oposição entre a lógica do “todo-fálico” nos homens e do “não-todo fálico” nas mulheres, destacando dois tipos de gozo, um fálico e um suplementar²⁶, os quais foram abordados no Seminário *Mais, ainda*, proferido em 1973.

²⁶ Gozo suplementar: modalidade de gozo impulsionado para o ilimitado, fora do registro fálico, portanto fora da linguagem. Nomeado também de gozo Outro. Indizível. Tem duas faces: gozo do corpo, gozo que transborda o gozo localizado do órgão fálico. O homem goza do órgão, já a mulher, por escapar a qualquer localização, nada pode ser dito. E o gozo da fala, gozo que está no significante (e seus efeitos de significado), gozo sem limite, pois este necessita que seu objeto fale (Zalberg, 2003, pp. 121-127).

Lacan aponta na direção na qual a mulher está inscrita na lógica fálica; no entanto, enfatiza que ela não está totalmente submetida a essa lógica. Introduzindo a noção de um *gozo suplementar* do lado da mulher - um gozo não-todo referido ao falo. Este gozo não-todo significa que o ser feminino está submetido a um outro gozo, nomeado de suplementar, que ultrapassa a referência fálica. Birman (1999) esclarece que no registro fálico o sujeito buscaria a totalização, a universalidade e o controle das coisas e do outro; já na feminilidade, vale-se de outra lógica, uma postura voltada para o particular, para o relativo e o não controle das coisas. Para este autor, a dissolução da ordem fálica coloca em questão nossas crenças mais fundamentais, ou seja, a perda de contornos subjetivos e de certezas. Ainda destaca que a feminilidade em psicanálise é tomada como um traço que se inscreve no registro da falta e do vazio, que está no âmago da experiência do desejo.

Scotti (2007, p. 159) recorda que o bebê, a partir de suas primeiras experiências de satisfação, busca reencontrar o objeto original de satisfação e o faz fantasiando-o. E enfatiza ser nesse próprio circuito da fantasia, em busca do reencontro com o objeto para sempre perdido e nomeado por Lacan de *objeto a*²⁷, que o desejo se constitui.

Garcia-Roza (1987, p.146) explicita que, para Lacan, a primeira fase de constituição do desejo, seria a fase do imaginário, a qual nos introduz nos domínios da subjetividade. O imaginário se constitui a partir da relação dual mãe-bebê, matriz a partir da qual se formará um primeiro esboço do eu. Apesar de a criança não ter ainda acesso à sua própria fala, ela é falada pelos outros, inclusive, muito antes de vir a nascer. Portanto ela surge num lugar marcado simbolicamente, ou seja, é no interior do simbólico e por intermédio dele que o imaginário poderá advir.

“Nesse vai-e-vem do sujeito ao Outro²⁸, o campo da linguagem

²⁷ Objeto a: objeto causa do desejo, “[...] esse objeto, que de fato é apenas a presença de um covo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, a minúsculo. O objeto a minúsculo não é a origem da pulsão oral... é introduzido pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltante” (Lacan, 1956-1957/1995, p. 170).

²⁸ Outro: termo utilizado por Lacan para designar um lugar simbólico – a linguagem, o inconsciente. Garcia-Roza (1987, pp. 210-211), explicita que o Outro é a ordem inconsciente, ordem simbólica constituída pela linguagem e composta de elementos significantes formadores do inconsciente. É ainda, a lei do desejo, razão pela qual toda relação a um outro (seu semelhante) é relação ao Outro, ou seja, regulada pelo inconsciente.

atua como trama na qual estamos todos enredados (Maurano, 2003, p.51)”. Esta mesma autora esclarece que o Outro, a exterioridade é o que vigora no mais íntimo de nós mesmos, é o que funda o nosso desejo. Desta maneira o inconsciente, enquanto expressão mesma do desejo se constitui no laço social, ou seja, referenda-se no que vem de fora.

Diante do exposto, é preciso colocar em pauta o Complexo de Édipo, a partir da perspectiva lacaniana, desenvolvida em *O Seminário, livro 4: a relação de objeto* (1956-1957/1995).

Para Lacan, o Édipo é um processo que se estabelece em três tempos lógicos, como apresentado por Costa (2010).

O primeiro tempo lógico do Édipo, é considerado o momento do imaginário, momento da formação do “eu” por intermédio da imagem do semelhante. A criança encontra-se neste momento numa relação de assujeitamento ao desejo da mãe, identificada ao seu objeto de desejo. Mais do que uma relação dual, mãe-bebê, o que vigora desde o início é uma relação triangular: mãe-bebê-falo. O falo desta relação ternária é o falo da história da infância materna, ou seja, do seu próprio percurso edípico, à medida que o filho vem ocupar o lugar do falo que não recebeu da mãe e foi buscar em seu pai. Essa construção lógica só é possível pela equivalência simbólica proposta por Freud: “bebê=falo”.

A criança identifica-se neste momento com a mãe, identificando-se com o objeto do seu desejo. Nesse sentido ela não pode ser vista ainda como sujeito, mas como objeto dos caprichos maternos, como o complemento da falta da mãe. Ela é falada pela mãe. Alienada no discurso materno. Momento da perfeição narcísica. Essa identificação alienante termina somente quando a relação dual é substituída por um tipo de relação triádica, com a entrada da função paterna em cena, produzindo um distanciamento entre a criança e seu duplo.

O segundo tempo lógico do Édipo, é o momento que permite a passagem do imaginário ao simbólico. Momento da entrada do pai em cena e do acesso ao simbólico. A intervenção paterna decorre do discurso materno. Nesse momento, torna-se decisiva a relação que a mãe mantém não com a pessoa do pai, mas com a palavra do pai reconhecendo-a como Lei o que produzirá uma dupla interdição: ao filho: interdição da satisfação incestuosa; à mãe: a privação de um objeto simbólico – “Não reintegrarás o teu produto”. É a essa função paterna que Lacan denomina “Nome do Pai” ou “metáfora paterna”.

O acesso da criança à linguagem produz um afastamento em relação à sua própria vivência, substituindo o registro de *ser* o falo pelo registro de *ter*, efeito da castração. O interdito produzido pelo pai – a castração – produz o recalque do desejo de união com a mãe. A relação

mãe-bebê deixa de ser imediata e passa a ser mediatizada pela linguagem. A aquisição da linguagem por parte da criança permite a ela constituir sua própria subjetividade.

O terceiro tempo lógico do Édipo, é considerado o momento do declínio do Complexo de Édipo. O pai deixa de ser a Lei e passa a ser o representante dela. Nesse momento ocorre a substituição da identificação da criança com o eu ideal (perfeição narcísica) para uma identificação com o ideal do eu, uma identificação com o que Lacan chama de insígnias do pai. Ele nomeia as operações lógicas de alienação e separação, como responsáveis pela constituição do sujeito, enfatizando que estas estão incluídas no tempo, mas não em um tempo cronológico, na perspectiva desenvolvimentista ou evolutiva.

Em 1949, no texto intitulado *O estádio do espelho como formador da função do eu*, Lacan formulou a teoria do estádio do espelho, no qual a criança forma uma representação de sua unidade corporal por identificação com a imagem do outro. É neste momento que a criança volta-se para sua mãe, pedindo uma confirmação de que aquele corpo é o dela mesmo. O lugar do outro é o lugar do espelho, e o *infans*, aquele que não fala se precipita na captura da imagem do semelhante e se reconhece a partir do que lhe chega do outro, do olhar do outro.

A operação seguinte é a *operação da separação*, um momento em que entra em jogo a falta e o desejo, pela entrada do terceiro – a metáfora paterna, que virá nomear a falta na mãe. Na concepção freudiana, se instauraria neste momento a castração materna. O primeiro tempo dessa operação é marcado pelo surgimento da falta no Outro e o segundo tempo se articula com a tentativa do sujeito de construir uma resposta à falta do Outro. “Estes tempos de alienação e separação são trilhamentos do sujeito no labirinto do Édipo” (Ferreira,1999, p.38). É a partir de sua condição humana, ou seja, do encontro com seu desamparo, que o sujeito empreenderá seu percurso constitutivo, buscando através da fantasia articulada ao desejo, um lugar de reconhecimento, vislumbrando um gozo a mais do qual se sentiu particularmente privado.

1.3.3 - Na trilha da arte:

A arte é uma das possibilidades apontadas por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930/1976) para lidarmos com a fragilidade de nossa existência.

A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas, [...] As satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental (Freud, 1930/1976, p.93).

Rocha (1999, p. 344) considera que é a imaginação e a capacidade de luta do homem que lhe permite projetar sonhos e anseios para transcender não sua condição humana, mas sim, escapar da servidão. Isso ocorre quando o homem aceita sua castração e luta para encontrar saídas para as situações de desamparo diante das quais tem que se posicionar no decurso de sua existência procurando dar-lhe um sentido.

Clarice Lispector traduz essa experiência com perfeição, em sua crônica intitulada *Condição Humana* publicada no *Jornal do Brasil*, em 04 de janeiro de 1969:

Minha condição é muito pequena. Sinto-me constrangida. A ponto de que seria inútil ter mais liberdade: minha condição pequena não me deixa fazer uso da liberdade. Enquanto que a condição do universo é tão grande que não se chama condição. O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curtas demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é de minha condição. A condição não se cura, mas o medo da condição é curável (Lispector, 1999, p.165).

A literatura como produção humana pode ser considerada tão complexa quanto à própria condição humana. O encontro com a

literatura produz efeitos que são notáveis, no entanto, não mensuráveis, pois essa experiência é marcada pela singularidade.

O escritor a partir de seus textos convida o leitor a se enveredar por histórias, mundos fantásticos, breves relatos, fragmentos muitas vezes estruturados em forma de reminiscências, criando geografias e contornos diferentes, em que se instala um jogo entre escritor-leitor; um jogo que provoca ressonâncias, pois não se esgota e não se sacia no momento da leitura, permitindo produzir novas escansões. É o que se pode observar, no relato de Lygia Bojunga, sobre sua experiência com a literatura:

O luxo de corrigir e reescrever, somado à sensação da liberdade me rondando, me roçando, me envolvendo, fez uma impressão tão forte dentro de mim, que eu saí desse primeiro encontro pressentindo que fazer literatura ia ser pra mim uma imensa aventura interior. E desde esse dia eu confundo as palavras livro e livre: me acontece muito querer dizer uma e sair a outra. Não me enganei (Bojunga, 2004, p. 55).

Freud, em *Escritores criativos e devaneios* (1908/1976), relaciona o fazer do escritor criativo com o brincar da criança, enfatizando que esse da mesma maneira cria um mundo de fantasia.

A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. [...] A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia [...] (Freud, 1908/1976, p. 150).

Lygia Bojunga, sempre as voltas com os impasses da existência, começou a costurar suas primeiras personagens ainda menina, antes mesmo de aprender a ler, imitando sua mãe, que, muitas vezes envolvida em suas atividades domésticas, conversava com seus botões.

No fundo mais fundo de tudo que é costureiro, em qualquer pacotinho que eu encontrava no meio de linha e de lã, lá estava eu fuçando, atrás de novos botões pra conversar. De quê? Ora, do casamento do botão de madeira, do nascimento do botão de madrepérola, do noivado do botão de metal, da

doença e morte de um botão sem furo. E, já imitando o mundo adulto, que parecia achar muito natural a estranhíssima divisão adotada de alguns ricos para muitos pobres, eu também, lá no meu mundinho, já tinha os Botões Ricos (trabalhados em metal) e uma porção de Botões Pobres (de pano e de osso) pra conversar (Bojunga, 2005, p. 12).

E foi assim, com o seu próprio costureiro, sua caixa de aviamentos e apetrechos para costurar, que Lygia passou a criar, alinhar textos e narrativas, inicialmente voltados para o público infanto-juvenil, para em seguida, dedicar-se a textos mais intimistas, produzindo uma nova tessitura ficcional.

Lygia nos convida para sua Casa²⁹ com o intento de desarticularmos sentidos estabelecidos e produzirmos novas articulações. É para lá que vamos, para encontrar Rebeca e Carolina.

²⁹ Editora Casa Lygia Bojunga criada em 2002, com a intenção de abrigar nelatodas as suas personagens. Para isso, seus livros foram resgatados um a um, de suas antigas editoras.

RETRATOS:
O PERCURSO DE CAROLINA

*... É com Retratos de Carolina que eu começo
essa nova caminhada.*

Lygia Bojunga

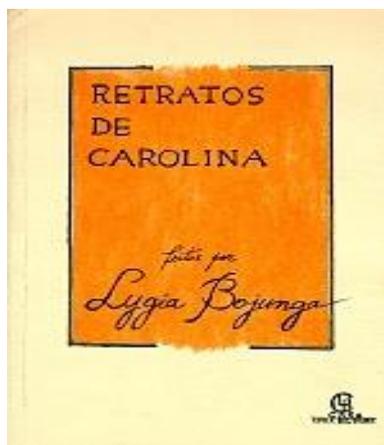
2. RETRATOS: O PERCURSO DE CAROLINA

2.1 - *Sobre Retratos de Carolina*

Este livro de Lygia foi publicado em 2002, ano em que ela completou 70 anos de vida e também comemorou os 30 anos de sua primeira obra literária, *Os Colegas* (1972). *Retratos de Carolina* é considerado pela autora como o começo de uma “nova caminhada”, a partir do estabelecimento de sua própria editora: Editora Casa Lygia Bojunga.

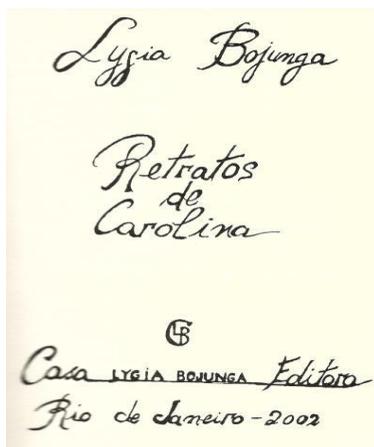
Neste seu primeiro trabalho de editoração, Lygia é quem faz letra de capa, de folha de rosto, de abertura de capítulo, colocando seu “eu-artesanal” no circuito, estreitando ainda mais seu relacionamento com o “LIVRO” e seus leitores. A capa, marcada pela letra de Lygia, tem como proposta o formato de diário. Folheando o livro, é possível encontrar esta mesma marca na folha de rosto, na dedicatória feita ao marido Peter, na abertura de cada capítulo, na lombada do livro e na contracapa.

Figura 2: Capa do livro *Retratos de Carolina*



Fonte: Bojunga (2002)

Figura 3: Folha de Rosto



Fonte: Bojunga (2002)

Ando (2010) chama este recurso utilizado por Lygia de *experimentalismo verbo-visual*, e destaca que, ao contrário das demais obras da autora, neste não há uma imagem específica para ilustrar a capa; visualiza-se apenas um retângulo posicionado na vertical. Preenchido na cor laranja, contendo o título e a autoria em preto, no qual é possível constatar uma continuidade sintática entre ambos, por intermédio do verbo fazer, no particípio passado: *Retratos de Carolina 'feitos' por Lygia Bojunga*, anunciando já na capa, o fazer metalinguístico³⁰ como um dos principais temas da narrativa.

Ando chama ainda atenção para outros dois detalhes. Primeiro, a borda em traço duplo, em forma de moldura, envolvendo o retângulo na capa, apresentando duas aberturas que permitem à cor laranja, que preenche o interior da figura, espalhar-se um pouco além de seus limites. Pode-se assim indicar ao leitor “a presença de uma narrativa que, literalmente, não se enquadra nos moldes convencionais, uma

³⁰ Metalinguagem: é a linguagem que descreve acerca de si mesma ou de uma outra linguagem. Ela incide em textos cujo foco é o próprio código empregado, ou seja, é a utilização do código para falar dele mesmo. Ex: uma pessoa falando do ato de falar, outra escrevendo sobre o ato de escrever. Recuperado em 20 de julho, 2013 de www.dicionarioinformal.com.br/metalinguagem/.

narrativa que se quer mais livre, porosa e rarefeita” (p.166), o que possibilitaria ao leitor entrar nos interstícios do mundo ficcional criado por Lygia.

Segundo, conforme pesquisa de Ando, a cor escolhida para preencher o retângulo, o laranja, cor resultante da mistura do amarelo e do vermelho, é uma cor quente e progressiva, que corresponde a “processos de assimilação, atividade e intensidade” e pode trazer em si também a simbologia das cores originárias: o amarelo, cor da intuição e do intelecto; o vermelho, cor da paixão e do princípio vivificador. Ando relaciona tais aspectos com a forma como a narrativa vai apresentando gradativamente as vivências de Carolina, permeada pela paixão em suas diversas facetas e pela capacidade e habilidade inventiva da protagonista, concluindo que a cor selecionada se harmoniza com o enredo apresentado.

Este livro apresenta Carolina, a protagonista, a partir de pequenos recortes de sua trajetória de vida, que Lygia chama de retratos: *Carolina aos seis anos*, *Carolina aos quinze anos*, *Carolina aos vinte anos*, *Carolina aos vinte e um anos*, *junto a escrivainha do Pai*, *Carolina aos vinte e dois anos*, *Carolina aos vinte e três anos*, *Carolina aos vinte e quatro anos* e *Carolina aos vinte e cinco anos*. Retratos que apresentam os desdobramentos de Carolina diante do enigma da feminilidade.

Relevante lembrar neste momento, que a feminilidade, para Lacan, se situa como produção discursiva frente à castração e à falta de um traço identificatório próprio feminino. Em 1973, em seu *Seminário, Livro 20, Mais, ainda*, Lacan apresenta a seguinte formulação sobre a feminilidade:

Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher, pois – (...) – por sua essência ela não é toda. (...) A questão é, com efeito, saber no que consiste o gozo feminino, na medida em que ele não está todo ocupado com o homem, e mesmo, eu diria que, enquanto tal, não se ocupa dele de modo algum, a questão é saber o que é do seu saber (Lacan, 1973, pp. 98-118).

Esta formulação lacaniana – A Mulher não existe com A maiúsculo – diz respeito a não existência de uma mulher primeira, não castrada (como o pai da horda primeva³¹), a partir da qual as outras

³¹ É necessário ressaltar que o pai da horda primeva existe apenas no imaginário, ele a rigor, também não existe.

seriam contadas em grupo, como os homens. As mulheres só passam a existir uma a uma, pois não há um saber sobre o gozo feminino que possa ser transmitido. Para Lacan, a feminilidade diz respeito à invenção, a cargo de cada mulher.

Não há um saber sobre o gozo feminino que possa ser transmitido. A mulher demanda, pois, signos de amor e palavras, que possam lhe dar certa consistência para seu ser feminino. É necessário, portanto, que a menina consiga deixar de reivindicar a substância de sua feminilidade da mãe para que possa construir sua própria versão de feminilidade. Mesmo a mãe não podendo dar à filha um significante que responda à sua reivindicação, é notório que a mãe é indispensável para que a menina possa alcançar e inventar sua própria feminilidade. É para esta trama que Bojunga nos faz enveredar.

2.3 – O percurso de Carolina

“Carolina aos seis anos”

Neste primeiro retrato de Carolina, nenhuma descrição física dela é apresentada. Sabe-se da protagonista apenas pelo relato de seus pensamentos e sentimentos. Únicos dados a respeito de sua pessoa refere-se à idade, ser filha única e morar com o Pai e a Mãe.

O capítulo inicia relatando o encantamento de Carolina com Priscilla, aluna recém-chegada a sua escola, descrevendo em detalhes esse encontro e o desejo de ter “uma amiga para amar”, uma amiga para partilhar tudo o que é segredo.

