

3. A arte como mediação

O *boom* da literatura infanto-juvenil durante os anos setenta traz uma série de mudanças significativas para a produção literária desse gênero no Brasil. Ainda que não se pretenda aqui tratar a obra de Lygia dentro dessa perspectiva, é impossível não associar a narrativa da autora ao contexto em que sua produção se inicia. Quando publica *Os Colegas*, Lygia o faz tendo como pano de fundo um momento em que o olhar para o texto voltado à criança passa por intensas transformações. A inclusão de temáticas antes distantes do universo infantil começa a se fazer presente em obras como as de Bartolomeu Campos de Queirós, Ana Maria Machado, Ruth Rocha e tantos outros nomes que vão surgir e ganhar força em nossa literatura a partir desse momento.

A questão feminina, o autoritarismo, o exílio político, as tensões familiares, a exclusão, o preconceito são apenas alguns dos muitos temas que passam a ser discutidos em textos ditos infanto-juvenis. Surgindo num instante como esse, a obra de Lygia traz também a marca dessa renovação. No seu caso, tal renovação não passa somente pela questão temática ou por um novo modo de olhar o papel social da criança do e jovem, vai mais além. Desde seu livro de estréia, Lygia vai escolher como parceira da literatura a manifestação artística de um modo geral. Antecipando um procedimento tão comum nos anos seguintes, em que a visão pós-moderna apagara fronteiras¹, a autora vai utilizar a arte em seus textos de modo a caracterizar o fazer artístico como uma prática fundamental para a experimentação da vida e a compreensão do mundo. A literatura vai dialogar com o circo, a música, o teatro, a pintura, a escultura – enfim, com o processo criativo de toda e qualquer natureza artística.

Tal diálogo produz na obra uma interessante rede intertextual, já que se aproximam linguagens, antes vistas como distintas e distantes, e esse jogo de aproximação permite que os significados traduzidos tanto pela literatura quanto por outras manifestações artísticas se expandam e ampliem o próprio campo de significação do texto. O aproveitamento que Lygia faz desse recurso de outros fazeres artísticos incluídos no texto literário é original e

¹ “Nos gêneros mais recentes da literatura infantil e juvenil (...) pode-se ver que os códigos tornaram-se vulneráveis no mesmo sentido metaficcional dos textos que se dirigem aos adultos em nossa cultura pós-moderna.” (Colomer,2003, p.109)

extremamente importante para o projeto da obra que vem criando. O uso reiterado dessa aproximação de várias manifestações artísticas com a literatura, por si só, já aponta para um diferencial dentro da obra da autora. Esse será um recurso fundamental nos e para os textos de Lygia. Não se trata de usar a arte como cenário ou ilustração, o que se vê na obra é o aproveitamento de linguagens diversas, mas que mantêm uma mesma identidade – a força criadora como elemento que impulsiona.

Teresa Colomer discute a influência da visão pós-moderna na arte em seu livro *A formação do leitor literário* dizendo o seguinte:

As interrogações artísticas pós-modernas se dirigem a explorar o que acontece quando se confrontam mundos distintos, quando se violam as fronteiras entre realidades e categorias diferentes. O resultado desta busca foi um aumento da autoconsciência na arte em geral e na literatura em particular, uma exploração dos limites e possibilidades da arte, a partir da tradição que as conforma. (Colomer, 2003, p.107-108)

É a partir dessa perspectiva que as manifestações artísticas são tratadas por Lygia em sua obra. Diferentes linguagens se incorporam no intuito de propiciar ao leitor um meio mais amplo de reflexão através das diferenças e identidades que estão no mundo e são representadas na arte.

Na obra de Lygia, toda a ação de criação artística é motivada pelo desejo de *ser*, de integrar-se, de fazer parte, bem como pelo desejo de transformar uma realidade. Constituir-se como *ser*, como sujeito, na contemporaneidade, não é mais uma busca pela unidade ou pela integridade, mas antes uma busca pelas possibilidades – é na construção do conhecimento, no processo de entendimento das experiências que se dá o reconhecimento de uma identidade.