Carolina se encantou: era a primeira vez que ela via uma Priscilla. Achou o nome lindo. (...) Se fosse só o nome! Mas que cara tão de Priscilla a Priscilla tinha! Assim, de olho verde escuro e de riso fazendo covinha no queixo e na bochecha. Carolina se perturbou. Ficou olhando pro cabelo em frente: comprido, encaracolado e ainda por cima avermelhado. Era a primeira vez que ela via cabelo dessa cor (Bojunga, 2002, p.10).

Carolina, a cada dia que passava, ficava mais volvida com os talentos e a vida da amiga, que apesar de ser uma só tinha “tanto de

tudo”. Priscilla era a caçula de sete filhos e a única menina. Sua mãe era cantora de ópera e seu pai, cirurgião plástico.

Para Priscilla, Carolina era “mais” uma amiga, para Carolina, Priscilla era “a amiga sonhada, admirada, unha e carne, amiga amada”, sendo que para ela “amiga-amiga tem que partilhar tudo o que é segredo” (Bojunga, 2002, p. 44-45).

Carolina contava tudo que lhe acontecia à Priscilla, mas a amiga não lhe retribuía da mesma maneira, nunca “segredava” nada. Até que um dia, Carolina teve uma experiência muito dolorosa e não via a hora de encontrar Priscilla para dividir com ela a dor que estava sentindo. Porém, foi justamente no dia do aniversário de Priscilla e essa estava muito ocupada com os preparativos para a festa.

Carolina teve que suportar sozinha a dor. Durante horas a fio. Descobrimo no sofrimento solitário uma medida nova de vida. Se agarrou na expectativa de chegar na festa e desabafar com a Priscilla tudo o que tinha acontecido; e ficou esperando o tempo passar (Bojunga, 2002, p.19).

Chegando à festa, Carolina quis logo desabafar. Por sua vez, Priscilla apesar de muito incomodada por ter que deixar sua festa para ouvir a amiga, seguiu com ela até o quarto. Lá Carolina desata a falar: “– A minha mãe me bateu!” (Bojunga, 2002, p.20). E quando Priscilla pergunta o que ela fez para apanhar, Carolina explica que não sabia “que era uma vergonha tão grande assim” “brincar de teu pai com o Serginho”, e emenda:

[...] o Serginho ia fazer uma plástica em mim. Desde o dia que eu vi o pintinho dele, eu fiquei querendo também um pra mim [...] quando ele me mostrou que legal que era fazer xixi pro alto eu ainda fiquei querendo mais. Ele falou que quanto mais grande o pintinho, mas alto o xixi sobe. [...] Aí eu tirei a minha calça pra botar o pedaço de pau em mim e ele também tirou a calça dele pra poder ver bem onde é que o pau dele começava e aí fazer tudo certinho em mim. E quando a gente tava vendo a porta abriu e a minha mãe entrou. [...] disse que a gente tava fazendo indecência.[...] E me bateu, e me bateu, e me bateu [...] Ela nunca tinha me batido antes [...] e foi uma surra que você precisava ver. De chinelo! O Chinelo de meu pai, ainda por cima. [...] eu

pedi a ela... [...] pra ela não contar pro meu pai. Se ela não contasse [...] eu perdoava ela de ter me batido do jeito que ela me bateu [...]. Eu desculpava ela, e ia gostar dela feito eu gostava antes. Mas ela esperou meu pai chegar e a primeira coisa que ela fez quando ele chegou foi contar tudo pra ele (Bojunga, 2002, pp. 24-25).

Priscilla toda incomodada, morrendo de vontade de voltar para a festa, fala abruptamente “Putal!”, significante atribuído à mãe de Carolina pelo fato dessa ter contado tudo para o pai. Assusta-se com sua própria reação, vira para a porta e diz para Carolina que a esperava na festa.

Neste momento da história, de maneira peculiar e criativa, Lygia coloca em cena o que Freud buscou sintetizar em seu artigo *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos* (1925). Ou seja, a “passagem” de Carolina pelo segundo e terceiro tempo lógico do Édipo de, tratados no capítulo anterior.

A brincadeira da operação plástica, tentativa de restituição imaginária por parte de Carolina diante da castração, é impedida pela Mãe, que lhe surpreende e surra com o chinelo (interdito) do Pai. Pode-se pensar aqui, na mãe introduzindo a Lei do pai pelo seu discurso, tendo em vista que na perspectiva psicanalítica, o pai é sempre o agente direto ou indireto da ameaça de castração, aquele que interdita o gozo da restituição narcísica, tanto da mãe, quanto da criança. O interdito realizado pelo pai – a castração – produz o recalçamento³². O supereu³³

³² Recalçamento (*Verdrängung*): um dos destinos da pulsão. Considerado a pedra angular que sustenta toda a estrutura da psicanálise. Processo que afasta determinada representação ideativa do consciente para o inconsciente, por ser essa representação capaz de provocar desprazer em face das exigências da censura exercida pelo sistema pré-consciente-consciente. Esse processo exige um dispêndio permanente de energia, de tal forma que qualquer relaxamento poderá acarretar no afloramento do recalçado a nível da consciência – o retorno do recalçado. No entanto, aquilo que retorna o faz de maneira deformada. O deslocamento e a condensação são os mecanismos mais frequentes utilizados para que esse acesso seja possível. Os representantes recalçados mantêm sua indestrutibilidade e lutam permanentemente pelo acesso ao pré-consciente-consciente. “O recalque provém do *eu* [...] tem sua fonte nas exigências éticas e culturais do indivíduo. Ocorre, porém, que nem todos os indivíduos reage da mesma maneira a essas exigências. [...] A diferença entre ambos pode ser explicada pelo fato de que um indivíduo erigiu um ideal com o qual mede o seu eu, enquanto o outro não o possui ou possui de forma diferente. A formação de

surge a partir deste mecanismo, sendo considerado o herdeiro do Complexo de Édipo, responsável pelas funções de consciência moral, auto-observação e ideais de identificação, conforme formulação freudiana.

Carolina é retratada confrontando-se com a inveja do pênis (*Penisneid*) e com as consequências psíquicas dessa inveja. Ela transita do desejo de ter um pênis ao afrouxamento na relação afetiva com a mãe, responsabilizada por sua falta, colocando-se na direção de fazer-se amar, tornando o pai objeto de seu amor e a mãe objeto de seu ciúme. Neste mesmo texto, ele propõe que:

As mais intensas frustrações ocorrem no período fálico, se a mãe proíbe a atividade prazerosa com os genitais – muitas vezes com ameaças severas e todos os sinais de desagrado –, atividade em que, afinal de contas, ela mesma iniciara a criança. Daria para pensar que estas são razões bastantes para fazer com que a menina se afaste da mãe. [...] Na verdade, poder-se-ia pensar que essa primeira relação amorosa da criança está destinada à dissolução pelo próprio motivo de ser a primeira, pois essas primeiras catexias objetivas são, habitualmente, em grau elevado ambivalentes (Freud, 1925/1976, pp. 152-153).

Em 1933, aponta para uma poderosa tendência à agressividade que caminha ao lado de um amor intenso e destaca que quanto mais profundamente a criança ama seu objeto, mais sensível se torna aos desapontamentos e frustrações advindas desse objeto, fazendo com que, ao final, o amor sucumba à hostilidade acumulada.

Carolina fica um tempo a mais, sozinha no quarto, pensando em tudo que aconteceu: na falta de consideração da amiga, na vergonha que

um ideal é, pois, o fator condicionante do recalque” (Garcia-Roza, 1997, pp.151- 203).

³³ Supereu: ao lado do Id (*Es*) e do Eu (*Ich*) compõe as três instâncias do “aparelho psíquico” formuladas por Freud. É a última a se estabelecer, construída a partir do superego dos pais. Freud considera o id a parte inacessível de nosso psiquismo e suas características são opostas ao eu (não há negação, não há obediência a não-contradição, vontade coletiva, juízo de valor, bem, mal, moralidade, temporalidade). O eu é a parte do id que se modificou pelo contato e influência com o mundo externo. Sua função é mediar o id, o mundo externo e as exigências do supereu (Garcia-Roza, pp. 207-208).

estava sentindo do pai até que decide descer para a festa. Era a hora do bolo. Depois de Priscila soprar “vitoriosa” as sete velas, a sua mãe anuncia que dentro do bolo havia três prêmios: o primeiro era uma boneca do tamanho de Carolina, o segundo, uma espingarda de ar comprimido e o terceiro, um pássaro *pet* em uma gaiola feita de bambu. Aquele que encontrasse os caroços de ameixa marcados com os números 1, 2 e 3 ganharia o prêmio conforme a sequência em que foram apresentados.

Carolina ao comer sua fatia do bolo, logo se deu conta que ela tinha um caroço premiado. Priscilla rapidamente retirou o caroço da mão de Carolina, anunciando o prêmio dela, o número três, apesar dos protestos de Carolina, que afirmava para a amiga ter tirado o número um. Na sequência Priscilla, após a troca de caroços, anuncia eufórica que tinha tirado o caroço premiado com o número um, ficando com a boneca para si. Carolina indignada e sem dizer nada se despede e sai da casa de Priscilla levando a contragosto o *pet*. Senta no jardim e tomada pela raiva, passa a refletir:

Ela fez aquela mentirada toda pra ficar com o que era meu. Mas por quê? por quê? por quê? Ela tem tudo mais de um, até *ele* no nome ela tem mais que um, ela tem tanta boneca no quarto que não dá nem pra contar, então porque que ela ainda quis a minha, que era minha, que eu ganhei, me diz! diz! diz! (Bojunga, 2002, p. 41).

Carolina recorre à amiga “sonhada, amada, admirada” na tentativa de aplacar seu sofrimento. No entanto, experimenta mais uma vez a castração – neste caso, ao ser relegada, enganada e roubada pela melhor amiga.

A protagonista revive a ausência do falo sob a forma de frustração. Para Lacan (1956/1957), a frustração incide sobre algo de que se é privado por alguém de quem poderia, justamente, esperar o que se pedia.

E novamente a autora com sua narrativa coloca o leitor diante da feminilidade enlaçada ao desamparo. Para Freud, embora as mulheres estejam referidas ao complexo de castração, elas não tem angústia de castração, ficam presas na forma mais primitiva da angústia, no desamparo. O que temem é a perda do objeto amado, do amor do Outro. “É no amor que uma mulher, seja ela histérica ou obsessiva, busca sua subsistência. Sem o amor do Outro não se teme perder um objeto

valioso: teme-se perder a si própria, tragada pelo não ser” (Ribeiro, 2012, p.33).

O tempo passa, anoitece, e o Pai chega para buscar Carolina, surpreendendo-a sentada sozinha no jardim. Os dois conversam sobre o que aconteceu em casa e o Pai a abraça, dizendo que tudo passou e que ele já esqueceu. Carolina fica feliz que a festa vai ficando para trás, que o pai já se esqueceu de tudo e que logo ela também vai se esquecer de Priscilla, porém, mais feliz por estar saindo dali com tudo resolvido com o Pai.

O Pai chega em sua “função pacificadora³⁴”, mediando o discurso materno, transmitindo algo de particular à Carolina e confirmando seu amor por ela.

Coloca-se em cena a dupla face de incidência da castração. Bojunga apresenta tanto a face traumática na fantasia de castigo do sujeito – manifesta pelo temor e vergonha de Carolina em relação ao pai; mas também sua face apaziguadora da economia subjetiva, ao demarcar limites ao real do gozo e à restituição imaginária e incestuosa, possibilitando Carolina introduzir-se no percurso da feminilidade.

Zalberg (2003) relembra que as mulheres acham nos encantos da feminilidade, uma solução para lidar com sua condição indefinida enquanto mulher. Através do narcisismo (exaltação de seus corpos) as mulheres podem encontrar uma compensação para sua falta, enraizando de certa maneira, sua estrutura simbólica no imaginário. Como poderemos verificar mais adiante com Carolina.

“Carolina aos quinze anos”

Este capítulo apresenta a viagem de Carolina e os pais pela Europa, mais especificamente o último dia da viagem, em Londres e seu passeio solitário de despedida pela cidade. Carolina apaixonou-se por Londres e faz comparativos entre esta e Paris, enfatizando que a última mostra logo: “Olha eu aqui, vê só o arraso que eu sou!”, enquanto que a cidade londrina se esconde, sendo necessário “gastar sola de sapato

³⁴ Função pacificadora: “O Nome-do-Pai é a função, que sobre essa grande desordem e essa grande onda de angústias, exerce uma organização pacificadora da qual o pai merece a posição simbólica. Essa é, a esse respeito, a ambiguidade da função do pai” (MILLER, 2009, p. 43).

procurando”, pois se não for desse jeito, seus maiores encantos não são encontrados.

E é durante esse percurso que Carolina encontra “o vestido” e fica encantada com ele por ser “*diferente*”. Ele era o único vestuário feminino exposto na vitrine de uma loja famosa junto a várias fotos antigas de pontos conhecidos de Londres.

O vestido confeccionado de gaze, passando pela mesma variedade de aczentados que caracteriza a vitrine, ora o cinza se esbranquiçando, às vezes azulando, outras vezes se avizinhandando do preto. O decote do vestido é ousado. A cintura é ajustada por um rolotê, no tom onde a gaze mais se azula. [...] é incrível! botar esse vestido vai ser feito me vestir de Londres. [...] Quanto mais Carolina olha para o vestido, mais sente um enamoramento que nunca sentiu por roupa nenhuma (Bojunga, 2002, pp. 53-55).

Vale destacar aqui, novamente, o jogo da feminilidade tecido por Bojunga, primeiro no comparativo entre as cidades, entre aquela que revela e a que vela seus encantos, e depois no encontro de Carolina com o vestido, que poderia recobrir seu corpo, de brilho e fascínio, tornando-o assim fonte de desejo e mistério. Carolina introduzindo-se nas nuances da sedução, inventando seus próprios mistérios e diante da possibilidade de colocar-se como objeto de desejo de um homem, ou seja, na assunção de uma posição feminina com características singulares, colocando-se no jogo da mascarada.

A *mascarada*, conforme a tese de Joan Rivière³⁵, intitulada *Feminilidade como Mascarada*, apresentada em 1929 e abordada por

³⁵ Joan Rivière (1883-1962): Psicanalista inglesa. Conforme Roudinesco e Plon (1998), Joan Rivière pertencia a grande burguesia intelectual inglesa, ligada ao grupo de Bloomsbury. Sofria de insônia, dores de cabeça, angústias e depreciava-se constantemente. Fez análise inicialmente com Ernest Jones, com o qual teve uma ligação. Após conflitos entre eles, foi aconselhada por Jones, ir a Viena para fazer outra análise com Freud. Seu perfeito conhecimento das línguas alemã e inglesa e seu interesse pela literatura oportunizaram a ela participar do comitê encarregado de realizar o glossário terminológico da tradução da obra de Freud, realizada por James Strachey. Participou ainda, da fundação da Sociedade Britânica de Psicanálise, em 1919. A análise com Freud produziu efeitos benéficos nela, mas devido à relação conflituosa com Jones, que ao mesmo tempo desmerecia e elogiava suas conquistas, assim como, a

Zalberg (2003), é o mecanismo por intermédio do qual a mulher finge ser mulher para proteger sua masculinidade ameaçada. Ou seja, um disfarce que ajuda a esconder a falta dessa identificação específica e ao mesmo tempo possibilita criar uma feminilidade possível.

Zalberg (2003, p. 184) relembra que Lacan dará a essa formulação da mascarada um lugar de destaque na constituição da feminilidade da mulher. Para ele, a mascarada ofereceria uma moldura, cercando de mistério o que não existe – a feminilidade como tal – a mascarada cria uma feminilidade possível. Isto é, a mascarada como algo que esconde para melhor mostrar, ilustrando a divisão da mulher entre o que ela é e o que ela não é.

E Carolina corre para o hotel pedir “seu presente” para o Pai, arrastando-o até a loja. Interessante tal pedido ser feito escondido da mãe, por Carolina acreditar que ela não deixaria o Pai lhe dar o que tanto desejava. O Pai ao ser apresentado ao vestido comenta:

... você não acha que esse vestido é assim mais pra... uma mulher mais... você não acha que é ainda meio garota para esse vestido? (...) logo você! Sempre de calça, sandália e camiseta, vai enlouquecer por um vestido assim? (Bojunga, 2002, p.58)

Diante da insistência de Carolina, seu pai concorda em comprá-lo, mas devido ao horário a loja já se encontrava fechada para desespero de Carolina e perplexidade do pai com a reação dessa.

Silva e Folberg (2008), ponderam que não é o pai o objeto de amor em si, mas aquilo que ele possa lhe dar. O percurso feminino mantém-se na direção de conquistar um objeto que lhe sustente a ideia de possuir um falo, o que, por extensão, possibilita que, no encontro vasculante/enganoso com esse objeto, a relação com a figura paterna possa ser colocada em segundo plano.

inveja despertada em Anna Freud, passou a interessar-se pelos trabalhos de Melanie Klein. Tentou inclusive convencer Freud do valor das posições kleinianas na clínica com crianças. Este não quis escutá-la e defendeu sua filha, no entanto, ele nunca tomou partido publicamente no debate. Em 1929, redigiu seu artigo *Feminilidade como mascarada*, em parte considerado autobiográfico. Texto que se tornou célebre. A partir de um caso, ela demonstrou que mulheres bem sucedidas na família e socialmente, estavam, de certo modo, obrigadas a dissimular o seu verdadeiro poder, e conseqüentemente a sua angústia, exibindo a sua feminilidade como máscara.

Agora eram duas perdas a sofrer: Londres e o vestido. A primeira doía, mas Carolina sabia que não era irreparável: mais dia menos dia eu volto aqui. A segunda, no momento, doía mais porque parecia eterna, nunca mais eu vou gostar de outro feito eu gostei dele; nunca mais eu vou ver ele! Como é que ela poderia imaginar, não é? Que um dia os dois iam se encontrar de novo, ela e o vestido... (Bojunga, 2002, p. 61).

Ao final deste retrato, a autora deixa pistas de um possível reencontro com o “vestido”, sinalizando um rastro de muitas questões, abrindo espaço para o que assinala Zalcborg (2003) sobre a experiência feminina não poder ser transmitida, mas ser buscada constantemente pelas mulheres, numa série de deslocamentos infinitos.

“Carolina aos vinte anos”

Carolina cursa arquitetura. E faz uma nova amiga, Bianca. E aqui temos as primeiras descrições físicas de Carolina: magra, alta e sempre de livro na mão, o que causava um certo fascínio de Bianca por Carolina. Agora, Carolina a partir de seus atributos, é quem seduz, começando pela amiga Bianca.

Bianca gostava muito de festas e de conhecer pessoas, mas o que deseja mesmo era encontrar o *homem certo*. Quando achou que o encontrou decidiu apresentá-lo à Carolina, num jantar na casa dele. Carolina aceitou o convite, pois ficou muito interessada em conhecer a casa, a partir da descrição que dela lhe fez Bianca. Já na casa, autorizada pela amiga, passa a conhecer os cômodos, enquanto elas aguardavam o Homem Certo³⁶ chegar do trabalho. Carolina encontra em um dos quartos um armário antigo que lhe chama atenção por seus ricos detalhes, passa a examiná-lo detalhadamente e sua curiosidade a leva a abri-lo e qual não foi sua surpresa ao encontrar no armário: “o vestido”. Não teve dúvidas, rapidamente experimentou o vestido: “Olhou pro espelho. Primeiro, só enamorada do vestido. Depois, se enamorando da imagem toda” (Bojunga, 2002, p. 74). Quando é surpreendida pelo Homem Certo e fica sabendo que o vestido pertencia a Eduarda, sua ex-mulher. Durante a conversa no decorrer do jantar, Homem Certo não tira

³⁶ Forma como Bojunga nomeia o personagem na trama.

o olho de Carolina e Carolina disfarçada e intrigadamente se encantada por ele. No dia seguinte, Bianca rompe sua amizade com Carolina. A protagonista revive ao final deste retrato, a mesma situação passada com Priscilla - misto de fascinação e rivalidade de uma mulher em relação a outra – na busca de referências para o seu ser. No entanto, agora, é Carolina quem conquista o que quer, num jogo de logros, traíndo a melhor amiga.

Esta sequência descreve com detalhes o reencontro de Carolina com o “vestido” e a posição de falo (significante do desejo) na fantasia de um homem, o Homem Certo. Estabelece-se neste retrato, o que Lacan (1958) chama da “comédia dos sexos”. Carolina “abraça” a mascarada, pois vislumbra a possibilidade de ser desejada e amada, por aquilo que ela não é. Conforme Zalberg (2003), a mulher ao cobrir seu corpo com uma série de adereços, permite ao homem fetichizá-lo, ou seja, ela ou seu corpo se transformam em objeto de desejo – o falo. Tal aspecto fetichista do amor do homem revela-se pela forma pela qual seu interesse é mais despertado pelo véu que encobre a falta da mulher do que por ela propriamente. Instala-se a comédia dos sexos, um jogo enganador e ilusório: o Homem Certo ostentando uma potência viril e Carolina no jogo da mascarada, velando a falta, seu artifício – ser objeto de desejo do Homem Certo. É surpreendente como a trama de *Bojunga* vai alinhavando esse jogo.

“Carolina aos vinte e um anos, junto da escrivainha do Pai”

Neste retrato, Lygia apresenta a casa dos pais de Carolina, localizando-a no Bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, bairro pelo qual a autora é apaixonada e no qual reside, introduzindo no enredo detalhes dos seus espaços cotidianos, como se tornará mais notório em *Pra você que me lê*.

E é no espaço de encontro de Carolina com o Pai – o escritório dele – que a cena de Londres se repete. Carolina corre para o Pai para revelar que está apaixonada, mas agora por um homem, mais especificamente capturada pelo olhar que ele lhe destina, o qual lhe dá consistência para seu ser.

- Eu não sei direito o que estou sentindo porque eu nunca senti o que eu estou sentindo, mas é que... eu acho que... é paixão. – É, acho que é isso, pai. E dessa vez não é por uma cidade, nem por um espaço, nem por um vestido. Agora se trata de um

homem. Que tem o dobro da minha idade. E que ainda por cima é... quer dizer, era o namorado de Bianca. (...) – Eu nunca me senti tão mexida, tão... atingida pelo olhar de alguém como eu me sinto pelo olhar dele (Bojunga, 2002, p.85- 86).

Ainda neste retrato, a autora revela a dedicação e o amor do Pai por Carolina, ao ressaltar sobre o tempo investido por ele registrando os momentos de vida da filha, os cadernos-Carolina, onde anotava tudo que mais chamava atenção dele no comportamento e nas palavras da filha, tirava-lhe fotos e anotava: Carolina aos seis anos, Carolina aos quinze, assim como Lygia em sua narrativa. Apesar do Pai manifestar sua preocupação com a pressa para o casamento, dizendo a Carolina que ela e o Homem Certo não tinham muito a ver um com o outro, Carolina e o Homem Certo se casam, pois Carolina, apaixonada, “enfeitiçada”, acredita que vai dar certo.

Birman (1999, p. 117), considera que a figura do seduzido se deixa retirar de algo que é essencial para si por acreditar que estaria “ganhando” alguma coisa que lhe é essencial. Se não fosse dessa forma, não aceitaria entrar na cena de sedução. [...] “a figura do seduzido acredita marcada por um traço singular e insubstituível, que faria com que o sedutor lhe desejasse ardentemente”. O seduzido acredita na sua superioridade, no que há de belo em seu corpo e de sublime em suas virtudes. É a “completude”, pois, que perpassa a cena de sedução, buscando evaporar qualquer angústia do sujeito e qualquer dor que a marcou em seus dissabores. Imobilizado na sua suposta imagem de perfeição, o seduzido fica congelado na possibilidade de desejar, que se perde e se esvai – “uma figura petrificada se apresenta em cena, na medida em que o sujeito acreditou lascivamente que tudo que reluz é ouro” (Birman, 1999, p. 122).

Lygia, ao final do retrato, apresenta o Homem Certo: um homem bonito, rico, sedutor e viciado em álcool, cocaína e jogos, motivo pelo qual Eduarda o abandonou por outro homem. Ainda apaixonado pela ex-mulher, ao encontrar Carolina vestida com “o vestido”, a princípio pensou ser Carolina a Eduarda-que-tinha-voltado, para em seguida se dar conta de que poderia reeditar a Eduarda na Carolina.

“Carolina aos vinte e dois anos”

A narrativa neste retrato começa com uma conversa entre Carolina e o Pai, no escritório da casa dele, durante a qual a protagonista repara na ampulheta em cima da escrivaninha, ampulheta que o Pai gosta de olhar e “ficar vendo o tempo medir a vida que passa” (Bojunga, 2002, p. 103). O Pai, então, aproveita para contar a história dessa ampulheta. Relembra que seu pai a adquiriu num antiquário de Buenos Aires, durante sua lua de mel e que antes de falecer deixou-lhe de herança . Tal conversa desperta em Carolina e no Pai a lembrança de outra ampulheta que viram no museu do Prado, durante a viagem da família pela Europa.

Neste momento da narrativa, Lygia remete o leitor ao quadro *As três idades e a morte* (1539), de Hans Baldung (1480-1545), pintor alemão do Renascimento.

Figura 4: Quadro *As três idades e a morte* (1539) de Hans Baldung



Fonte: www.flickr.com

Uma alegoria das três idades do homem (infância, juventude e velhice) percorridas sob a sombra da morte. A ampulheta representando a fugacidade do tempo e a brevidade da vida. O quadro coloca em destaque, além de um bebê de olhos fechados, representando a infância adormecida, três figuras: uma jovem, uma idosa e uma outra cadavérica, que segura a ampulheta, representando a morte. Em relação a esta última, não se pode mais distinguir se é mulher ou homem, remetendo a ideia de que se trata de um “acontecimento” que atinge a todos, inexoravelmente. Um enlace entre feminilidade, desamparo e transitoriedade - o ser humano diante de sua castração.

Freud em seu texto *Sobre a transitoriedade* (1916), ressalta que “a limitação da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor da fruição” (Freud, 1916/1976, p. 345).

Torna-se importante, uma exploração maior dessa marca nas narrativas bojujuianas, que começam a se delinear também, em *Retratos de Carolina*.

Lygia esclarece em um outro livro³⁷ seu, a pergunta que sempre lhe fazem: Por que a morte aparece tanto em seus livros? Chama-lhe a atenção o fato das pessoas se referirem ao *aparecimento* da morte, e não ao *acontecimento* da morte. Relata que quando pequena “gostava muito de brincar de morte”, ou melhor, “com a morte”. Toda boneca sua morria, e assim vivia fazendo o enterro delas para depois de um tempo desenterrá-las e ver o que tinha acontecido. Quando os adultos começavam a falar de morte, ela logo ia chegando perto. Sua mãe nunca viu nesse interesse, qualquer traço de morbidez, achava Lygia curiosa e interessada por tudo o que pertencia ao mundo dos adultos. Neste livro Lygia revela que boa parte de sua infância contestava ser criança, convencida que ser grande era muito melhor, assim como sua personagem Raquel de *A bolsa amarela*. Porém, depois de um tempo passou a ter medo da “Morte”, vendo o sofrimento dos adultos e as várias mortes que se sucederam na vizinhança, principalmente quando viu um caixão pequeno saindo da casa em frente. Essa experiência junto às diversas histórias de purgatório e de inferno contadas pela professora na escola fizeram com que Lygia deixasse a “Morte” de lado até a adolescência. Quando descobriu Dostoiévski e Edgar Allan Poe – dois escritores que viviam às voltas com a morte, a “Morte” tornou-se um enigma para Lygia, algo que lhe causava total perplexidade.

³⁷ Lygia relata sobre esta questão no posfácio *Pra você que me lê*, do livro *O abraço*, editado pela Casa Lygia Bojunga.

Tamanha impotência caminhando assim, lado a lado com o vigor da vida, me enchia de perplexidade, de dúvidas, de qual é o sentido? Eu queria saber mais da Morte, não só para tentar decifrar o enigma que ela me apresentava, mas também, com isso, me aparelhar melhor pra vida (Bojunga, 2010, p.94).

Lygia diz que foi se acostumando com a visita da Morte e decidiu que pensar mais nela poderia torná-la mais “íntima”. No entanto, foi mais difícil do que ela pensava. Ao mesmo tempo em que foi perdendo o medo de ser por ela levada, teve cada vez mais medo que lhe levasse um ser amado. “um medo que nasceu da intuição (quando vi meu pai doente) de que perder um ser amado é dor que dói demais. A intuição estava certa. Mais de uma vez senti a dor. Feriu tanto, que até hoje, apalpando, dói” (Bojunga, 2010, p. 95).

Em várias fases de sua vida, diz ela, brigou feio com a “Morte”. Mas um dia, surpreendentemente, ela lhe salvou, assim:

ao experimentar outro tipo de dor, que dói tanto (e, às vezes, mais) –, a dor de perder um ser querido levado pela Vida e não pela Morte (...) –, não esperei mais visita nenhuma: tomei a decisão de ir morar com ela. E fui atrás dela. E aconteceu o imponderável: ela me deu as costas. Insisti, me empenhei. [...] não me quis. Tempos depois, quando ela apareceu de novo pra uma visitinha informal, tive mais é que agradecer a não-preferência. E confessei nunca ter imaginado que uma recusa desse tipo pudesse ocasionar um renascer tão aliviado (Bojunga, 2010, pp. 95-96).

Esta relação pessoal de Lygia com a morte se entrelaça na vida de suas personagens, como será possível verificar neste livro. Com a ampulheta, Lygia coloca em cena a efemeridade da vida e aponta para aquilo que se prenunciava no percurso da protagonista. Ainda neste retrato, o último aqui referido, Carolina aproveita o encontro com o Pai, para contar-lhe que trancou a matrícula da faculdade e passou a fazer tudo que o Homem Certo pede a ela, para que não briguem.

Lygia traduz com detalhes a proposição lacaniana sobre o que uma mulher faz em troca de amor: “não há limites às concessões que

cada uma faz para *um* homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens” (Lacan, 1993/1973, p. 70).

“Carolina aos vinte e três anos”

A narrativa começa com Carolina sentada à escrivaninha do Pai, pensativa. O Pai a encontra, sentada no escuro. Ele comenta ter se atrasado por ter ido fazer exames; ela se recorda do dia em que ele foi buscá-la na festa da Priscilla: lembraria também da gaiola e de ela ter soltado o *pet*? O pai diz não lembrar. Ela divaga sobre o que fez com o pássaro, saindo do escritório desanimada por acreditar que tinha deixado ele preso na gaiola. O Pai lança o olhar para a ampulheta. “No último ano ele fica mais e mais tempo olhando a areia escorrer, pensando no quanto o tempo vem marcando Carolina, marcas sempre tão visíveis a cada visita que ela vem fazer. Visitas que vem se espaçando, se espaçando cada vez mais” (Bojunga, 2002, p. 112).

Zenoni (2007), em seu artigo *Versões do pai na psicanálise lacaniana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai*, percorre as diferentes modificações que a noção de pai sofreu no ensinamento de Lacan. Parte da universalidade (Nome-do-pai), da sustentação da ordem simbólica à particularidade do *objeto a* que um homem extrai do corpo de uma mulher, ou seja, a maneira como liga os três registros – real, simbólico, imaginário –, que cada pai realiza como homem em relação a uma mulher. O psicanalista belga destaca a definição de pai, em Lacan, como aquele que “tem direito ao respeito, senão ao amor”, não por conta da lei, do poder, mas a partir do desejo do pai, cuja causa é uma mulher. “Não se trata mais do universal da lei, mas do *um por um* dos sujeitos que se dizem pais, ou seja, da exceção que qualquer um pode fazer *para que a função de exceção se torne modelo*” (Zenoni, 2007, p.24).

E é, para esse pai singular e sua transmissão que, na próxima cena, Lygia fará o leitor voltar os olhos.

“Carolina aos vinte e quatro anos”

O Pai telefona e chama Carolina para conversar. Ela fica surpresa, pois o Pai nunca ligou cobrando uma visita. Ao chegar, recebe a notícia que ele está com câncer em estado avançado. O Pai numa conversa difícil e entrecortada por silêncios revela à Carolina sua

preocupação com as escolhas dela e com seu casamento com o Homem Certo. Ele retoma a conversa que tiveram, quando ela lhe anunciou, aos 21 anos, que iria se casar e, então, passa a falar de suas escolhas. Conta, que ainda moço, assim como Carolina, apaixonou-se por uma mulher com quem não tinha qualquer afinidade e se casou com ela. Diz que a beleza dela o seduziu.

Carolina confia ao pai de se perguntar sempre “por que será que ele se casou com ela? Será que ele não tinha vontade de ir embora dela?” O Pai responde que quando a paixão diminuiu começou a sentir pena da Mãe, a quem atribui o signifiante: coitada. E revela ter sido isso o que o motivou a chamá-la para conversar. Emenda dizendo que quando a filha nasceu foi surpreendido pelo interesse e alegria em ser pai, que essa sensação foi crescendo vem

do-a crescer e que o vínculo estabelecido entre eles bastou para não romper com a “relação pobre” mantida com a Mãe. E fala para Carolina de sua desilusão com a esposa devido ao desinteresse dela por arte, política, profissão, pela vida, enfim. E o fato de lhe ter bastado casar e arrumar um homem para sustentá-la. Acrescenta que ficou muito feliz quando percebeu Carolina optando por um caminho tão diferente da Mãe, e sentiu pena quando, pelo Homem Certo, ela abandonou tudo o que sempre lhe interessou.

Carolina toma coragem e confessa ao pai que a paixão foi embora e a revolta lhe tomou o lugar:

- Ah, pai, como me doe descobrir que, pra ele eu não era eu. Me lembro do dia em que eu, afinal, saquei: pra ele eu sou um *mero* instrumento; e depois me corrigi, mero coisa nenhuma! Pra ele esse instrumento é *tão* precioso que ele não quer arriscar nada que tire este instrumento da mão dele; e só aí eu entendi o cerco cada vez mais fechado pra me botar na gaiola, pra me manter prisioneira (Bojunga, 2002, p.123).

Relata ao Pai que o Homem Certo ficou violento por ela não querer ocupar mais o lugar de Eduarda, que ele forçava-lhe a se vestir como Eduarda e que por conta de suas negativas, violentou-lhe sexualmente. Carolina remonta a agressão física sofrida do marido à surra que levou da Mãe aos seis anos, no dia do aniversário de Priscilla, única agressão física que até então havia sofrido na vida. Diz que agora “o vestido” se tornou “odioso”, “horrendo”.

Levison (2011) lembra que a maioria dos autores psicanalíticos ressaltam que o amor por si mesmo depende essencialmente da relação primitiva com a mãe, assinalando que Freud colocou em destaque a relação com a mãe como o primeiro e mais forte objeto amoroso e protótipo de todas as relações amorosas posteriores. Cada ser humano teria originalmente dois objetos sexuais: ele próprio e a mãe, e que isso se manifesta com prevalência na escolha ojetal que podem fazer as pessoas.

É possível verificar que a paixão amorosa de Carolina pelo Homem Certo, que inicialmente proporcionou um encontro semelhante a experiência fusional primitiva com a mãe, restaurando seu narcisismo primário (eu ideal)³⁸, tornou-se uma quase infundável decepção. Carolina acabou engravidando e decidiu fazer um aborto para acabar com qualquer possibilidade de manter o vínculo com o Homem Certo. Contalhe do aborto depois de tê-lo realizado, e este, chamando a Mãe e chorando em seus braços se diz culpado por Carolina ter cometido tal “crime”. A Mãe fica com pena do Homem Certo e culpa Carolina por tudo. Isso faz com que Carolina vacile em romper o relacionamento.

O Pai, no entanto, apoia a decisão de Carolina e lhe presenteia com a escrivania, com tudo que há nela, para levar para sua nova morada: é o que lhe deixa de herança. Decidida, Carolina diz ao Pai que irá se mudar em breve. O Pai de Carolina falece no dia seguinte.

Lygia insere neste retrato três mortes vivenciadas por Carolina: o aborto, o fim do casamento e a morte do Pai. No entanto, pode-se considerar que morre também a imagem que Carolina alimentava de si.

Birman (1999, p.170) coloca que a “ruptura com a figura do falo (a unidade, o brilho, a totalidade, o belo, a divindade encarnada) seria a condição do desejo. Por isso, a dor, pois há ruptura. Porém, ao lado disso existe o desejo. Trata-se do desejo em estado nascente”. Carolina não se submete as regras prescritas pelo imaginário social, “entreabrindo a subjetividade para a possibilidade do erotismo e da criação” (Birman, 1999, p. 172), decide se aventurar rumo ao desconhecido.

³⁸ Eu ideal (*Idealich*): perfeição narcísica que se constitui no estádio do espelho. Narcisismo primário. Dimensão imaginária, limitada e idealizada, relacionada ao narcisismo dos pais, e que confere ao sujeito uma sensação de onipotência. (Garcia-Roza, 1998, pp. 211-216).

“Carolina aos vinte e cinco anos”

Carolina passa a morar numa quitinete e recebe a visita da Mãe, que, indignada com as decisões da filha, decide procurá-la para fazê-la mudar de ideia, procurando interceder em favor do Homem Certo depois que este foi até sua casa lhe pedir ajuda.

- Você mata seu filho, você separa de seu marido, você se recusa a morar com sua mãe, você despreza uma casa simples mas confortável (a minha, a de seu pai, a *nossa* casa) e uma casa luxuosa (a do seu marido) pra se enviar nessa coisinha... nessa coisinha aqui, e você acha que eu posso entender uma atitude dessas? (Bojunga, 2002, p. 144).

As duas discutem e a Mãe tenta pelo menos fazer com que Carolina venha morar com ela, já que agora as duas estão sozinhas, sem marido. Mas Carolina, não cede e a Mãe vai embora, do mesmo jeito que chegou, indignada.

Zalcborg (2003) destaca que a menina terá que empreender um percurso próprio de separação com a mãe no campo específico que a marca: uma separação de corpos e de gozos. Da experiência de separação com a mãe, a filha obtém uma consistência como mulher. O anseio de separar-se da mãe é muitas vezes entredito pela filha por anos, mas pode não encontrar acolhida por parte da mãe, por esta não estar preparada para ouvir os anseios de distinção da filha. A mãe pode levar muito tempo para conseguir ouvir, ou até, nunca ouvir. “Através desse processo de separação com a mãe pelo qual uma filha adquire uma substância para si mesma, Lacan diz que a mulher faz “da solidão o seu parceiro”. Esse parceiro, a solidão, como possibilidade de ser ela mesma, leva a mulher à liberdade” (Zalcborg, 2003, p. 194).