Fayga Ostrower, em seu livro *Criatividade e processos de criação*, vai falar dos processos criativos e sua elaboração explicitando o seguinte:

(...) mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis subconscientes, os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador. Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que o homem, procurando sobreviver e agindo, ao transformar a natureza se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como sobretudo nelas *se* percebe. (Ostrower, 1987, 10)

Esse processo criativo está ligado, segundo Fayga, à integração do consciente, do sensível e do cultural. Somente a interação desses três níveis dá significação ao ato criativo, que é transformador justamente porque é capaz de trazer ao consciente uma determinada percepção que vem do contato do indivíduo com o meio cultural. A transformação presente no ato criador é a busca do homem em fazer sentido, ele mesmo, no meio em que atua e no qual se insere. Essa é uma questão fundamental na obra de Lygia, a inserção do sujeito em sua realidade. Como já se disse aqui, experiência é um dado fundamental nos processos por que passam as personagens de Lygia, é a partir dela que a realidade é percebida e transformada, portanto a capacidade de criar é a essência do entendimento da realidade para a transformação desta e do próprio indivíduo.

3.1 O carnaval, o circo, o teatro

Em *Os colegas*², dois cachorros vira-latas, uma cachorrinha de madame, um coelho e um urso se encontram pelas ruas. Os integrantes desse insólito grupo têm um denominador comum – buscam o seu lugar no mundo, sua identidade. O processo que vai levá-los ao seu objetivo se desencadeia na narrativa depois que o grupo decide formar um bloco de carnaval. É o processo de criar fantasias, instrumentos e música que vai levando o grupo a superar suas questões pessoais, encontrar pontos de contato entre suas histórias e, finalmente, dá a eles a possibilidade da transformação de dores e perdas em um novo começo, uma nova realidade. Os talentos descobertos os levam ao circo – outra manifestação artística – e como artistas eles encontram uma identidade, se percebem parte de um todo.

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

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

Quando os colegas foram dormir já era um bocado tarde.

Virinha pensou: “Daqui a pouco vai ser de madrugada, mas eu não vou ter que sair para revirar latas de lixo. Que troço mais bacana!”

² Quando da elaboração desse trabalho, a obra de Lygia estava ainda em processo de edição pela própria autora, por essa razão foram utilizadas edições anteriores. Com a conclusão do trabalho de edição de toda obra pela autora, optou-se aqui, por manter a utilização das edições anteriores, comparando os textos com a edição da autora. Havendo divergências, foi mantido o texto como aparece na edição da autora.

Latinha começou a bolar um samba novo. Queria contar como estava se sentindo importante.

*Hoje quero contar pro povo
Esse sentimento novo
Que nasceu dentro de mim...*

Mas o sono não deixou que ele acabasse de contar; dormiu.

E quando Latinha dormiu, Flor já estava até sonhando (puxa vida, como todos estavam cansados!). Sonhando que não precisava mais ter medo da antiga dona, de carrocinhas, de mais nada. E o bom daquele sonho é que ela ia acordar e ver que tudo que tinha sonhado continuava a ser verdade.

Já Voz de Cristal e Cara-de-pau custaram mais a dormir.

Pensando no sucesso todo que tinham feito, Voz de Cristal não resistiu: se comoveu e desatou a soluçar.

Cara-de-pau ouviu o choro do amigo, mas como sabia muito bem porque é que ele estava chorando nem se preocupou. Continuou lembrando pedacinho por pedacinho daquela noite tão gostosa. E como estava tudo escuro e ninguém ia ver, ele tomou coragem e experimentou (só pra ver se acertava): deu um sorriso desse tamanho! (p. 91-92)

Se Fayga sinaliza a necessidade de interação do indivíduo e da cultura para o ato criador ser também transformador, nas obras de Lygia o fazer artístico busca o diálogo com a cultura e a experiência das personagens. O ato criador só tem esse poder transformador porque se insere na cultura e na experiência do indivíduo. É o que acontece em *Angélica* quando a jovem cegonha descobre que todo o poder que sua família exerce vem de uma mentira: as cegonhas são responsáveis pela entrega dos bebês. Sendo impossível para Angélica viver na mentira, ela opta por sair pelo mundo na tentativa de viver outras experiências e de fazer com que sua família concorde em restabelecer a verdade. Em seu caminho encontra personagens também desajustados, uns negam sua própria verdade – sua realidade – outros não conseguem escapar da opressão imposta pelo poder. De um jeito ou de outro, todos os que se juntam à jovem cegonha tem algo em comum com a sua própria experiência de vida. A partir desse encontro surge a idéia de criar uma peça de teatro.

O trabalho de criação e a representação do espetáculo será o meio pelo qual cada uma das personagens encontrará uma forma adequada de lidar com seus problemas, será o elemento que permitirá a transformação da realidade de cada um, do grupo e do contexto social, já que a partir daí a família de Angélica revela toda a verdade sobre o “trabalho” das cegonhas; o elefante Canarinho se reencontra com seu corpo, assumindo sua forma; Porco/Porto aceita sua identidade e suas características pessoais, recuperando a auto-estima; a mulher do Jota se liberta da opressão do marido, revela seu nome, Jandira, e, com

a auto-nomeação, passa a ter voz, a ocupar o lugar que é seu na estrutura familiar, rompendo com um longo período de silêncio e dominação.

Uma das leituras que *Angélica* oferece ao leitor aponta a interação, o contato com o outro, como uma saída para a resolução de problemas, o diálogo como fonte de conhecimento, troca de experiências e, portanto, um caminho para a reordenação do mundo, tanto interior como o mundo exterior, real e cotidiano. Ao final da apresentação da peça de teatro que encenava os problemas de Angélica com sua família, o grupo de amigos envolvidos com o espetáculo vai comemorar o resultado do trabalho e o sapo Napoleão Gonçalves faz o seguinte discurso, ao qual se seguem comentários de outras personagens envolvidas na representação:

Angélica e Porto,
Nós queremos dizer pra vocês
Que a nossa vida melhorou muito
Depois que a gente se conheceu
E começou a trabalhar junto.
Fim.

- Que bom! – gritou Angélica. – a minha vida também tá tão legal!
Porto quis dizer que a vida dele também estava ótima, mas viu que era só dizer um A que o riso estourava.

A escolha do teatro como manifestação artística a interagir com o texto literário que se apresenta ao leitor não é aleatória. Essa escolha reforça a idéia do diálogo como força expressiva, da troca como um caminho para recriar experiências, ampliando-as e, assim, modificando o olhar que se devolve ao outro e à realidade.

Luís Otávio Burnier em seu trabalho *A arte de ator- da técnica à representação* define o teatro da seguinte forma:

Teatro não é arte. Do grego clássico, *théatron* tem por raiz *théa*, que significa o *ver*, o *contemplar*, e o sufixo *tron*, dos adjetivos, conota o *lugar onde*. Portanto, *théatron* é o “*lugar onde se vê, ou se contempla*.”

No entanto, além do nome que empresta ao edifício, esse termo é utilizado com frequência para designar uma arte. Ela acontece neste espaço vazio, *théatron*, para ser observada por alguém. Segundo Peter Brook, para que a ação teatral possa ser esboçada, são fundamentais três elementos: o espaço vazio, o espectador (alguém que observa esse espaço) e o ator (alguém que cruza e, portanto, desenvolve uma ação nesse espaço). (...)

Como arte, o teatro pode ser entendido como o que acontece entre espectador e ator, (...) Nesse sistema de comunicação, o ator é o emissor da mensagem, dos signos, é ele quem

atua, faz. O espectador realiza a função de receptor, ele recebe e *interpreta os signos* emitidos pelo ator, (...)