Anoitece após a difícil conversa com a Mãe. Angustiada, Carolina se põe a pensar no Pai, adormece e tem o seguinte sonho:

Carolina está na boca de um túnel comprido e escuro, que ela *tem* que atravessar. A angústia no peito se traduz em medo. Cada vez que ela vai entrar no túnel, falta a coragem para a travessia: dá pra trás. Mas de dentro do túnel vem um canto de pássaro. Carolina se surpreende. Avança pra escuridão. Estende os braços; as mãos se

espalmam pra fazer de escudo, prontas pra defender um embate. Vai avançando. O pé rasteja cada pedaço de chão antes de prosseguir. A boca do túnel desaparece. O canto silencia. A ansiedade aumenta; parece que o pé vem rastejando há muito, muito tempo; parece que o túnel não vai ter fim. Carolina experimenta correr: consegue aos bocadinhos; pára a todo instante pra tomar coragem. De repente, o embate temido: os dedos entram por uma coisa adentro. Logo recuam apavorados. Carolina está paralisada, sentindo uma presença na frente dela. Quem é? Consegue enfim articular num sopro. Silêncio. A Angústia agora é quase insuportável. Sem identificar a presença, Carolina sente que não pode se mexer, não pode mais avançar. A mão se estende e procura um rosto; não encontra; desce então, hesitante, tateia: encontra a presença: macia. A mão começa a investigar, apalpar, não é seda, não é algodão, nem cetim. Fica nervosa quando sente que é gaze. Treme na descida que faz à procura do roletê, chega nele, o dedo rodeia ele todo, é ele, o vestido! As pernas de Carolina vão se vergando; a mão escorrega pelo vestido e tenta se apoiar no chão pra aparar a queda do corpo. Mas no chão tem outra presença. A mão se encolhe medrosa. Feito coisa que a escuridão não basta, Carolina junta as duas mãos feito bacia e mergulha a cara lá dentro. Pra não ver ainda mais. Mas é compulsório: a mão *tem* que investigar: vai desfazendo a bacia e se abaixa pra tatear, pra buscar. Encontra e apalpa a presença no chão. O dedo afunda nela; afunda mais; e aí desliza suave pelo couro macio e velho do sapato. É só a mão reconhecer o sapato do Pai usar em casa que já levanta ele do chão pra se agarrar mais nele. No gesto atabalhoado, o sapato cai. A mão tateia atrás dele. Mas ele não está mais lá. Procura então o vestido. Mas também não tem mais. Sem coragem de retomar a travessia Carolina se sente morrer. Fecha os olhos. Quando abre eles de novo, mal acredita: o que é aquilo lá? É uma luz. [...] E já vai andando. A medida que avança pra luz. O medo vai indo s'embora. A ansiedade vai atrás. [...] Carolina apressa o passo, apressa mais, vislumbra

um pedaço do céu, ah, é lá fora! E agora Carolina corre, e corre, sentindo uma urgência de ver de perto, de ver direito que traços tão fortes são aqueles que a luz ilumina. Os traços ganham nitidez. O espanto pára Carolina, já aos poucos passos da presença iluminada: é a gaiola do Pet. A gaiola está de porta aberta. Aberta, só, não: escancarada. Dentro da gaiola, um vazio bonito demais: um vazio de libertação. [...] O encantamento faz Carolina abrir os braços e soltar a voz: fui eu, fui eu! Com essa minha mão aqui, que abri a porta para ele ir s'embora, voar! Ser dono de novo da vida que é dele. [...] (Bojunga, 2002, pp. 154-158).

Freud, em *Inibições, sintoma e ansiedade* (1926/1976), ressalta que o sonho não é apenas uma fantasia que preenche uma aspiração. Por trás da falta de representação, há um real traumático que comanda o desejo, que aparece no sonho sob a forma de perda de objeto.

É possível tecer algumas considerações sobre este sonho. Claro, com as devidas reservas, levando-se em conta que não temos as associações da protagonista sobre o material onírico produzido. Lygia utiliza-se do sonho, estrategicamente, com a intenção de permitir à Carolina a elaboração da vivência de castração/separação produzida pela ruptura com o Homem Certo, com a Mãe, com o Pai - uma travessia que Carolina “tem” que empreender, na direção da feminilidade em sua face dupla – desamparo e invenção. O sonho ao mesmo tempo que é despertado por restos diurnos (a discussão com a mãe, anterior ao seu adormecimento), move questões inconscientes condensadas, deslocadas e transmutadas em símbolos oníricos. Um túnel “comprido e escuro” - uma passagem inquietante pelo desconhecido, sem sentido, mas imprescindível para Carolina se libertar das amarras, da gaiola, de suas fixações. No túnel encontra o “vestido”, referência às questões que concernem à feminilidade engendradas por Carolina durante seu percurso edípico e o “sapato do Pai usar em casa”. Este último, presentifica tanto o “chinelo” do Pai com o qual foi surrada pela Mãe, como também o traço do pai em sua função apaziguadora, permitindo a Carolina continuar a travessia e encontrar a gaiola vazia, “um vazio bonito demais”, “um vazio de libertação”.

O sonho traumático coloca na cena o sujeito em desamparo, que ao despertar pode avançar na direção da “invenção de seu estilo singular

de usufruir de seu corpo e de sua vida, travessia para um novo começo” (Forbes, 2012). Carolina ao despertar produz a seguinte interpretação:

Ser dona da minha vida...
Com essa minha mão
Aqui... eu vou
Fazer
(Bojunga, 2002, p. 159).

Ao final deste retrato, Lygia utiliza-se de um singular procedimento estético, surpreendendo o leitor, como observa Ando (2011), ao destacar que o alinhamento dos parágrafos se configuram em desenhos verbais que vão se afunilando até culminar na palavra “fazer”. Recurso que encerra a primeira parte do livro e remete à imagem da ampulheta do Pai, numa linguagem poética.

Os significantes “fazer” e “mão” repetem-se em diversos momentos pela saga de Carolina, repetição que também se encontra em *Feito à mão*, no qual Lygia presenteia o leitor com um pouco mais de sua própria história e da relação com sua mãe, evidenciando em si o circuito “mãe-fazer”, “mão-fazer” = vida.

E, outra vez querendo imitar a minha mãe, eu larguei a prática de conversar com os botões e me iniciei na prática de falar com os meus botões. Até o fim da vida, a minha mãe se demorou nesses falatórios com ela mesma. Quando ela já estava muito doente, uma vez eu entrei no quarto dela e vi ela de olho fechado, sem se mexer. (Essa é uma das únicas cenas em que me lembro dela de mão parada.) O susto me pregou no chão. Mas lá pelas tantas ela abriu o olho, estudou minha cara, e a mão se mexeu, fazendo um gesto negativo. A voz confirmou o gesto: — Ainda não, minha filha: eu só estava falando com os meus botões. Foi a procura dos botões que me levou mais fundo nos costureiros que acompanhavam a minha mãe; foi de tanto a minha mão andar por lá, num convívio cada vez mais estreito com tesoura e linha, e com agulha e lã, que eu comecei a achar que trabalhar com a mão era uma coisa tão da vida feito comer e dormir: era bom. Foi bom querer imitar a minha mãe nos trabalhos manuais e aprender que a mão

é um instrumento único. É bom (Lygia, 2005, pp. 49-53).

Neste livro, Lygia mostra-se claramente entrelaçada a Carolina, como ela mesma coloca, sobre si, suas criações e seus espaços: “Se eu sou uns e outras, por que dissociar uns das outras?” (Bojunga, 2002, p.164), passando a integrar definitivamente, a partir de *Retratos de Carolina*, suas personagens com seus espaços e revelando em sua escrita sua própria saga.

Zalcborg (2003) destaca que uma relação harmoniosa entre mãe e filha, ambas adultas, resulta de uma travessia a que ambas tenham se predisposto e conseguiram empreender com sensibilidade e delicadeza em determinado momento de suas vidas. Não é uma conjuntura naturalmente dada, é resultado de um percurso realizado: a aceitação da própria perda. Percurso que Lygia irá empreender com Carolina, sua cria, sua filha, em *Pra você que me lê*.

2.3 – O encontro com Lygia em *Pra você que me lê*

Esta é a segunda parte de *Retratos de Carolina*, um capítulo metalínguístico. Lygia inicia esta segunda parte dizendo que quer “prosear” com o leitor, como já havia realizado no livro *Feito à mão*. Porém, sublinha que agora a prosa será diferente, pois decide iniciar a conversa quando o livro já está acabando, colocando em tela a hesitação que foi para ela dar um ponto final na Carolina. E a partir disso, propõe uma “*história-que-continua*” (Bojunga, 2002, p.163).

Destaca ainda, que assim como em *Feito à mão*, traz em *Retratos* suas moradas para dentro de seu texto.

A intenção é mostrar ao leitor, entre outras possibilidades, as moradas da escritora, isto é, os lugares, por ela escolhidos, para o ato de criar, ou melhor, o de viver a literatura. Em *Feito à mão* Bojunga abre ao leitor várias moradas: o Crow’s Nest, em Londres; o seu recanto em Santa Tereza, Rio de Janeiro, e o seu refúgio Boa Liga [...] Em *Retratos de Carolina* o espaço de “*Pra você que me lê*” cumpre esse propósito, trazendo as várias moradas da escritora que passam a ser moradas também no plano ficcional. Santa Tereza e Boa

Liga cedem espaço à nova morada: o Cata-vento, situado em São Pedro d'Aldeia (RJ) (Silva, 2007, p.186).

Começa sua narrativa a partir de seu reencontro com Carolina, que havia ficado em sua casa de praia, Cata-vento, para “descansar”, enquanto Lygia encontrava-se na capital, já envolvida com outro trabalho, uma peça que estava escrevendo, cujo protagonista chamava-se o Discípulo. Lygia descreve em detalhes a conversa que ocorre a partir deste reencontro com Carolina e a demanda específica dela, que pediu “mais um ou dois retratos de mim. [...] eu não me conformo da gente se separar assim: só deixando retratos negativos de mim. [...] em cada um deles uma nova frustração” (Bojunga, 2002, p.165-166). Carolina não consegue convencer Lygia neste momento, que retorna ao Rio para continuar a escrever sobre o Discípulo. Em seguida, é Carolina quem assume o relato da história, tratando Lygia como personagem e registrando tudo em um diário, que começa assim: “8 de setembro. *Ela foi s'embora e me deixou aqui*” e passa a registrar como foi o encontro/encantamento de Lygia com São Pedro d'Aldeia. Passado uma semana, Carolina registra: “[...] *ela tem que fazer mais um retrato de mim. Mas até ela voltar o que eu fico fazendo aqui nesta casa? Não adianta querer planejar a minha vida, o meu trabalho, nada! Eu ainda dependo dela pra tudo*” (Bojunga, 2002, p. 173).

Um mês e vinte e um dias depois, Lygia retorna à Cata-vento, dizendo a Carolina que não iria se demorar, pois veio só fazer uns pagamentos e retornaria no dia seguinte. Carolina insiste em ser retratada mais uma vez e Lygia se nega. Carolina muda de assunto e pergunta sobre o Discípulo, pedindo que Lygia fale sobre ele. Lygia após hesitar, decide contar alguns aspectos do Discípulo e de sua história. Interrompe justamente quando se dá conta do fascínio que havia gerado em Carolina com o “bocadinho” que lhe havia contado. No dia seguinte Lygia volta para o Rio e Carolina passa a fazer registros no seu Diário. É ela quem retoma a narrativa e relata o que acontece em primeira pessoa. “*Bom, pelo menos eu sei que enquanto ela me deixa aqui pendurada é porque ela ainda tá hesitando no tal tchau. Foi sempre assim: ela custa demais pra se separar da gente de vez*” (Bojunga, 2002, p. 194).

Lygia, neste momento da narrativa, utiliza-se novamente do recurso do sonho como possibilidade de elaboração para Carolina. E ela sonha, mais de uma vez, agora com o Discípulo. Ao acordar escreve seus “sonhos sonhados” em “seu diário”, assim como tudo o que pensa

sobre Lygia e sobre si. Carolina transcreve para seu diário, muitos detalhes. Sobre seu último sonho com o Discípulo, conta o encontro que teve com ele, a conversa e a “transa”, deixando o diário aberto em cima da mesa de Lygia em frente a cadeira onde ela costuma se sentar para ler e escrever. Nesta cena, a autora permite, de certa maneira, Carolina construir sua autonomia pela escrita – pela mão – seu “fazer”. Aqui a “Mãe Lygia³⁹” autoriza a filha “Carolina” ir se separando dela, ao mesmo tempo que participa ao leitor seu difícil e laborioso processo interno de criação/ separação de suas personagens. Lygia traduz para o leitor, utilizando-se do recurso uma história dentro da história, sua longa e difícil trajetória tanto para dar forma as suas personagens e ao enredo, como para finalizar a história.

Duas semanas depois Lygia retorna, encontra o diário de Carolina, a princípio finge não ver, mas não resiste, senta e lê. Ao terminar, fica perturbada e decide caminhar para “ruminar”. No retorno, encontra Carolina, que quer saber se ela trouxe o Discípulo e se ela vai retratá-la vivenciando uma romântica história de amor com ele. A conversa se desenrola: “– Mas, Carolina, te retratar *pra quê*, se você já se retratou? Agora só falta o título: *Auto-retrato aos 26 anos. Silêncio.*” Carolina retruca: “– Ah, ‘pera’ lá! A única coisa que eu fiz foi rabiscar um diário que...”. É interrompida por Lygia, que continua: “– ... que agora é parte de tua história... – ... que fala de uma vontade, que tece uma fantasia... – e que dá um feitio diferente ao Discípulo que eu inventei” (Bojunga, 2002, p. 203). E Carolina quer saber como é que ele fica. Lygia responde que do jeito que Carolina relatou no seu autorretrato. Ela discorda, dizendo: “Lá ele não tem... não tem história. Não tem começo-meio-e-fim. Lá ele...ele só vive na minha imaginação; não é feito o meu pai, feito... a minha mãe, feito a Bianca...” (Bojunga, 2002, p. 205). Mas, a escritora não muda de ideia em relação ao desfecho entre Carolina e o Discípulo, no entanto, no dia seguinte, decide fazer um novo retrato de Carolina: Carolina aos vinte e nove anos.

“Carolina aos vinte e nove anos”

Carolina trabalha num movimentado escritório de arquitetura, sendo competente no que faz. “Namora um pouco. Dança um pouco. Se diverte um pouco. Visita a Mãe um pouco. Tudo um pouco. Muito só

³⁹ Lygia costuma chamar seus livros, suas personagens de filhos/filhas.

sonho” (Bojunga, 2002, p. 210). Carolina mergulhada na rotina, no entanto, ainda sonhadora. Neste último retrato, Lygia faz Carolina retomar questões do passado para poder avançar. Assim, como aconteceu no final da primeira parte deste livro, quando faz Carolina sonhar.

Lygia promove o reencontro de Carolina com sua amiga de infância, Priscilla, no metrô. Esta convida Carolina para almoçar e conversarem sobre o que fizeram da vida. Durante essa conversa as duas resgatam o ocorrido no dia do aniversário de sete anos de Priscilla. E a amiga pede desculpas a Carolina por ter sido impaciente em ouvi-la e por ter chamado sua mãe de puta. Carolina conta que não foi este o motivo, mas, sim, a trapaça da amiga para ficar com a boneca prêmio, dando-lhe o *Pet* na gaiola. Em seguida à revelação, Carolina rompe o silêncio e conta a Priscilla o sonho que teve alguns anos atrás, com o pássaro na gaiola: “No sonho, a gaiola estava vazia e a porta aberta; e eu acordei com a certeza de que eu tinha aberto a gaiola pro ir embora daquela prisão” (Bojunga, 2002, p. 222). E Priscilla lembra que no final da festa o jardineiro encontrou a gaiola vazia, de porta aberta.

Carolina fica satisfeita. Em seguida Priscilla convida Carolina para ser a arquiteta responsável pelo projeto da Fundação de seu pai, que ela dirige, propondo um encontro entre ela, o marido Nando e Carolina para conversarem sobre o Projeto. Assim Lygia encerra este retrato de Carolina.

Parei de escrever; olhei para a janela: o sol estava se pondo lá no mar: hora pra andar na areia [...] Mas antes imitei Carolina: deixei meu caderno bem aberto no Carolina aos vinte e nove anos, e escrevi um bilhete para ela, dizendo: “Gostaria de ouvir tua opinião sobre o teu novo retrato (Bojunga, 2002, p.225)

A narrativa continua com Carolina correndo atrás dela, abraçando-a e puxando-a para sentar na areia. Carolina quer saber como vão ser as coisas após o encontro com Priscilla e Nando, e quer saber também como fica o Discípulo na sua história.

Lygia um tanto quanto impaciente responde:

- Carolina, vê se entende, filha: a tua história chegou ao fim. Com esse teu retrato aos vinte e nove anos eu quis deslanchar a tua profissão, a tua criatividade, a tua independência econômica e, acima de tudo, a tua confiança nessa tua mão aí.

(...) – Mas o Discípulo... – Ele fica na tua fantasia, eu já disse: o papel dele acabou sendo esse. O que não é nada de fazer ninguém chorar: quantas coisas, quantos alguéns ficam morando pra sempre na fantasia da gente? (Bojunga, 2002, p.230).

Em seguida Lygia narra o momento da separação, as duas levantam-se, olham-se intensamente e Lygia começa a se afastar sem querer olhar para trás, apesar do chamado de Carolina.

Mas não resisti, acabei me virando: Carolina
 Continuava no mesmo lugar. A fisionomia dela estava
 Resignada. Resignada, não: serena. Muito serena.
 Repirei aliviada.
 Levantei o braço e acenei com a mão.
 Esperei.
 Sem pressa, mas sem nenhuma hesitação,
 Ela respondeu ao meu aceno,
 Me dizendo também:
 Tchau.
 (Bojunga, 2002, p.232)

Figura 5: Foto de Lygia Bojunga na praia de São Pedro d’Aldeia (RJ)



Fonte: <http://www.casalygiabojunga.com.br/pt/obras.html>.

Lygia encerra o livro com as linhas dispostas tal como exposto na página anterior, e seguidas de sua imagem, junto ao mar, exatamente no local onde, no livro, Lygia se despede de Carolina, captada pela câmera de Peter, seu marido.

Interessante notar, com Ando (2011), que a palavra “tchau”, isolada na última linha da página, é também a palavra que encerra a narrativa. Ao deparar-se com essa configuração plástica centralizada e afunilada, o leitor poderá ser levado a folhear o livro em movimento retrospectivo, pois remete ao mesmo “desenho verbal” que aparece no final da primeira parte do livro. “Tchau” também figurativizaria, a despedida entre Carolina e a autora, assim como do leitor em relação à obra. Ando (2011, p.178) constata que o texto de Bojunga “não se restringe à função de narrar no sentido convencional na medida em que mostra, encena os sentidos pretendidos por meio do investimento na dimensão corporal da escrita”. E expõe um jogo autoficcional, no qual se verifica a transmutação da autora em personagem de sua trama, uma curiosa mimetização de si.

A narrativa de Bojunga: um texto tecido pelo desejo, uma travessia pela escrita, num trilhamento que compreende um jogo de tecer e destecer a própria escrita, inventando, criando uma nova relação com a linguagem. Cada personagem emerge como “sujeito-autor”, numa inquietante travessia pela feminilidade em sua relação com o desamparo.

TCHAU:

O PERCURSO DE REBECA

Um caleidoscópico que o tempo vai virando.

Lygia Bojunga

3. TCHAU: O PERCURSO DE REBECA

3.1 - Sobre Tchou

Tchau (1984) é um dos textos que compõem, como já referido, o primeiro e único livro de contos de Lygia Bojunga, cujo título é homônimo. Este conto é narrado em terceira pessoa e toda a história é apresentada pela perspectiva da protagonista, Rebeca. Rebeca é uma menina de 10 anos obrigada a lidar com a separação dos pais, tendo que consolar o pai e compreender a decisão materna de abandonar a família (ela, o irmão-bebê e o pai) devido à paixão por outro homem.