Os termos “poesia”, “poética” e “poeta” vêm do grego *poiêsis, poiêtikê, poiêtês*, que se relacionam com o verbo da mesma raiz: *poiéô*, que significa *fazer, criar*. Enquanto, na perspectiva das ciências, a prioridade é o objeto e a inteligência será verdadeira na medida em que se adaptar a ele, nas artes, ela precede o objeto, conhece-o criando. O conhecimento implícito no fazer artístico é, portanto, um conhecimento criador, fazedor, produtor. (Burnier, 2001, p. 17) (Grifos do autor)

Ora, em uma narrativa que apresenta personagens vivendo realidades cristalizadas, o diálogo é imperativo para um processo de reflexão. Somente no outro se pode encontrar aquilo que a si mesmo, cada um, rejeita e nega por pura paralisia. O teatro é a mediação por excelência nessa narrativa, o conhecimento só é possível no ato de produzi-lo, de criá-lo, de fazê-lo. Assim, integrando o fazer teatral ao texto literário, Lygia amplia o significado dessas duas formas de manifestações artísticas e as personagens, não só através da ação narrada, mas também da ação representada podem desconstruir o que estava sedimentado como “verdade” absoluta e passam a se mover, redesenhando suas próprias vidas e alterando sua realidade. Além dessa questão intrínseca à obra, a utilização da representação teatral em *Angélica* remete a relação texto / leitor.

Se no teatro a possibilidade de interpretação e significação está nas mãos do espectador, no texto esse papel é do leitor. O que se coloca é mais uma vez é o diálogo. Ao chamar ao texto o teatro, fica clara uma convocação do leitor para que este também se mova, o que está sendo narrado não é a verdade absoluta do “autor”, não se submete o leitor a uma única e unísona voz – no caso, do narrador – mas, antes, a polifonia é dada não só pelo recurso de cada personagens poder contar a sua história mas, e sobretudo, pela representação ativa das experiências de vida das personagens que se fundem no espetáculo representado no texto. Deste modo, o convite ao movimento, à ação, que se faz ao leitor ganha força expressiva. Reforça-se a idéia de que é preciso construir seu próprio saber a partir da vivência das experiências, do diálogo com o outro. A atuação, no caso do leitor, na vida é fundamental para gerar transformações, ainda que nelas não encontrem “a solução” de todos os conflitos.

O circo que aparece em *Os Colegas* vai estar presente também em *Corda Bamba* e, mais uma vez, há uma intenção nessa escolha. Em ambos os livros, se está diante de uma narrativa que apresenta os marginalizados. Os amigos de *Os Colegas* são exemplos de

excluídos: os cães vira-latas (vagabundos), a cachorrinha fujona (que não se enquadra na vida de luxo), o coelho “perdido” (esquecido, abandonado) pela própria família, o urso que foge do zoológico (aventureiro, queria conhecer o mundo lá fora e foge da “prisão”). Já em *Corda Bamba* temos o embate social, o preconceito de classes : a mãe de Maria foge de uma vida de luxo e mimos, controlada por uma mãe preconceituosa e dominadora, para viver com um artista de circo, transformando-se, ela mesma, em artista também. A escolha da filha é inaceitável para a mãe que tentará de tudo para ficar com a neta, a menina Maria, na tentativa de que esta cumpra o destino do qual aquela fugira – tornar-se uma dama.

É, portanto, através da arte popular que essas personagens vão se manifestar, esse será o elemento transformador que lhes é dado. Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, faz algumas considerações sobre as manifestações populares que, guardadas as diferenças de contexto histórico, são úteis para se compreender o cruzamento que Lygia estabelece entre suas narrativas e essas manifestações.

(...) A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. (...) Entre numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. (...)

No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível. (...)

Todos esse ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, (...) pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um *segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens (...) pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* (...) (Bakhtin, 1993, p.3-5) (Grifos do autor)

O que Bakhtin observa sobre as manifestações populares do riso, os ritos carnavalescos, pode ser considerado no contexto das narrativas de Lygia. O uso do carnaval e das artes circenses determina, nesses textos, uma diferença de olhar, reforça a caracterização dos que estão à margem de um sistema social e cultural, destaca o preconceito de classes através do preconceito às manifestações artísticas ligadas ao popular.

Por um outro viés, são justamente os que estão “à margem” que são capazes de uma visão de mundo menos totalizante e totalitária, são eles que estabelecem no texto a possibilidade de uma visão de mundo dual, representando a tolerância que falta ao olhar único do preconceito. Transformados em artistas populares “os colegas” legitimam seu talento para a vida e ganham inserção em um grupo social; optando pela vida no circo, a mãe de Maria ganha identidade e pode ensinar a sua filha a sua arte. É através do passeio pela corda bamba que a menina Maria recupera sua memória, resgata o passado, se instrumentaliza para a vida num meio social ao qual não pertence nem quer pertencer. Recuperando sua força em sua arte – que a torna um ser humano capaz de lidar com as contradições –, a menina pode enfrentar a vida com a avó, estabelecendo limites e, salvaguardando-se do preconceito, mantendo o elo com a gente do circo – a sua gente.

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (Corda Bamba, p.125)

Aqui, como em *Angélica*, a interlocução que se dá entre literatura e carnaval e entre literatura e circo tem uma funcionalidade narrativa que preserva a linguagem essencial das manifestações artísticas incorporadas ao texto, na medida em que sua significação – enquanto manifestações culturais específicas – está salvaguardada ampliando o que o próprio texto deseja significar. Valida-se a arte como um espaço onde a experiência gera transformação, mesmo que esse transformar não signifique a alteração imediata do estado das personagens – até porque nem sempre isso é possível também na vida. O leitor é convidado a incorporar, por meio de uma simbologia próxima ao seu cotidiano, a idéia de que há instrumentos na vida, e na arte, que possibilitam a reflexão e o preparar-se para o mundo que ai está e para aquele que já vem.

3.2.

Entre tintas e massas

Em *O meu amigo pintor*, logo na primeira página do texto, o menino Cláudio, narrador-personagem de sua história e de seu amigo Pintor, diz os seguinte:

O meu amigo me disse que quanto mais a gente prestava atenção numa cor, mais coisa saía de dentro dela. Eu fiquei olhando pra cara dele sem entender. Não entendi mesmo aquela história de *tanta coisa ir saindo de dentro de uma cor*.

Mas hoje teve uma hora que eu não estava a fim de olhar pra cara de ninguém. Então abri o álbum que ele tinha me dado. Só pra poder ficar olhando pra cada cor e mais nada. Olhei, olhei, toca a olhar. E de repente eu entendi direitinho o que ele tinha falado! Me deu uma vontade danada de ir lá em cima dizer:

“Saqueei o que você me disse naquele dia! estou entendendo demais esse preto; te juro que me deu um estalo e eu estou entendendo o jeito que esse amarelo pegou.”

Só que não deu pra falar com meu amigo pintor; ele morreu. Hoje está fazendo três dias que ele morreu. (p. 8 – grifos da autora)

Essa é a história que vai ser contada: um menino que perde o seu amigo, e a mediação está mais uma vez em outra forma de expressão artística além da literatura – a pintura. O que a palavra não explica (“Não entendi mesmo aquela história de *tanta coisa saindo de dentro de uma cor*”), a pintura, a tinta, vai fazer compreender (“Então abri o álbum que ele tinha me dado. Só pra poder ficar olhando pra cada cor e mais nada.(...) E de repente eu entendi direitinho o que ele tinha falado!”).

Cláudio e o Pintor são os dois personagens que se encontram e se contrapõem nessa história. O encontro permite ao menino ampliar o seu olhar sobre si mesmo e sobre o mundo, para o Pintor, o menino é a tela em branco – cheia de possibilidades – , algo que já não consegue enxergar em sua própria vida. O olhar curioso e ingênuo do menino se opõe à visão desiludida e cansada que o Pintor tem da vida no momento em suas histórias se cruzam. Na medida em que a pintura amplia o modo como Cláudio se relaciona com o seu cotidiano, o pintor vai desistindo de sua arte e de sua vida. Está posto um tema bastante freqüente na obra de Lygia: a capacidade, ou a incapacidade, de transformar uma experiência em representação, criando a partir desse processo – que é o da arte – uma forma de encarar a vida e lidar com os problemas – enfim, crescer.