Dividido em seis cenas - *O buquê, Na beira do mar, No sofá da sala, Na mesa do botequim, A mala e O Pai volta tarde e encontra um bilhete no travesseiro* - através das quais Lygia apresenta a odisséia de Rebeca que testemunha o desenrolar da ruptura da relação dos pais, o desmoronamento da “família feliz”, inventando estratégias para lidar com a angústia provocada pelo desenlace que ameaçava se concretizar.

Ando e Silva (2007, p.154) apresentam uma análise da construção das personagens femininas deste conto baseada em pressupostos teóricos formulados pela crítica feminista, e destacam que “o questionamento acerca dos modelos e papéis femininos promovido por Bojunga insere-se, na verdade, em um contexto maior de rupturas, em voga não apenas na literatura, mas também em outros setores da sociedade”. E enfatizam que o conto não cai nas armadilhas da literatura panfletária: a separação não é tematizada no intuito de colocar a instituição do casamento na berlinda, como se a sua dissolução fosse sinônimo de emancipação feminina. Pelo contrário, a fuga empreendida pela Mãe promove dor e sofrimento para a protagonista e sua família.

Portanto, como as próprias autoras indicam, há na narrativa de Bojunga algo para além do questionamento e ruptura com papéis sociais estabelecidos por condicionamentos patriarcais ou por “valores falocêntricos”. Daí utilizar para análise nesta dissertação a publicação de 2003, quando a obra passou a ser editada pela Casa Lygia Bojunga, justamente pelo fato de nesta edição a autora ter agregado um prefácio

intitulado *Pra você que me lê*. Este, conforme vimos, acrescenta riquíssimo material sobre sua relação com os livros e com o leitor e coloca em destaque sua relação com a protagonista Rebeca, explicitando porque decidiu reproduzir na capa o quadro *A Solitária*, de Edvard Munch, pintor norueguês, ampliando a possibilidade de análise da tessitura de sua narrativa.

3.2 – *O percurso de Rebeca*

Cena 1 – *O buquê*

Esta cena pode ser considerada como o momento do surgimento da intriga em Rebeca, o “instante anunciado”⁴⁰(Barros, 2010, p.43).

A história começa com a entrega de um buquê na casa de Rebeca e com ela gritando: “– Mãe! – Chegou flor pra você.” A cena continua com a Mãe, vindo correndo da cozinha, pegando o buquê e lendo o cartão preso nele, quando toca o telefone e larga tudo e vai atender. Na sequência Rebeca tenta ler o cartão, mas não consegue por estar escrito em outra língua. A única coisa clara é a assinatura “Nikos”. Nesse momento, ela recorda de uma “voz estrangeira” que ligava para a mãe. Em seguida, aproxima-se disfarçadamente da mãe ao telefone, com o olhar fixo nela. E intrigada, contempla- a:

A Mãe estava parecendo nervosa, encabulada; mas muito mais bonita de repente! Rebeca foi se esquecendo de prestar atenção na língua estrangeira que a mãe estava falando para só ficar assim: olhando: curtindo a Mãe (Bojunga, 2003, p.19).

Ao desligar o telefone, a mãe vai para junto das flores e dirige a palavra à filha: “– Coisa linda esse buquê, não é Rebeca?”. Abraça o buquê e Rebeca permanece parada sem dela tirar os olhos. Na sequência se dirigem à cozinha para colocar as flores na água, “arrumam as flores devagar, sem falar nada, sem nem levantar o olho do vaso” (Bojunga, 2003, p.20). É possível perceber que Rebeca é surpreendida pelas

⁴⁰ Barros, M. (2010). *Poesia Completa*. São Paulo : Leya.

reações da mãe em relação à chegada do buquê: “vem correndo da cozinha”, “tirou depressa o cartão”, “largou tudo e foi atender”.

A Mãe é apresentada ao leitor a partir dessas reações e são essas reações que prenunciam o teor dos questionamentos de Rebeca: aquilo que se configura “em outra língua”, numa “voz estrangeira”, que retira a mãe de seu lugar costumeiro. Um estrangeiro que surge aparentemente do nada e desestrutura o estabelecido. O que se passa? Quem é esse Nikos? Que língua é essa? O que está acontecendo com minha mãe? Produzindo um sentimento de estranhamento na menina, um contato com que é da ordem, segundo Freud, do estranho-familiar (*Unheimlich*), germinador de incertezas.

Publicado em 1919, *Die Unheimliche*, no qual trata do tema relacionando-o à literatura. Ele considera que essa estranheza surge na vida cotidiana e na criação estética quando certos complexos infantis recalcados são abruptamente despertados. Tal estranhamento está ligado a diversos temas angustiantes: o medo da castração, a figura do duplo, o movimento do autômato, que apresentam como traço comum a reativação das forças primitivas que a civilização parecia ter esquecido e que o indivíduo supunha haver superado, ou seja, o estranho marca algo “fora” com o qual o sujeito tem que se haver. Essas fontes de angústia infantil relacionam-se marcadamente à solidão, à escuridão e ao silêncio.

Interessante como a autora continua a narrativa a partir do estranhamento de Rebeca, ao mesmo tempo em que a menina pressente “algo no ar” e volta os olhos para a mãe, tentando encontrar respostas para seus questionamentos, sua reação é de encantamento ao deparar-se com a Mãe, “muito mais bonita de repente” (Bojunga, 2003, p.19). Rebeca se depara com a mulher na mãe e a reconhece na sua “agudeza esplendorosa”.

Zalcborg (2003) comenta que a menina busca, na mãe, seu espelho, capturar uma imagem que reflita o que é específico à mulher. Esta imagem da mulher fascinante é entrevista em lampejo e devido a seu brilho, traz a promessa de um gozo desconhecido.

No momento seguinte, a mãe abraçada ao seu buquê, representante daquilo que completa o seu ser - ser desejada/amada - encontra o olhar da filha e as duas se contemplam por um tempo em que nada é dito, ocorrendo apenas o que pode ser chamado de uma confiança entre olhares. Algo precisava de tempo para se pronunciar. Rumam para a cozinha e juntas colocam as flores no vaso, sem mais se olharem e nada falarem, prenúncio de um porvir imprevisível.

Cena 2 – Na beira do mar

Lygia nesta cena retira as personagens de casa e insere o leitor no passeio delas junto ao mar e na experiência subjetiva de cada uma nesse espaço.

Rebeca e sua mãe saem para fazer compras e, na volta, a mãe decide voltar andando à beira do mar. A menina olhava o tempo todo para trás para ver o caminho marcado por suas pegadas, enquanto a Mãe olhava para o mar e mais nada, até que decidem sentar para descansar.

Enquanto a mãe contempla o mar, pensativa, e anseia por algo além, almejando um futuro diferente, a filha se entretém com as pegadas na areia, com o passado. Quando sentam, Rebeca põe-se a brincar fazendo um castelo e a Mãe continua absorta em seus pensamentos olhando para o mar. Sabemos, por Freud (1908/1976, p.151), que “o brincar da criança é determinado por desejos”. E que, tal como o poeta, ela rearranja os acontecimentos de seu mundo, numa nova ordem, transformando a realidade penosa.

Na sequência, a Mãe surpreende dizendo: “- Rebeca, eu vou me separar do pai: não tá dando mais para a gente viver junto”. (Bojunga, 2003, p. 22) E a menina assustada olha para a mãe que continua dizendo:

– Neste último ano tudo ficou tão ruim entre o pai e eu. Eu sei que ele sempre teve paixão por música, eu já conheci ele assim. Mas desde que o Donatelo nasceu que ele só vive às voltas com aquele violino! É só tocar, estudar, compor, ensaiar; ele me deixou sozinha demais (Bojunga, 2003, p. 22).

Após toda a hesitação, a mãe desatina a falar, tomada pela paixão, na busca de se livrar do passado, do casamento que a condena e daquela em que se transformou, ou seja, na busca de fugir de si mesma. É possível verificar que a Mãe passou a vislumbrar essa possibilidade a partir do encontro com Nikos – o amante que remediaria sua falta e que lhe ofereceu a oportunidade de algo extraordinário, pleno, fora do comum – viver um sonho num país distante. A Mãe se queixa para Rebeca que o Pai, músico, “só sabe tocar, estudar, compor, ensaiar” deixando-a sozinha, revelando à filha que ser mãe não bastava.

Masotta (1987, p. 37) lembra que “na teoria de Freud a falta tem um lugar teórico”. Em sua busca de amor e atenção, a criança é confrontada mais cedo ou mais tarde com o fato de não ser o único

objeto de interesse dos pais. Conforme Fink (1998), limite, falta, perda, são conceitos centrais para a lógica lacaniana, também referidos por Lacan como castração. E, para ele, na medida em que o desejo está sempre correlacionado à falta, o falo, como já referido, é o significante da falta. Ou seja, enquanto a castração refere-se a uma perda primordial que coloca a estrutura em movimento, o falo é o significante dessa perda.

Após o desatino, a Mãe tenta pegar a mão de Rebeca, que escapa e retruca: “– Sozinha, como? E eu? E o Donatelo? A gente tá sempre junto, não tá? Nós três. E quando o pai não tá com a orquestra, ele também tá sempre em casa. Então? nós quatro. Sozinha por quê?” (Bojunga, 2003, p. 22).

Percebe-se que o que desconcerta de fato Rebeca é a possibilidade de ser abandonada pela mãe, pois somente na sequência inclui o irmãozinho e o pai. Quem é esta diante de mim? Do que ela fala? Que sentimentos são esses que lhe chegam de sobressalto? Enigma formulado: Afinal de contas, o que a mãe deseja?

A mãe diz estar confusa e não saber como explicar, hesita, pega as mãos de Rebeca e confessa: “– Eu me apaixonei por um outro homem”. Rebeca sobressaltada: “– O pai adora você! Você não pode... [...] Por quê?” E a conversa se desenrola: “[...] eu fui me sentindo sozinha... vazia... vazia de amor. Amor assim... de um homem” (Bojunga, 2003, p. 24).

O que era uma suspeita se concretiza: o envolvimento amoroso da Mãe com um outro homem. E aquilo que havia ficado em suspenso na cena do buquê, coloca-se agora às claras diante de Rebeca: a castração materna por um lado e por outro, a mãe dominada pela paixão, tentando recobrir sua falta com o amor de um homem. Diante de seus questionamentos, a Mãe continua tentando explicar para Rebeca o que está acontecendo, relatando o que sente:

– Se ele me diz vem te encontrar comigo, mesmo não querendo, eu vou; se ele fala que quer me abraçar, mesmo achando que eu não devo, eu deixo; tudo o que eu faço de dia, cuidar de vocês, da casa, de tudo, eu faço feito dormindo: sempre sonhando com ele; e de noite eu fico acordada, só pensando, pensando nele. [...] Rebeca! Rebeca! Eu tô sem controle de mim mesma [...] (Bojunga, 2003, p. 25).

Zalberg (2003, p.167) recorda que Freud enfatizou insistentemente sobre a necessidade nas mulheres de serem amadas mais do que delas mesmas amarem e de que essas buscam através de seu narcisismo, uma compensação para sua falta de falo, exaltando os encantos de seus corpos.

Em seu texto *Sobre o Narcisismo: uma introdução*, Freud (1914/1976, pp. 105-107) afirma que existem diferenças fundamentais entre os sexos masculino e feminino no tocante ao seu tipo de escolha objetal e apresenta um breve sumário dos caminhos que levam à escolha de objeto. De acordo com o tipo narcisista de escolha, uma pessoa pode amar: “a) o que ela própria é (isto é, ela mesma), b) o que ela própria foi, c) o que ela própria gostaria de ser, d) alguém que foi uma vez parte dela mesma”, como o amor da mãe pelo filho. Por oposição ao tipo de escolha narcísica, Freud apresenta o “tipo anaclítico (de ligação): a) a mulher que alimenta, b) o homem que a protege, e a sucessão de substitutos que tomam o seu lugar”.

Freud sustenta serem as escolhas amorosas da vida adulta uma reedição da relação primária com as figuras parentais. Para ele, a escolha objetal anaclítica é característica de indivíduos do sexo masculino. Já a escolha objetal do tipo narcísica, prevalece nos indivíduos de sexo feminino, principalmente se forem mulheres belas, pois o narcisismo é aumentado, o que desfavorece o estabelecimento de uma verdadeira escolha objetal. Por isso a ênfase de Freud na necessidade das mulheres serem mais amadas. No entanto, deixa claro que não existe um tipo específico de escolha para cada indivíduo. Pode haver mulheres que amam de forma anaclítica.

Rebeca descobre assim o que é a paixão e com ela, a falta e o desamparo, sentindo seu mundo ruir diante da imagem da Mãe, que lhe diz estar completamente fora de si por não saber mais viver sem seu amado/amante.

Moura (2007, p. 161) propõe que o amante é aquele que demanda, confessando que algo lhe falta, nutrindo uma expectativa de completude e plenitude, evitando, assim, a confrontação com o vazio de sua condição. Considera que na paixão a idealização é maciça, uma vez que a alteridade é negada e o outro se torna absoluto, assim como o investimento libidinal é exclusivo, tornando o outro indispensável para a sobrevivência psíquica do sujeito.

A Mãe continua justificando-se: “– É claro que isso não tem nada a ver com o amor que eu sinto por você. E pelo Donatelo então nem se fala”. Rebeca, na tentativa de se reorganizar e saber qual o seu lugar no desejo da Mãe, passa argu-la: “Não se fala por quê? Você

gosta mais do Donatelo que de mim? Como é que... como é que ele se chama? Esse cara” (Bojunga, 2003, p. 24-26). A mãe responde dizendo que é Nikos, que ele é grego e que conversam em francês. Rebeca passa a olhar para o castelo desmanchado e suspira: “ – E ainda mais essa! Com tanto homem no Brasil” (Bojunga, 2003, p. 26).

Cena 3 – No sofá da sala

É sentada no chão, à meia luz, próxima ao sofá da sala onde a mãe se encontrava chorando, que Rebeca ouve o pai falando com uma voz que “nunca tinha ouvido ele falar”:

– Você tá chorando por quê? Quem tem que chorar sou eu e não você. Não sou eu que to abandonando a minha família, é você; não sou eu que to deixando os meus filhos pra lá: é você! [...]
 – Você não tá querendo entender: eu não to deixando a Rebeca e o Donatelo: um dia eu volto para buscar os dois. [...] – O que que eu posso fazer? Ele não quer que eu leve as crianças agora.
 – ELE NÃO QUER!! Então ele manda em você agora? [...] E aí o pai gritou: – [...] você vai ter que escolher: ou fica ou leva as crianças com você *agora*. [...] Então você escolhe: ou ele ou as crianças (Bojunga, 2003, pp. 28-29).

Rebeca testemunha o confronto entre os pais e presencia o desespero paterno diante da decisão da Mãe. O Pai coloca os filhos no circuito apelando à mãe na Mãe, na lógica de que nesse momento só os filhos para “segurá-la”. Rebeca não reconhece esse pai, nunca o ouviu falar com aquela voz: pai descontrolado, enraivecido e ao mesmo tempo desamparado. E revela-se a ela: o ciúme.

Em *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo* (1922/1976), Freud considera que o ciúme compõe-se de pesar, do sofrimento causado pelo pensamento da perda do objeto amado, da ferida narcísica decorrente da possível perda do objeto, do ódio destinado ao rival preferido e de recriminações contra o eu por não ter conseguido manter o vínculo amoroso. As motivações de tal estado afetivo estariam profundamente enraizadas no inconsciente, ligadas às

primeiras manifestações da vida emocional da criança. Enfatiza que o ciúme é originário do complexo de Édipo.

Em sua narrativa, Bojunga consegue apresentar com muitos detalhes, tal problemática. Rebeca reconhece em si, o ciúme, e em vez de ficar paralisada ou revoltada, posiciona-se na direção de querer saber o que se passa e de criar possibilidades encontrando um lugar para si, bordejando os espaços vazios diante de tal experiência. Mesmo não tendo recebido resposta alguma dos pais naquele momento, Rebeca, conforme a narrativa de Bojunga, procura internamente elaborar a cena.

Cena 4 – *Na mesa do botequim:*

Esta cena começa com Rebeca descendo do ônibus e voltando para casa, lambendo um sorvete, quando se depara com o pai sentado no fundo do botequim da esquina, bêbado. O pai a convida para sentar e ela continua saboreando seu sorvete até o final, quando o pai suspira, olha fixamente para Rebeca e diz: “ – A tua mãe não gosta mais de mim. (...) E eu gosto tanto dela (...) Como você é parecida com ela! A boca, o cabelo, o jeito de olhar. (...) Eu queria que você e o Donatelo já fossem grandes. (...) O que que eu faço com vocês dois Rebeca?” (Bojunga, 2003, pp. 31-33).

Rebeca diante do pai afetado pela ruptura do laço conjugal e entregue a paixão pela bebida sente-se no compromisso de restituí-lo, até porque esse endereça a ela um pedido nas entrelinhas, já que tão parecida com a mãe ela poderia entender melhor o que se passa com o querer daquela mulher. Diante do desespero do pai, decide mediar a relação dos pais e promete: “ – Deixa comigo, pai, eu te prometo que eu não deixo a mãe dizer tchau pra gente. – Promete? – Prometo. E agora pára de beber, tá? – Tá” (Bojunga, 2003, p. 33). A promessa envolve uma salvação para o pai e para si mesma.

O que Bojunga acentua neste momento da narrativa é a relação de Rebeca com os pais a partir de um viés surpreendente: não coloca Pai e Mãe na posição de pais, problematizando a maternidade e a paternidade, mas na posição de homem e de mulher diante dos impasses da sexualidade. O Pai que comparece nesta cena é um pai fragilizado, egoísta, preocupado consigo mesmo e tentando suturar sua ferida narcísica, sem qualquer preocupação com os sentimentos e mesmo com a pouca idade da filha. Ou seja, um homem ressentido, descompromissado com a posição de pai, quer se ver livre dos filhos.

Levy e Gomes (2011) entendem o ressentido como aquele que procura retroagir a passagem do tempo e anular a constatação da evidência da falta no campo do Outro. Destacam que o ressentido não reconhece sua responsabilidade no fato do qual se queixa, não admite sair do lugar de vítima para implicar-se no que o faz sofrer. Ressente-se por ter perdido um lugar, um lugar que acredita ser seu de direito e reivindica o reconhecimento de seu suposto valor.

Rebeca naquele momento só pôde contar com palavras em forma de uma promessa.

Cena 5 – A Mala

Rebeca percebe a mãe arrumando a mala, mas volta para seu quarto e finge estar desenhando um barco. Finge não escutar a Mãe querendo se despedir do Pai e o Pai zangado, indo embora, batendo a porta. “Foi riscando no papel com força, o lápis pra cá e pra lá cada vez com mais força, tlá! A ponta quebrou” (Bojunga, 2003, p. 35).

Neste momento a protagonista busca lidar com sua angústia diante da separação da Mãe, que começa a se configurar como inevitável, desenhando. Uma tentativa que evidencia ao mesmo tempo, uma defesa, procurando “fingir” que nada está acontecendo e o início de um trabalho de elaboração.

O desenho, conforme Chemama (2001, p. 21), “dá contorno ao caos do mundo que nos cerca, até mesmo sua crueldade, [...] opõe como que um limite, circunscrevendo o Outro terrificante que supomos, por engano, às vezes com razão, neste universo sem forma”. Chemama chama atenção ainda para os dois tempos do ato de desenhar: o primeiro produz uma marca, uma inscrição colocando em cena a existência do sujeito, mas é o segundo que permite a significação. Ou seja, com o controle do gesto, aquele que desenha pode limitar o domínio do Outro, realizando alguma figuração deste, passando o desenho a ter função de traço, constituindo uma passagem ao simbólico.

Rebeca decide espiar a Mãe e encontra a mala pronta junto à porta. Volta correndo para o quarto, senta, pega o lápis, faz a ponta depressa, com o coração batendo forte e desata a riscar. De rabo de olho vê a Mãe entrar em seu quarto e acariciar o cabelo do irmão que dormia. E risca cada vez mais forte até que a ponta do lápis se quebra novamente. O silêncio impera até a buzina do táxi a tocar lá fora, assustando mãe e filha.

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. – Mãe; não vai! Eu já pedi tanto, que eu não ia pedir mais, mas você tá indo mesmo e eu tenho que pedir de novo, não vai não vai!! [...] Rebeca me entende, me perdoa, me entende,, eu tenho que ir, é mais forte que tudo. Mas eu já prometi: eu volto (Bojunga, 2003, pp. 36-37).

E no instante que segue, Rebeca tenta segurar a mala da Mãe: segura, puxa, agarra e não solta, apesar da insistência da Mãe. Vai sentada sendo arrastada no puxão. A Mãe decide soltar a mala, fecha os olhos e põe a mão na cabeça, meio que tonta. Rebeca aproveita pra se grudar na mala, ainda, com mais força. A Mãe abre os olhos, como se a tonteira tivesse passado, diz Tchau e sai correndo embarcar no táxi.

Rebeca luta até o fim, procurando ao mesmo tempo cumprir a promessa feita ao Pai de manter a Mãe perto deles. Esta cena, para além da separação conjugal e abandono do lar pela mãe, foca o difícil processo de separação mãe-filha. Zalberg (2003) ressalta que a menina precisa abrir mão de seu primeiro amor infantil, com todos os riscos implicados nisso, pois, somente aceitando correr esse risco, a menina poderá aventurar-se na criação de si mesma como um sujeito feminino.

É a partir do olhar da mãe que a menina retira o que precisa para constituir sua feminilidade, é do campo da satisfação vivida pela mãe com a filha que dependerão outros níveis de elaboração da feminilidade.

É possível constatar que Rebeca, enquanto filha, foi pela Mãe desejada e objeto de sua fantasia, recoberto pelo manto imaginário, o objeto mais-de-gozar a compensar o gozo perdido dela. Como marca seu próprio nome Rebeca⁴¹, aquela que uniu Pai e Mãe, como essa última revela: “A gente construiu na calma um amor gostoso e foi feliz uma porção de anos. E mesmo quando eu reclamava que ele gostava mais da música do que de mim, eu era feliz...” (Bojunga, 2003, p. 23). Mas,

⁴¹ **Rebeca:** Vem do hebraico *Ribhqah*, que significa "união" ou "ligação". Na Bíblia, no livro do Gênesis, era a mãe de Jacó e Esaú, considerada uma mulher de muita beleza. Por associação a essa personagem, o nome Rebeca passou também a significar "mulher com uma beleza que cativa (ou prende) os homens". Recuperado em 26 de abril, 2013 de <http://www.dicionariodenomespropios.com.br/rebeca/>.

segundo Freud, é preciso que num segundo momento, o olhar materno dirija-se para um terceiro, para aquilo que não é a filha, indicando a esta que ela própria está atravessada pela falta. É o que a Mãe faz ao buscar no Pai uma localização para si, colocando-se como Mãe; no entanto, com o nascimento de Donatelo, algo se precipita. O Pai músico, “só sabe tocar, estudar, compor, ensaiar”, deixando a Mãe “sozinha... vazia... vazia de amor. Amor assim de um homem” (Bojunga, 2003, pp.22-24), revelando à filha que ser Mãe não bastava.

Em sua narrativa, Lygia nos mostra como Rebeca é atenta a sua mãe. Observa como a Mãe revela seu corpo, sua postura, sua voz, seu toque, as expressões de seu rosto, enfim, observa o real do corpo materno e para onde se dirige o desejo da mãe procurando encontrar uma forma de inscrição para o seu ser.

Faz-se necessário ressaltar que a menina não se separa totalmente da mãe, continua demandando-lhe, mesmo após a intervenção do pai, porque a metáfora paterna só assegura à menina sua constituição como sujeito, mas não como sujeito feminino. É no olhar materno que a menina encontra o que precisa para constituir sua feminilidade, ou seja, seu aporte identificatório.

Conforme Zalcberg (2003), para a menina é fundamental saber como a mãe se coloca como mulher diante de um homem. Reconciliada com seu próprio corpo feminino, a mãe conseguirá apropriar-se de recursos imaginários para recobrir o corpo da filha, acolhendo seu corpo de mulher. A menina espera que a mãe consiga encontrar uma forma de compensar sua própria falta de um significante específico para seu sexo. É só assim que uma mãe consegue abrir caminho para que uma filha consiga inventar sua própria feminilidade. No entanto, em determinado momento, a menina precisa poder distinguir-se da mãe para consolidar essa identificação como sua.

E, como ainda coloca Zalcberg (2003), é nesse momento de solidão que ela, menina, precisa *saber fazer* com a feminilidade. Mas é um saber fazer próprio, inventado e criado por ela mesma, e não um saber teórico que possa ser encontrado em livros ou através de ensinamentos de outras pessoas. É um saber fazer diante do real⁴² da castração – a odisseia de Rebeca, percurso único e singular.

⁴² Jorge (2010, p.11) lembra que Lacan define o real de diferentes modos, mas em todos eles o que se evidencia é seu caráter evasivo ao sentido, o impossível de ser simbolizado, ele é puro não-sentido, enquanto que o sentido é o que caracteriza o imaginário, e o duplo sentido o que caracteriza o simbólico.

É preciso lembrar que, para Freud (1925/1976), a castração para as mulheres está ligada à perda do objeto amado, ou melhor, à perda do amor do objeto amado, que a lança no desamparo. E é este percurso que Bojunga nos apresenta: Rebeca diante da intriga, do desamparo e do vazio sempre produzindo/criando, fazendo surgir algo que se desdobra e se transforma, de modo cada vez mais elaborado: da intriga às brincadeiras, como as pegadas na areia e à feitura de um castelo, para o desenho e à escrita.

Cena 6 – O pai volta tarde e encontra um bilhete no travesseiro

Esta cena resume-se no bilhete escrito por Rebeca ao pai:

Querido pai. Não deu para eu cumprir a promessa. A Mãe foi mesmo embora. Mas a mala dela ficou. E eu acho que assim, sem mala, sem roupa para trocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a Mãe ficar muito tempo sem voltar. Não sei. Vamos ver. Eu arrastei a mala e escondi ela debaixo da sua cama, viu? Um beijo da Rebeca (Bojunga, 2003, p. 39).

Rebeca encerra o bilhete com o desenho de um barco, justamente o desenho que “fingia” fazer enquanto a Mãe se preparava para ir embora, traço de elaboração, não somente da partida da Mãe que decide viver do outro lado do mundo, com seu novo amor, mas também, marca de sua travessia solitária pelas veredas do conflito familiar, da paixão, do ciúme e da esperança. A Mãe foi, mas pode voltar. Uma parte da Mãe foi embora, a outra permanecerá de forma indelével com ela.

Lygia mostra de forma criativa e inusitada como Rebeca a seu modo encontra recursos para lidar com a partida da Mãe e a promessa

Garcia-Rosa (1987, p. 221) destaca que o real só é apreendido por intermédio do simbólico. É a pulsão freudiana. O imaginário constituiria o primeiro corte com o exercício pleno da pulsão, nos introduzindo nos domínios da subjetividade. E o simbólico é a Ordem, a Lei, que distingue o homem do animal e funda o inconsciente. Apresenta uma dupla vertente: a da palavra e a da linguagem. A palavra, permite ao indivíduo superar a relação dual imaginária e a linguagem é o que vai se colocar numa relação de exterioridade em relação ao sujeito, ou seja, independente do indivíduo que fala e permitir, ao mesmo tempo, ao indivíduo falar ao outro (seu semelhante).

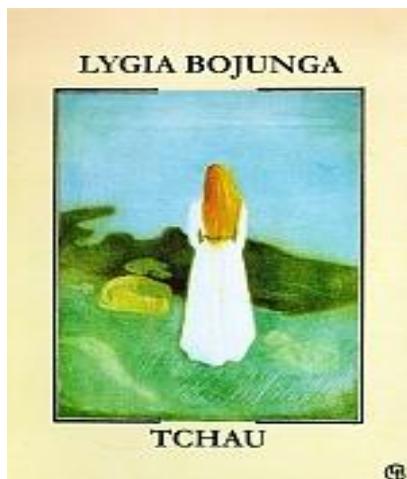
feita ao Pai. Não conseguiu impedir que a Mãe fosse embora, apesar de todo esforço e investimento no sentido de convencê-la a ficar. O que conseguiu foi reter a “Mala” com os pertences da mãe e a guarda embaixo da cama do casal, na esperança de um reencontro. A mulher na Mãe é quem parte, deixando para trás a família, não sem hesitação e sofrimento. Evidencia-se aqui, o mesmo que encontramos no percurso de Carolina, a proposição de Lacan (1973), comentada em *Televisão*, sobre as concessões que uma mulher faz para um homem em troca de amor – seu corpo, sua alma, seus bens – consentindo ocupar o lugar de objeto, o que para ela representa ser amada.

No entanto, o que Bojunga apresenta ao leitor no final do conto é a saída elaborada por Rebeca, que toma a palavra e escreve, assumindo posição de sujeito desejante, se deslocando do lugar de objeto do Outro. Rebeca produz um bilhete, “onde o traço e a letra se enodam de uma maneira renovada” (Chemama, 1991, p. 26), como observa-se com frequência, em percursos de análise, em que o desenho e a escrita comparecem, instaurando a possibilidade da constituição “de uma lacuna, de uma alteridade, em cujo intervalo, cavado pela separação, o sujeito advém”, apreendendo o saber que ali foi se desdobrando, como bem recorda Guimarães (2007, p. 193).

3.3 – O encontro com Lygia em *Pra você que me lê*:

Lygia, na 17ª edição de seu livro *Tchau*, presenteia seus leitores com um prefácio intitulado *Pra você que me lê*, no qual inicia falando de sua “amarração” com os livros e o motivo que a levou a reproduzir na capa desta edição um quadro chamado *A Solitária*, do pintor norueguês Edvard Munch.

Figura 6: Capa do Livro Tchau



Fonte: Bojunga (2005)

Ela inicia assim:

Quando olhei pela primeira vez para A Solitária, logo me senti intrigada por este trabalho do Munch, que contrasta tanto – pela suavidade da forma e da cor – com muitos dos quadros dele que me interessam (inclusive o célebre O Grito), marcados por uma atmosfera angustiante e sombria. A intriga que senti olhando pr'A Solitária poderia ter sido acionada pelo que há de intrigante naquela figura: um cinto prendendo uma cabeleira vigorosa numa cintura delicada; um olhar que, mesmo a gente não vendo, a gente vê perdido no horizonte; a brancura intensa de uma veste, acentuando dúvidas: é uma adolescente? uma mulher? uma noiva? um fantasma?; e em volta da figura: sombras? pedras? areias? rochedos? (Bojunga, 2003, pp. 9-10).

Com a descrição que faz do encontro com este trabalho de Edvard Munch, Lygia envolve o leitor em sua intriga, assim como no início da história de Rebeca. Que imagem é essa? Quem é essa? Ao que ela reporta?

Esta litografia de Munch, datada de 1896, intitulada *Loneliness* (A Solitária) faz parte da série *Frieze of Life* (*Friso da Vida*), que retrata aspectos relacionados ao amor, angústia e morte. Menezes (1993) lembra ser comum tomar o artista norueguês como “um pintor do desprazer, da doença, da morte, do pessimismo, da solidão, da melancolia e do abandono” e propõe uma leitura no sentido oposto, ressaltando que para Munch, “não existe vida sem morte, vida sem doença, felicidade sem abandono, prazer sem separação e, portanto, sem dor e desprazer”, afirmando que é do coração cortado que nasce nova vida (Menezes, 1993, p. 92).

Lygia nos envolve aqui com sua experiência singular diante daquilo que o encontro com o estranho propicia: um limite com o qual cada um a seu modo tem que se haver. O que causa estranhamento “está dentro da gente, dentro da própria casa. Ele não é algo exterior, algo estranho, mas algo ‘entranho’ [...] que nos assombra e nos persegue, que, literalmente, nos ‘procura em casa’” (Otte, 2006, p. 14).

E assim que meu olho bateu na reprodução da página inteira d’A Solitária, fui invadida [...] pela sensação de familiaridade que, de novo, me intrigou, e pela lembrança forte de Rebeca, da Mãe [...] eu já tinha me encontrado com ela sim. Mas não num livro. Nem tampouco em nenhuma galeria de arte. Eu tinha me encontrado com ela dentro de mim [...] eu tinha me encontrado com aquela figura de outro jeito: vestida de Rebeca, se agarrando com força na mala que vai deixar ela sem mãe; vestida de Mãe, olhando perdida pro mar, querendo encontrar nele a força para aguentar uma torrente de paixão; [...] Ali estava a imagem criada pela mão de um pintor, me revelando, em outra linguagem, o mesmo que a minha mão de escritora tinha procurado pintar nos meus contos. Por que então não me sentir tomada pela sensação de familiaridade se o pintor e eu falávamos de uma mesma sentença a ser cumprida: a solidão (Bojunga, 2003, pp. 11-12).

E é assim, que Lygia nos presenteia com sua experiência com a feminilidade, tão bem delineada por Birman (1999) quando apresenta a feminilidade e o desamparo como duas faces da mesma moeda, tomando a primeira como a revelação do que existe de erógeno, no

segundo, a sua face positiva e criativa que permite ao sujeito, nos termos de sua possibilidade, uma reinvenção permanente.

Da mesma maneira que Munch consegue imprimir em sua tela *A Solitária* um silêncio que invade e captura, Lygia promove em momentos de sua narrativa – a solidão do sujeito – “na beira, na margem, no umbral, no limiar em relação ao real” (Jorge, 2011, p.248). O mar de alguma maneira sempre comparece nas histórias de Lygia, e se presentifica também, na tela *A Solitária*. Observa-se que, nesta última, a figura está de pé diante do mar e no conto a personagem da Mãe e de Rebeca, se encontram sentadas na areia da praia. Em ambas, ao longe o horizonte, numa marcação entre o familiar e o estranho, entre seu cotidiano pleno de sentido e o sem-sentido – mais além do horizonte – uma “região que permanece fora do campo visível, inacessível a visão do espectador” (Jorge, 2011, p. 25) – o real, o vazio. Aprendemos com Lygia o mesmo que Fingermann (2005, p.105) aponta sobre sua análise da obra de Beckett “de palavra em palavra, de silêncio em silêncio, é preciso se virar, *se débrouiller*, dar um jeito, é preciso continuar”.

Abordar o vazio, a falta, não na posição de servidão ao Outro, mas na abertura para a possibilidade da invenção/reinvenção como tão bem desenhada por Bojunga, palavra por palavra.

TESSITURAS DE LYGIA BOJUNGA

Um jeito que eu sempre vejo na mão do artesão. Esse jeito [...] pra desmachar o ponto feito e experimentar fazer melhor.

Lygia Bojunga

4. TESSITURAS DE LYGIA BOJUNGA

4.1 – Palavra por palavra... alinhavos e bordados de uma *caminhadura*

Lygia Bojunga completou 80 anos em 2012, e em homenagem aos seus quarenta anos de carreira, a *Folha do Estado de São Paulo* produziu uma reportagem⁴³, na data de 09 de setembro desse ano, intitulada “Lygia em ano de celebração”.

Figura 7: Foto de Lygia Bojunga⁴⁴



Fonte: <http://www.casalygiabojunga.com.br/pt/imprensa.html>

Para esta reportagem, foi entrevistada a escritora Heloísa Pietro, que comenta sobre Lygia:

Ela mergulha nas emoções humanas, situando o leitor num espaço atemporal, verdadeiro, que

⁴³ Reis, Bia. (2012, 09 de setembro). Lygia em ano de celebração. (C2) *Folha do Estado de São Paulo*. Recuperado em 30 de setembro de 2013 de <http://blogs.estadao.com.br/estante-de-letrinhas/files/2012/09/C2lygia.jpg>

⁴⁴ Foto utilizada na reportagem de Bia Reis, com os seguintes dizeres: Lygia em ano de celebração. Fama. Para muitos a sucessora de Lobato.

independe de modismos, tabus. Admiro sua sinceridade de narradora capaz de inserir um personagem diante da morte dos pais, por exemplo. Há a metáfora do orfão afetivo, a fantasia temível da perda, que habita todas as infâncias, a realidade dos excluídos sociais, e, sobretudo, o papel preponderante do acaso que pode surpreender a vida de qualquer um. Lygia não se esquivava das questões primordiais da condição humana, pelo contrário, apresenta a sensibilidade como um caminho de enfrentamento e superação (Reis, 2012).

Como referido no Capítulo 1, Lygia escreveu vinte e dois livros, de 1972 até 2009, e atualmente administra a Editora Casa Lygia Bojunga e a Fundação Casa Lygia Bojunga, em parceria com seu marido, além de desenvolver projetos ligados à literatura, como: *Um novo nicho pra Santa*⁴⁵. Trata-se de encontros literários que reúne um grupo de leitores apaixonados pelas narrativas bojunguianas. Esses encontros costumam ocorrer mensalmente, às quintas-feiras, na casa onde Lygia reside. Os últimos encontros, de 2013, foram sobre o livro *Retratos de Carolina*, demarcando a atemporalidade de suas narrativas e a não fixidez em num ou noutro público.

Lygia, em seu *Livro – um encontro*, revela ter sido *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, que lhe mostrou ser o “escritor [...] o livro que escreve” (Bojunga, 2004, p.22). Suas narrativas marcadas pela coloquialidade, – como o uso do “tô” e do “pra” – por uma linguagem metafórica e pelos relatos sobre sua experiência com a escrita, produzem um efeito de proximidade/intimidade com o leitor. Assim como, colocam em destaque seu próprio percurso da leitura à escrita entrelaçadas desde o início à feminilidade e ao desamparo diante do enigma da vida, enfatizando a transitoriedade legada ao percurso existencial.

Este percurso, ela o descreve em *Fazendo Ana Paz*, na cena em que a protagonista em conversa com o jardineiro, comenta sobre os preparativos para uma nova estação:

– E que eu estou me preparando para uma estação diferente, sabe. Enquanto o senhor prepara o jardim pra primavera, eu me preparo para o

⁴⁵ Informações extraídas do blog de *Um novo nicho para Santa*. Recuperado em 15 de novembro, 2013 de <http://encontrosnovonichosanta.blogspot.com.br/>

inverno que vai chegar. – Aonde? – Em mim. Sempre achei que, chegando nos 80, eu chegava no inverno de minha vida. Cheguei. E sabe? Tô achando bom começar uma estação nova (Bojunga, 2007, p. 44).

Lygia relançando o desejo, uma aposta, apesar da efemeridade da vida. E, como sua personagem Ana Paz, preserva a velha morada para os que ficarão: “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” (Bojunga, 2007, p. 48).