No plano da narrativa se constroem dois “painéis” – Cláudio e o Pintor – , logo a utilização da pintura como uma simbologia dessa construção amplia os significados presentes no texto. A pintura trabalha com cores e imagens visuais, a literatura com palavras e seus sentidos figurados, no entanto em *O meu amigo pintor* essas duas manifestações artísticas se combinam para dar visibilidade a questões abstratas – o desespero do Pintor, a dor e angústia de Cláudio.

Dois momentos significativos desse uso combinado das palavras e da pintura se apresentam quando o pintor revela o seu amor difícil por Clarice e sua insatisfação com a própria pintura e, mais tarde, quando Cláudio expressa através do desenho e da cor seu estado de espírito após o suicídio do amigo.

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

Ele continuou pintando; custou pra responder:

- Tem uma mulher que mora no meu pensamento, sabe; eu nem vejo quando ela sai da minha cabeça e entra na minha pintura.

Eu perguntei sem nem pensar:

- É a Dona Clarice? – e ele respondeu na hora:

- É. – Mas aí ele parou de pintar. Levantou . Ficou olhando pra um quadro; pra outro. Acabou dizendo: - Mas não era pra sair assim sempre igual. O amarelo, sim, eu faço de propósito. Amarelo pra mim é também cor-de-Clarice, e eu gosto de botar um pouquinho dela em tudo que eu faço.

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

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

- Mas você é um bom pintor !

- Não! não, eu não sou. Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; eu trabalho pra ver se eu dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas. – Foi apontando com o pincel: - Olha . Olha! Olha!! não dá pra ver? não dá pra sentir que a minha pintura não tem vida? – E aí ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter. (p.35-36)

Tudo começou porque eu estava desenhando um coração; só que em vez do coração ser vermelho, ele era marrom; e em vez de ser feito coração que a gente conhece, ele era todo achatado assim pro lado e acabava de repente, deixando a gente sem saber que fim ele levava.

Quando eu terminei o desenho eu mostrei pro meu colega.

(...)

O meu colega olhou pro papel. Olhou pra mim:

- Não pode. Tem que ser vermelho. E tem que ser pontudo embaixo. Me dá aqui o papel pra eu te mostrar como é.

- Pera aí! você não tá me entendendo. Acontece que...

- Me dá o papel, deixa eu desenhar isso direito.

- Quer fazer o favor de escutar o que eu estou te explicando? Se o meu coração tá diferente, todo ruim, todo chateado, eu não vou desenhar ele feito aquele coração que todo mundo desenha pra namorada, não é? Pera aí! não puxa.

Mas ele puxou. E tirou do bolso uma caneta vermelha e foi mudando toda a cor do meu coração. E fez ele embaixo bem pontudo. E ainda por cima lembrou:

- Coração tem que ter seta!

Tacou uma seta no meio. Foi corrigindo de um lado, corrigindo do outro, não deixou mais o meu coração ficar nem um tiquinho esborrachado, e eu, de burro, ainda quis explicar!

- Mas eu estava dizendo que ele se esborrachou de chateação.

- Pois se ele tá chateado diz logo, cara! – e puxou outra seta pra cima e escreveu: “Estou esborrachado porque estou chateado.” – Pronto ! agora todo mundo entende. – E me deu o coração de volta.

Aí eu não agüentei e disse, pra que que eu quero essa porcaria? e aí ele falou, porcaria é aquele negócio que você desenhou; e aí ele viu a Denise (uma garota que ele acha o máximo); arrancou o coração da minha mão e onde tinha escrito “*eu estou chateado*” ele botou dois pontos e rabiscou bem grande: VOCÊ NÃO OLHA PRA MIM !! Saiu correndo, deu meu coração pra Denise, e foi jogar bola.

Ah.

Melhor.