As narrativas de Lygia são consideradas como pertencentes ao gênero literário *Bildungsroman*⁴⁶, além de todas as outras características já apresentadas anteriormente. De acordo com Flora (2005), apesar da possibilidade de tradução do termo, considera-se mais adequada a manutenção da designação original por reconhecimento deste gênero como contributo específico da literatura alemã. Ele é caracterizado por ter como protagonista uma personagem jovem, que transita por conflitos com o mundo que a cerca, recusando-se a uma atitude passiva. É marcada por acontecimentos que levam a personagem a embates, em busca de um lugar para si, sofrendo pelo imenso contraste entre o que idealizava e a realidade que terá que viver. Neste percurso, o encontro consigo mesmo produz uma ampliação na compreensão de si e do mundo. Este tipo de romance não inclui a morte da personagem protagonista e sua finalização não pressupõe danos irreparáveis. Tem um caráter aberto, não conclusivo, possibilitando continuação em outras obras. O tempo histórico é estabelecido pelo tempo interior.

Como citado na introdução desta dissertação, Freud em 1907, considera os escritores criativos aliados valiosos, pois estão bem a frente no conhecimento do psiquismo, por se nutrirem em fontes ainda não acessíveis à ciência. No ano seguinte, em *Escritores criativos e devaneio*, Freud escreve: “Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade [...] em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, tira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo, e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes” (Freud, 1908/1976, p. 149). É preciso levar em conta, que tais

⁴⁶ *Bildungsroman*: romance formativo ou romance de formação. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795-1796)*, romance do escritor Johann W. von Goethe, é considerado o marco inicial deste gênero literário (Flora, 2005).

considerações freudianas foram produzidas no início da construção de seu arcabouço teórico. A elaboração realizada por Freud considera que o psicanalista bebe na mesma fonte e trabalha com o mesmo objeto que o escritor criativo, embora cada um com seu próprio método. E assim como Freud, Lacan também buscou interlocução com a literatura, dentre outros conhecimentos – Lógica, Topologia e Linguística. Partindo da obra freudiana, revisitou, reformulou e criou novos conceitos.

Atualmente, o conhecimento sobre o inconsciente e sua forma de operar ampliou-se radicalmente. Diante desta perspectiva, é preciso questionar: o que ainda a literatura pode ensinar a psicanálise? E em decorrência disso, o que podemos aprender com Lygia Bojunga por intermédio da transformação de suas narrativas, tendo em vista ela ser uma escritora pós-freudiana e afetada pela psicanálise, como ela própria revela em entrevista:

Os sonhos - sempre tão presentes na minha escrita (e no meu sono) – traduzem o gosto e/ou necessidade que eu sinto de namorar com o inconsciente (quem sabe até uma tentativa disfarçada de captar um pouquinho do mistério tão atraente que ainda envolve esse nosso departamento (Sandroni, 2011, p. 179).

Levando em conta as considerações freudianas e lacanianas, Fingermann (2005), entende que os escritores a partir da mesma falta radical e inicial – falta de objeto – e dos mesmos recursos pulsionais que na neurose, conseguem produzir obras que nos afetam, deliciam e espantam, produzindo um efeito que alcança o outro e o enlaça (constituindo laço social/ cultura). Esta autora ainda nos indica a lição da literatura à psicanálise, qual seja, “sua incidência, sua eficácia, o poder da palavra, seu poder interpretativo” (Fingermann, 2005, p.98), levando o psicanalista a ter, a partir da escritura poética, uma dimensão do que poderia ser a interpretação analítica.

Pode-se entender então, que a principal contribuição da literatura está ligada a produção dos textos, a forma como o escritor utiliza-se das figuras de linguagem e da função da linguagem - relação autor-leitor, o texto, o contexto. Tal produção aproxima-se da fala do

analisante, no seu processo de desalienação do Outro, de destituição subjetiva⁴⁷.

É preciso considerar que se há o escritor é porque um leitor o faz existir, ao mesmo tempo em que o escrito de alguma maneira se dirige a alguém, porém como nos lembra Lange (2008), o que do texto escrito se depende nunca é finalizado. Ao ler o conto, a história, o poema, o leitor poderá entrar em contato com algo para além do que foi estabelecido pelo escritor. Ele poderá evocar seus antepassados, suas fantasias inconscientes, seus desejos de um modo muito particular, produzindo o seu próprio texto a partir de sua leitura, seu percurso, sua travessia. Assim como numa análise, em que o analisante precisa atravessar o romance familiar, produzindo seu próprio texto, desatrelando-se de suas fixações.

Dias (2005) pondera que, ao permitir o pior (a falta) conquistá-lo, o sujeito terá de cumprir o trajeto com o qual se deparou em sua vida. E nesse retorno ele reencontra, pelo avesso, não mais o lugar que perdeu, mas um novo ponto, ainda não revelado antes de sua travessia, subvertendo a necessidade de escapar ou de se fixar ao pior, mantendo-se atravessado por ele.

Como na música *Drão*⁴⁸, de Gilberto Gil:

O amor da gente é como um grão
 Uma semente de ilusão
 Tem que morrer
 pra germinar
 Plantar nalgum lugar
 Ressuscitar no chão
 Nossa semente
 Quem poderá fazer
 aquele amor morrer?
 Nossa caminhada
 Dura caminhada
 Pela noite
 escura...

⁴⁷ Destituição subjetiva: “percurso que o sujeito empreende na análise, desde a investigação do que fundamenta sua constituição, do que opera em seus processos de identificação, até um certo despojamento da ancoragem que a subjetividade promove” (Maurano, 2003, pp. 27-28).

⁴⁸ Recuperado em 12 de novembro, 2013 de <http://letras.mus.br/gilberto-gil/16133/>

Assim, como assinala Lygia Bojunga em todo seu percurso: “a morte deixando brechas para a esperança e a valorização da vida” (Bojunga, 2010, p. 98), para o fantasiar e sonhar ... nossa caminhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendo produzir conclusões fechadas da experiência de embrenhar-me pelas tessituras bojuíguas, mas aberturas para novos percursos.

Entendo que a articulação entre psicanálise e literatura enriquece muitíssimo o ensino da psicanálise, proporcionando não só uma demarcação epistemológica, tendo em vista todo o percurso empreendido por Freud na articulação com essa disciplina, mas também um posicionamento crítico, possibilitando aos estudantes de psicologia e outros interessados aprenderem algo sobre a psicanálise e a partir dela. Historicamente parece assentado não ser da competência da universidade a formação de analistas; e, assim como Sigal (2009), creio que não se pode privar a psicanálise da troca com outras disciplinas, seja na universidade ou em outros espaços, na direção de produzir um enriquecimento mútuo.

Lygia desde muito cedo esteve envolta nas “linhas de escrever e de bordar”, criando tramas, alinhavos e bordados. Diversas vezes citados no decorrer desta dissertação, estes são termos utilizados recorrentemente para se referir a textos literários, como detalha Ana Maria Machado (2003), em seu texto *O Tao da teia – sobre textos e têxteis*, no qual retoma a história de famosas tecelãs.

Machado começa pela mitologia grega, da qual destaca as três Parcas (Nona, Décima e Morta) e ainda as histórias de Penélope e Ariadne. As Parcas, também conhecidas como Moiras, são responsáveis por decidir questões de vida e morte, tecendo o fio da vida, cuidando de sua extensão/percurso e do corte que pode ocorrer a qualquer momento. Penélope, que fia de dia e desmancha a noite, e Ariadne, que com seu novelo ajuda a sair do labirinto. A autora compara a literatura ao fazer dessas mulheres. Analisando as tramas bojuíguas pude verificar um paralelo com o trabalho destas famosas tecelãs da mitologia grega antiga, como também comenta Ando (2011). Suas personagens estão sempre envolvidas em questões de vida e morte, ou seja, marcadas pelo desamparo e pela transitoriedade, buscam sair do labirinto existencial, num jogo de tecer e destecer, que prende o leitor do início ao fim.

Pude constatar, a partir da análise realizada e da própria declaração de Lygia, que a trajetória de sua produção literária não pode mais ser dividida em momentos estanques, fechados, ordenados cronologicamente, mesmo que de alguma maneira tal iniciativa tenha

servido para uma análise didática de suas obras e de seu estilo de escrita. É preciso levar em conta que sua criação sempre lhe foi uma incógnita, e que somente *Os colegas* e *Angélica* ela considera como livros destinados ao público infantil, pois todos os demais não tiveram uma intenção de atingir esse ou aquele público. No entanto foi possível verificar que até 1987 a linha de elaboração de suas histórias eram marcadamente ficcionais, envolvendo apenas as personagens, mas a partir daí, suas narrativas se transformaram radicalmente. Lygia passou a buscar maior intimidade com o leitor, apresenta-se para ele, interagindo a partir de sua própria relação com o livro, marcando seus textos com uma presença autobiográfica. Para Lygia, escrever sempre foi criar livremente, “escrever era inventar-se a seu modo”.

É possível localizar os rastros impulsionadores para esta mudança em traços evidenciados em sua própria produção e ainda em suas “prosas” com o leitor, nos prefácios e posfácios das obras publicadas pela Casa Lygia Bojunga. Lygia revela que este período, considerado de transição em sua escrita, envolveu grandes mudanças em sua vida: passou a residir em Londres, ficando longe de sua amada Rio de Janeiro e de sua língua materna, foi laureada com o prêmio Hanns Christian Andersen e sofreu com o falecimento de sua mãe. Todos estes acontecimentos produziram uma mudança na sua forma de narrar, no seu fazer, claramente exposto na Trilogia do Livro, na qual textos marcados pela metalinguagem são apresentados ao leitor.

Um fazer experimental que retoma “um [...] rastro atrás, vivências passadas; a criança que a gente foi [...]” (Bojunga, 2007, p. 90). Lygia retoma o passado, a passagem da leitura à escrita e as muitas lembranças deixadas pela relação com sua mãe, dedicando-se literalmente a fazer à mão, embrenhando-se por caminhos (des)conhecidos, construindo textos metaficcionais. Textos tramados com os fios da vida, da morte e da esperança, na forma do que se convencionou chamar de *Bildungsroman*, envolvendo o leitor em sua experiência singular diante daquilo que o encontro com o estranho propicia: um limite com o qual cada um a seu modo tem que se haver.

O objetivo deste trabalho foi buscar uma interlocução entre a psicanálise e os textos literários escolhidos, *Retratos de Carolina* e *Tchau*, e verificar o que Lygia Bojunga nos ensina sobre a feminilidade e sua relação com o desamparo por intermédio da transformação de suas narrativas. Partiu-se da concepção freudolacanianana, que situa a feminilidade como produção discursiva frente à castração e à falta de um traço identificatório próprio feminino, já que não há um saber sobre o gozo feminino que possa ser transmitido, o que leva a mulher a

demandar signos de amor e palavras que possam lhe dar certa consistência para seu ser feminino. Para tornar-se mulher, a menina precisa criar, inventar. Então, a partir desta formulação, considerou-se ainda a perspectiva evidenciada por Birman (1999), na qual, ele delinea a feminilidade e o desamparo como duas faces da mesma moeda, tratando a feminilidade – algo presente igualmente no homem e na mulher – como revelação do que existe de erógeno no desamparo, a sua face positiva e criativa que permite ao sujeito, dentro de suas possibilidades uma reinvenção permanente.

Os livros *Retratos de Carolina* e *Tchau*, examinados neste trabalho de dissertação, utilizam-se de uma variedade de recursos literários que tornam o leitor mais íntimo das narrativas, provocando o encontro com *Unheimlich*, germinador de incertezas, e uma abertura para à decifração. A narrativa bojunguiana é marcada por uma ordenação não linear dos acontecimentos, ora relata o passado, ora o futuro, sem quebra na continuidade do discurso. Seus textos privilegiam a coloquialidade e a teatralidade na narrativa, a autoficção marcada por metáforas para tratar de questões existenciais.

Retratos de Carolina surpreende de início, ao nos apresentar com a letra de Lygia marcando a capa, a folha de rosto e outras partes do livro, a partir de um recurso nomeado por Ando (2010) de experimentalismo verbo-visual. Lygia utiliza-se de vários recursos para provocar e instigar o leitor. Como por exemplo, a utilização da cor laranja e das aberturas na figura geométrica que ilustra a capa, que insinuam uma narrativa permeada pela paixão e pela capacidade inventiva da protagonista. A transição entre claro e escuro, para transmitir o que se passa internamente com a personagem, como em *Carolina aos vinte e cinco anos*: “A escuridão se adensa lá fora. Dentro de Carolina também”. (Bojunga, 2002, p. 152). E ainda, configurações plásticas centralizadas e afuniladas, ao final da primeira e da segunda parte do livro, evidenciando primeiro, o que virá no percurso de Carolina e em segundo, seus desdobramentos diante do enigma da feminilidade.

O primeiro retrato de Carolina se inicia pelo encontro e encantamento dela pela amiga Priscilla, menina *diferente* e que tinha “tanto de tudo”, seguida da confrontação com a inveja do pênis (*Penisneid*) e as consequências psíquicas dessa inveja, que leva ao afrouxamento na relação afetuosa com a mãe e uma demanda dirigida ao pai, em sua função pacificadora. Nos seus quinze anos, Lygia promove o reencontro da protagonista com esta questão, que nesta idade encanta-se com o vestido *diferente*, na vitrine em Londres. Empreende assim

metaforicamente, em sua narrativa, o jogo da feminilidade, primeiro, como já referido, no comparativo entre as cidades, Paris e Londres, entre aquela que revela e a que vela seus encantos. E depois no encontro de Carolina com aquilo que poderia recobrir seu corpo de brilho e fascínio, introduzindo-a nas nuances da sedução e da possibilidade de colocar-se como objeto de desejo de um homem – o jogo da mascarada.

Em *Carolina aos vinte anos*, o vestido é transmutado no Homem Certo, aquele que a enfeitiça e a captura, lançando-a na “comédia dos sexos”, numa trama de amor e ódio. Todos os retratos de Carolina e seus desdobramentos remetem à sua travessia pelo Édipo, tão bem representada por Lygia quando se utiliza do recurso do sonho: a imagem do túnel que “tem” de ser atravessado, apesar do medo e da angústia provocados pela escuridão. Travessia que fará Carolina se reencontrar com o “vestido” e o “sapato do pai usar em casa”, para vislumbrar uma “luz no fim do túnel” e se deparar com a gaiola do *pet* de porta aberta, “escancarada”. Retomada da infância e abertura para uma nova perspectiva, em símbolos articulados pela autora no decorrer de toda a trama e que se desdobram em novos significados a partir de uma destituição subjetiva empreendida por Carolina em sua travessia e que ao despertar, resulta na possibilidade de usufruir de seu corpo e sua vida pelo seu estilo singular de “fazer”.

Em *Tchau*, Lygia nos faz acompanhar Rebeca em sua intriga relacionada à mãe, em busca da captura da imagem fascinante da “mulher”, entrevista em um lampejo e da promessa de um gozo desconhecido. Vemos Rebeca diante da castração materna, a Mãe dominada pela paixão, tentando recobrir a falta com o amor de um homem. Neste conto, como em *Retratos de Carolina*, a autora coloca em tela o que Freud sempre enfatizou sobre a necessidade das mulheres de serem mais amadas do que elas próprias amarem. Bojunga consegue em sua narrativa, de forma surpreendente, apresentar tal problemática a partir da perspectiva da Mãe, tomada pela paixão e o ciúme do Pai, ao mesmo tempo em que descreve a angústia de Rebeca diante de sua inevitável separação da Mãe. Lygia aqui alinhava em sua narrativa não só o que está anunciado: a separação conjugal e o abandono do lar pela Mãe, mas o difícil processo de separação mãe-filha pelo qual toda menina de uma maneira ou de outra terá de passar, assim como o fez com sua outra protagonista, Carolina, no final da primeira parte do livro (separação de Carolina da Mãe) e da segunda parte do livro (separação de Carolina de sua criadora/autora). Em *Tchau*, acompanhamos Rebeca em seu percurso diante da intriga, do desamparo e do vazio, sempre produzindo/criando, fazendo surgir algo que se desdobra e se transforma

de modo cada vez mais elaborado, das brincadeiras ao desenho e à escrita.

Rebeca e Carolina tomam a palavra e tornam-se escritoras, assumindo a posição de sujeito desejante, deslocando-se do lugar de objeto do Outro. Abordam o vazio, a falta, não mais na posição de servidão ao Outro, mas na abertura para a possibilidade da invenção.

Verifica-se que a principal contribuição das narrativas de Lygia está ligada a forma como ela produz seus textos, a forma como o utiliza-se das figuras de linguagem e da função da linguagem. Tal produção aproxima-se da fala do analisante.

As narrativas bojunquianas colocam o leitor em contato com algo para além do que foi estabelecido na escrita. O leitor vai produzindo o seu próprio texto a partir de sua leitura, seu percurso, sua travessia. Assim como numa análise, o que interessa está nas entrelinhas, nas brechas... as quais podem oportunizar ao sujeito, a partir da função criativa da palavra, abordar seus impasses diante do encontro com o real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁴⁹

Alves, M. A. S. (2010). *O autor em questão em Barthes e Foucault*.

Recuperado em 20 de março, 2014 de

[http://www.academia.edu/2543136/O autor em questao em Barthes e Foucault](http://www.academia.edu/2543136/O_autor_em_questao_em_Barthes_e_Foucault)

Ando, M. Y. (2006). *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e o Abraço de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, Brasil.

Recuperado em 22 de fevereiro, 2013 de

<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/myando.pdf>.

Ando, M.Y. (2010). O texto em sua corporalidade; confluências do verbal com o imagético em *Retratos de Carolina* de Lygia Bojunga. *Revista Literatura em debate*, 5 (8) 164-179. Recuperado em 22 de fevereiro, 2013 de

<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/589/1094>

Ando, M. Y. (2011). Do criador à criatura: o desdobramento discursivo em *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina* de Lygia Bojunga. *Itinerários* 33, 171-188. Recuperado em 22 de fevereiro, 2013 de

<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/4867/4094>.

Ando, M. Y. & Silva, R.M.G. (2007). Entre lágrimas e adeuses: a imagem feminina e a formação do leitor em “Tchau” de Lygia Bojunga Nunes. *Ipótese*, II (1), 143-156. Recuperado em 22 de fevereiro, 2013 de

<http://www.ufjf.br/revistaiptotesi/files/2011/05/13-Entre-lágrimas-e.pdf>.

Barthes, R (1987). *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Birman, J. (1999). *Cartografias do Feminino*. São Paulo: Editora 34.

Bojunga, L. (2003). *Tchau* (17ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

⁴⁹ De acordo com o estilo APA – American Psychological Association

Bojunga, L. (2004). *Livro: um encontro* (6ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2004). *Paisagem* (6ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2005). *Angélica*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2005). *Feito à mão* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2005). *Nós Três* (4ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2005). *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2007). *Fazendo Ana Paz* (6ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2009). *Corda bamba* (24ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2009). *O Meu amigo pintor* (24ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga

Bojunga, L. (2009). *Querida*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2010). *O abraço* (6ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2011). *O sofá estampado* (32ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Bojunga, L. (2012). *A bolsa amarela* (35ª ed.). Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

Chemama, R. (2001). O ato de desenhar. In Teixeira, A.B.R. (org.). *O mundo a gente traça; considerações psicanalíticas a cerca do desenho infantil*. Salvador: Galma.

Coriolano, T.S.(2010). *(Auto) Retratos: os (des)caminhos nas encenações do “eu” em Lygia Bojunga*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Recuperado em 07 de fevereiro, 1023 de <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/CoriolanoTS.pdf>.

Costa, T. (2010). *Édipo*. Rio de Janeiro: Zahar.

Dias, M.M. (2005). Atravessar o pior. In Fingerman, D. & Dias, M.M. (orgs.). *Por causa do Pior*. São Paulo: Iluminuras.

Ferreira, T. (1999). *A escrita da clínica: psicanálise com crianças*. Belo Horizonte: Autêntica.

Fingermann, D. (2005). Os passadores do pior: Beckett, Blanchot, Duras: Travessias. In Fingerman, D. & Dias, M.M. (orgs.). *Por causa do Pior*. São Paulo: Iluminuras.

Fink, B. (1998). *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo* (M.L.S.Câmara, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. Obra original publicada em 1995.

Flora, L. (2005). *Bildungsroman*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. Recuperado em 10 de novembro, 2013 de http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=150&Itemid=2

Freud, S. (1895/1976). *Projeto para uma psicologia científica* (Vol. 1, pp. 381-511). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1897-1904/1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess* (J.M. Masson, Ed). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1900/1980). *A Interpretação dos Sonhos* (Vol. 5, p. 529). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1905/1976). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (Vol. 7, pp. 129-238). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras

Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1907/1976). *O esclarecimento sexual das crianças* (Vol. 9, pp. 129-238). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1907/1976). *Delírios e sonhos da Gradiva de Jensen* (Vol. 9, pp. 147-158). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908/1976). *Escritores Criativos e Devaneio* (Vol. 9, pp. 135-144). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908/1976). *Fantasia histéricas e sua relação com a bissexualidade* (Vol. 9, pp. 161-170). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1910/1976). *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (Vol. 11, pp. 59-126). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908/1976). *Sobre a transitoriedade* (Vol. 14, pp. 345-348). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1914, 1976). *Sobre o narcisismo: uma introdução* (Vol. 14, pp. 85-119). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1919/1976). *O 'estranho'* (Vol. 17, pp. 275-314). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1919/1976). *Sobre o ensino da psicanálise nas universidades* (Vol. 17, pp. 215-220). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1922/1976). *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo* (Vol. 18, pp. 271-285). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1925/1976). *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos* (Vol. 19 , pp. 303-320). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1926/1976). *A questão da análise leiga* (Vol. 20, pp. 211-284). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1926/1976). *Inibições, sintomas e ansiedade* (Vol. 20, pp. 107-209). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930/1976). *O mal estar na civilização* (Vol. 21, pp. 81-177). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1931/1976). *Sexualidade Feminina* (Vol. 21, pp. 257-279). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1933/1976). *Feminilidade* (Vol. 22, pp. 139-165). (J. Salomão, Trad.). (Edição Standard das Obras Completas). Rio de Janeiro: Imago.

Forbes, J. (2012). *Inconsciente e responsabilidade: Psicanálise no século XXI*. São Paulo: Manole.

Garcia-Roza, A. (1987). *Freud e o inconsciente* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar.

Guimarães, B. (2007). A escrita e psicanálise na clínica: construção de uma alteridade. In Costa, A. & Rinaldi, D. (orgs.). *Escrita e psicanálise* (cap. II, pp. 185-194). Rio Comprido, Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

Hanns, L. A. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.

Jardim, M.F. (2003). O conto juvenil: características e tendências. *Ciência & Letras* (34, pp. 213-223). Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Jorge, M.A.C. (2011). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia* (vol. 2). Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1956-57/1995) *O Seminário. Livro 4: A relação do Objeto* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1966/1998). O estádio do espelho como formador da função do eu (D.D.Estrada, Trad.). (pp. 96-103). *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1972-1973/1985) *O Seminário. Livro 20. Mais, Ainda* (M.D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Lacan, J.(1973/1993). *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lange, M.D.B. (2008). Escrita, memória e inutilidades. In Aguiar, F. & Guimarães, B. (orgs.). *Interface em psicanálise e escrita* (pp. 127-138). Itatiba, São Paulo: Casa do Psicólogo.

Leão, J. O (2011). A literatura fantástica e a formação de leitores no século XXI. *Revista Húmus*, 3, 38-47. Recuperado em 28 de março, 2013, de www.periodicos eletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/.../1283

Levison, G.K. (2010). Frida Kahlo e Diego Rivera: paixão e dor. *Ide*, 33(50), 196-210. Recuperado em 28 de março, 2013 de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S010131062010000100021&script=sci_arttext

Levy, L, & Gomes, I. C. (2011). Relações amorosas: rupturas e elaborações. *Tempo psicanalítico*, 43(1), 45-57. Recuperado em 22 de janeiro, 2013, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010148382011000100003&lng=pt&tlng=pt.

Lispector, C. (1999). *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lopes, K. C. (1996). *A busca do desejo em Corda Bamba, de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil. Recuperado em 22 de janeiro,

2012 de <http://servicos.capes.gov.br/capesdw>.

Machado, A.M. (2003). O Tao da teia: sobre textos e têxteis. *Estudos Avançados*, 17 (49), 173-196. Recuperado em 28 de janeiro, 2013 de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142003000300011.

Massotta, O. (1987). *O Comprovante da falta* (Cintra, M.A.B. Trad.). Campinas, São Paulo: Papirus.

Maurano, D. (2003). *Para que Serve a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Zahar.

Maurano, D. (2009). A psicanálise na universidade. In Alberti, Amendoeira, Lannes, Lopes & Rocha (orgs.). *Ofício do psicanalista: formação vs regulamentação* (Cap. IV, 147-154). Itatiba, São Paulo: Casa do Psicólogo.

Menezes, P. A. M. (1993). A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. *Tempo Social*, 5(1-2) 67-11. Recuperado em 27 de setembro, 2013 de http://fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edições/v0_512/Pintura.pdf.

Miller, J.A. (2009) O Homem dos Lobos. *Opção Lacaniana*, n.56-57, 9-67 Edições Eolia, São Paulo, 2009.

Moura, D.F.G. (2007). *A paixão amorosa e a fantasia*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado em 26 de agosto, 2013 de <http://www.pgpsa.uerj.br/dissertacoes/2007/diss-danielle.pdf>.

Otte, Georg. (2006). (Prefácio). In: Portugal, A.M. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica.

Pauli, A.A.M. (2001). *A travessia de Maria: uma experiência de leitura de Corda bamba de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Assis, São Paulo, Brasil. Recuperado em 22 de janeiro, 2013 de <http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/49100>.

Ribeiro, M.A.C. (2012). As mulheres e o amor: poesia e tragédia. In (Quinet, A. et al orgs.) *O amor no divã*. Joinville (SC): Letrad'agua.

Riche, R.M.C. (1996). *O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder,desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado em 22 de janeiro, 2012 de <http://servicos.capes.gov.br/capesdw>.

Rocha, Z. (1999). Desamparo e Metapsicologia. Para situar o conceito de desamparo no contexto da metapsicologia freudiana. *Síntese*, BH, v.26, n.86. Recuperado em 12 de novembro, 2011 de www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/.../761.

Rosa, Miriam Debieux. (2004). A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, 4(2), 329-348. Recuperado em 22 de março, 2014, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482004000200008&lng=pt&tlng=pt.

Roudinesco, E. & Plon, M. (1999). *Dicionário de Psicanálise* (Ribeiro, V. & Magalhães, L., Trans). (p. 644-645). Rio de Janeiro: Zahar.

Sandroni, L. (2011). *De Lobato à Bojunga: as reações renovadas* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Scotti, S. (2007). Pulsão e escrita. In Costa, A. & Rinaldi, D. (orgs.). *Escrita e psicanálise* (cap. II, pp.157-163). Rio Comprido, Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

Sigal, A.M. (2009). Entre ensinar a psicanálise e formar psicanalistas. In Alberti, Amendoeira, Lannes, Lopes & Rocha (orgs.). *Ofício do psicanalista: formação vs regulamentação* (Cap. IV, 137-145). Itatiba, São Paulo: Casa do Psicólogo.

Silva, D. Q. & Folberg, M.N. (2008). De Freud a Lacan: as idéias sobre a feminilidade e a sexualidade feminina. *Estudos de Psicanálise*, (31), 50-59. Recuperado em 22 de janeiro, 2013 de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100007&lng=pt&tlng=pt

Vasconcelos, M.L.B.B. (2001). *Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil.

Yurgel, P. (2007). *Lygia Bojunga e a trilogia do livro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do sul, Porto Alegre, R.S., Brasil. Recuperado em 22 de janeiro, 2013 de <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10977>.

Zalcborg, M. (2003). *A relação mãe & filha* (8ª ed.). Rio de Janeiro: Elsevier.

Zenoni, Alfredo. (2007). Versões do Pai na psicanálise lacaniana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. *Psicologia em Revista*, 13(1), 15-26. Recuperado em 22 de janeiro, 2013, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167711682007000100002&lng=pt&tlng=pt.

APÊNDICE A - Dissertações de Mestrado sobre a obra de Lygia Bojunga

Autor(a)		Título	Instituição	Ano
1	Maria do Socorro Rios Magalhães	Literatura infantil sul-riograndense: a fantasia e o domínio do real	PUC-RS	1981
2	Deolinda da Costa Vieira	O espaço imaginário em <i>A bolsa amarela</i> de Lygia Bojunga Nunes	UFF	1984
3	Edmir Perrotti	A crise do discurso utilitário: contribuição para o estudo da literatura brasileira para crianças e jovens	USP	1984
4	Laura Constância Sandroni	Lygia Bojunga Nunes: as reações renovadas	UFRJ	1985
5	Suzana Uchoa Xavier	A escola e o contexto social na obra de Lygia Bojunga Nunes	PU-RS	1985
6	Laura Battisti Nardes	Aspectos estéticos na literatura infanto-juvenil de Lygia Bojunga Nunes	UnB	1988
7	Margaret de Araújo Asfora	Lygia Bojunga Nunes e a renovação da literatura infantil brasileira	UFPA	1988
8	Sueli de Souza Cagneti	A inventividade e a transgressão nas obras de Lobato e Lygia: confrontos	UFSC	1988
9	Luiza Vilma Pires Vale	A atividade imagética do leitor em <i>Corda Bamba</i> de Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1992
10	Cláudia de Souza Lemos	O imaginário: fonte de descoberta do sujeito	UFRJ	1994
11	Marisa Martins Gama Khalil	O olhar estampado no sofá: uma leitura semiótica da visualidade inscrita n' O Sofá estampado	UNESP/ Assis	1994
12	Henrique Silvestre Soares	Eu conto, tu lês, nós construímos – o narrador e o leitor em Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1995

13	Odette Faustino Silva	Literatura infantil: elemento dinamizador no processo educativo da criança	UNESP/Araraquara	1995
14	Kathi Crivellaro Lopes	A busca do desejo em Corda Bamba, de Lygia Bojunga Nunes	UFSM	1996
15	Zila Leticia Goulart Pereira Rego	A representação da criança na linguagem literária de Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1998
16	Cinara Ferreira Pavani	Pelas veredas do símbolo: uma leitura de Lygia Bojunga Nunes	PUC-RS	1999
17	Hugo Monteiro Ferreira	Literatura bojungiiana: (re)construção do imaginário infantil	UFPE	1999
18	Débora Aparecida Ianusz de Souza	O imaginário na ficção de Lygia Bojunga Nunes: tradição pedagógica ou reinvenção do gênero	UFMG	2000
19	Raimunda Maria do Socorro Sanches de Brito	Uma pedagogia do sentimento: leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes	UFCE	2000
20	Alice Atsuko Matsuda Pauli	A travessia de Maria: uma experiência de leitura de Corda bamba de Lygia Bojunga Nunes	UNESP-Assis	2001
21	Maria Luíza Batista Bretas Vasconcelos	Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação	UFG	2001
22	Rosa Walda Abreu Marquart	Mulheres guerreiras: um estudo comparativo entre Débora, a profetisa juíza; Guiomar, a donzela-guerreira e Raquel, a menina da bolsa amarela	USP	2001
23	Zelinda Macari Tochetto	Um olhar sobre a construção do leitor infantil	UNESP/Araraquara	2001
24	Carmen Lúcia Quintana Pinto	A metáfora da morte na construção da fala da mulher: uma leitura estilística da obra de	UERJ	2002

		Lygia Bojunga Nunes		
25	Glória Pimentel Botelho de Souza	A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada	UFRJ	2002
26	Jaquelânia Aristides Pereira	A Literatura infantil na sociedade de consumo	UFCE	2002
27	Maria Celinei de Sousa Hernandes	A Casa da Madrinha: uma chave para as portas da imaginação e da criação	UFMS	2002
28	Luciana Faria Leroy	A representação da mulher na literatura para crianças: um estudo de obras de Júlia Lopes, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti	UFRJ	2003
29	Eliseu Marcelino da Silva	A ficção de Mott e de Bojunga: leituras de professores e alunos das primeiras séries do Ensino Fundamental	UNESP/ Assis	2004
30	Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel	O bildungsroman e o processo de aprendizagem em obras de Lygia Bojunga Nunes	UFG	2004
31	Maria Albanisa da Silva Almeida	A simbologia das cores em obras infanto-juvenis de Lygia Bojunga Nunes e	UFPB	2004
32	Sônia de Souza	A criação literária em Retratos de Carolina, de Lygia Bojunga	PUC-RS	2004
33	Berta Lúcia Tagliari Feba	Os Colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no Ensino Fundamental	UEM	2005
34	Eliseu Marcelino da Silva	A ficção de Mott e Bojunga. Leituras de professores e alunos das primeiras séries do ensino fundamental.	UNESP	2005
35	Luciana Carnial	A narrativa mítica na literatura infantil contemporânea .	PUC- SP	2005
36	Aline Gonçalves	Lygia Bojunga: as marcas da oralidade na “prosa falada”.	UERJ	2006

	Brito			
37	Janice Aparecida de Souza Salvador	As marcas da violência na literatura infantil e juvenil	UNIOES TE/PR	2006
38	Luciana Bastos Figueiredo	Entre a estante de casa e a carteira da escola: o artístico e o didático na obra de Lygia Bojunga Nunes.	UERJ	2006
39	Ludmilla Oliveira dos Santos	Na Corda Bamba: o espaço da criança na obra de Lygia Bojunga.	UNB	2006
40	Marta Yumi Ando	Do texto ao leitor, do leitor ao texto. Um estudo sobre Angélica e o Abraço de Lygia Bojunga.	UEM	2006
41	Tânia Fernandes	Personagens e Imaginário em Lygia Bojunga.	PUC-SP	2006
42	Fernanda Magalhães Boldrin Schubert	Lygia Bojunga: A recepção de <i>Corda Bamba</i> por crianças e adolescentes.	UEM	2007
43	Patrícia Yurgel	Lygia Bojunga e a trilogia do livro.	UFRGS	2007
44	Severina Dioselene da Silva Maciel	Um olhar sobre a família em <i>A Bolsa Amarela</i> : entre o teto e a sala de aula.	UFCE	2007
45	Daniela Yuri Uchino Santos	Imaginários da linguagem de Alice Vieira e Lygia Bojunga Nunes: a modernidade em diálogo na literatura para crianças e jovens.	USP	2008
46	Karina Lígia Pereira Soares	Da leitura do espaço ao espaço da leitura: um estudo sobre <i>A Cama</i> de Lygia Bojunga Nunes.	UFCE	2008
47	Celiane Mendes	O projeto autoral de Lygia Bojunga: uma leitura de <i>A Bolsa Amarela</i> e <i>O Sofá Estampado</i> .	PUC-SP	2009
48	Edite de Araújo	A Leitura Escolar de <i>A Bolsa Amarela</i> e <i>A Casa da Madrinha</i> , de Lygia Bojunga.	UFMS	2009
49	Flávia de Castro Souza	Trilogia da Morte: o imaginário em Lígia Bojunga.	UFG	2009

50	Marco Aurélio Navarro	A busca da identidade: três desejos e uma criança.	CES/JF	2009
51	Michelle Rubiane da Rocha Laranja	Identidade Marginal na literatura para crianças e jovens: os personagens de Lygia Bojunga.	UNESP	2009
52	Tatiane Coelho Palhano	Leitura e desleitura na obra de Lygia Bojunga.	UFCE	2009
53	Elisa Cristina da Silva	<i>Os Colegas, Angélica e O Sofá Estampado</i> : Lygia Bojunga e a reconstrução da fábula.	PUC-SP	2010
54	Gerlane Roberto de Oliveira	Na trama autoficcional: relações entre obra e vida em Lygia Bojunga.	UFMG	2010
55	Giovana Case Costa Cunha	Repressão e Libertação: o uso da alegoria em <i>A Casa da Madrinha</i> .	UFPB	2010
56	Talita Silveira Coriolano	(Auto)Retratos: os (dês)caminhos nas encenações do “eu” em Lygia Bojunga.	UFRJ	2010
57	Vander Lúcia Silva Lessa	O Lúdico e o maravilhoso em O Sofá Estampado de Lygia Bojunga Nunes.	PUC-SP	2010
58	Josenildo Oliveira de Moraes	A literatura Infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar.	UEPB	2011
59	Liviane Rodrigues Maia	Dentro de uma bolsa, atrás de máscaras: a construção de identidades infantis – uma leitura de duas obras de Lygia Bojunga.	UFAC	2011
60	Luciana Aparecida Montanhez Maeda	Uma aproximação entre o Bildungsroman e Sapato de Salto Alto de Lygia Bojunga.	UFMS	2011
61	Maria Aparecida Soares de Souza	Pelos Fios da Memória: uma leitura de Corda Bamba, de Lygia Bojunga.	UFAC	2011
62	Simone da Silva Lopes	“Trouxeste a chave?” Embarcando na fantasia da <i>Casa da Madrinha</i> .	UERJ	2011
63	Thiago Lauriti	Violências singulares, textos	USP	2011

		plurais: um diálogo em Sapato de Salto de Lygia Bojunga e As Aventuras de Ngunga de Pepetela.		
64	Adriana Falcato Almeida Araldo	Sobre voltas e abandonos: literatura infantil/juvenil, reprodução e renovação de valores sociais.	USP	2012
65	Janete de Jesus Serra Costa	“Era uma vez um lugar...”: um estudo da espacialidade na literatura infanto-juvenil clássica e contemporânea.	UFM	2012

APÊNDICE B - Teses de Doutorado sobre a obra de Lygia Bojunga

Autor(a)		Título	Instituição	Ano
1	Maria dos Prazeres Santos Mendes	Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil	PUC-SP	1994
2	Sueli de Souza Cagneti	Viagem da busca: do objetivo transcendente ao objetivo imanente das novelas de cavalaria – a literatura juvenil no Brasil e em Portugal	USP	1994
3	Rosa Maria Cuba Riche	O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti	UFRJ	1996
4	Rosa Maria Graciotto Silva	Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes	UNESP-S. J. Rio Preto	1996
5	Diana Maria Marchi	A literatura infantil gaúcha: uma história possível	PUC-RS	1996
6	João Luis Cardoso Tápias Ceccantini	Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)	UNESP-Assis	2000
7	Leonor Werneck dos Santos	Articuladores textuais na Literatura infanto-juvenil (e, mas, aí, então)	UFRJ	2001
8	Cleide da Costa e Silva Papes	A vivência e a invenção no cotidiano em Rosa, minha irmã Rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga)	USP	2002

9	Eliana Gabriel Aires	O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção	UNESP S. J. Rio Preto	2003
10	Clarice Lottermann	Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga	UFPR	2006
11	Denise do Passo Ramalho	Trocando tarefas: meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga.	PUC- RJ	2006
12	Ana Letícia Pires Leal Câmara	Para Lygia Bojunga, a mulher que mora nos livros.	PUC-RJ	2010
13	Marta Yumi Ando	Fazendo retratos e experimentos: a performance da linguagem em Lygia Bojunga	UNESP	2011