O que que eu ia fazer mesmo com um coração que já não tinha nada a ver com o meu? (p. 30-31)

A pintura – no caso, representada no desenho – é a forma de linguagem de expressar os sentimentos, de retratar o que é abstrato e foge à compreensão imediata; os sentimentos precisam ser elaborados, digeridos e sua representação pela palavra fica impossível para aquele que ainda não sabe o que fazer com eles. Parece lógico ao colega de Cláudio desenhar o coração como todo mundo e usar a palavra como legenda para o que vai naquele coração. Para o menino, imerso em uma dor e na impossibilidade de compreender o gesto do amigo Pintor, era impossível dizer com palavras, era preciso viver a experiência do coração esborrachado, sobretudo era necessário representar esse coração – pintá-lo de marrom, desenhá-lo tordo, disforme.

Para o Pintor o traço repetido em sua pintura, a impossibilidade de liberta-se na pintura – mesmo que por influência de um grande amor – era a marca do vazio, de uma arte que não expressava a vida, que não saía do mesmo ponto. Essa incapacidade de representar a vida na arte leva-o ao desespero.

As atitudes das personagens apontam para o próprio contraste representado no texto: enquanto o Pintor não consegue transpor suas inquietações, sendo impossível para ele representá-las em sua arte, Cláudio descobre nas cores e nos traços a possibilidade de

expressar o que sente, o que não compreende. O menino estabelece com a pintura uma troca, troca seus sentimentos por uma forma, uma cor: é o vermelho da paixão, da raiva; o amarelo da alegria; a névoa da tristeza; a cor inexplicável da saudade; o branco do silêncio. O Pintor com sua visão política e engajada olhava a pintura como um todo, a pintura tinha que ter vida, representar a vida; o fato de reconhecer algo tão íntimo e pessoal – o seu amor por Clarice – em todos os seus quadros gera frustração. Já Cláudio vivência a pintura no que tem de desarticulado, pinceladas independentes, cores únicas que se misturam e, dependendo do olhar que se dirige ao quadro, oferecem várias possibilidades de leitura. Cláudio aprende a juntar cores e traços, aprende que não há respostas prontas nem únicas, aprende a juntar os pedaços – das conversas que escuta; do que lhe dizia o pintor; do que os seus olhos viam nas telas, aquarelas e tintas. Enfim, aprende a juntar os seus pedaços, aqueles que compõem a sua experiência e, por isso mesmo, pode seguir em frente. Seu amigo não pôde.

A relação desenvolvida pela personagem do menino com a pintura se aproxima do que Fayga Ostrower define como o potencial criador na arte:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, se dá uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou.

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de esgotar, liberando-se, se amplia. (Ostrower, 1987, p.26-27)

É esse potencial criador que se manifesta nas atitudes de Cláudio, possibilitando que o menino amplie sua percepção a partir da trágica experiência por que passou. A arte é sua parceira e nela ele encontra os elementos para uma transformação que, absolutamente, lhe traz respostas ou elimina sua dor, mas permite que siga em frente. No caso do Pintor, ocorre o contrário – por isso se disse aqui do caráter contrastante das duas personagens – ,

ele se distancia desse potencial criador, sua arte não o libera, antes, ratifica a cristalização de seus caminhos e escolhas. Ele perde, em algum momento, a dimensão dialética do processo, ainda que tenha sido capaz de ensiná-la ao menino. Essa percepção – de que há algo que ele perdeu, mas que se recupera em Cláudio – aparece expressa no texto quando o Pintor está explicando ao menino por que gosta tanto dele: “(...) – Às vezes eu gosto de você porque você é meu parceiro de gamão; *outras vezes porque eu tinha vontade de ser você (...)*” (O meu amigo pintor, p. 34 – grifo nosso)

Ao abordar um tema como a morte, algo para o que o homem não tem uma resposta, Lygia opta por soar como interlocutora do/no texto literário a pintura que, sendo uma manifestação de arte plástica, inclui questões como a percepção e os sentidos no texto. Da morte o homem tem percepções, a sente de modo particular e diferenciado, portanto é através dos sentidos que se pode estabelecer uma relação com o tema. Desse modo os estados de espírito de Cláudio vão sendo descritos através de sua relação com as cores, seus sentimentos se identificam com as aquarelas do pintor e todo o processo por que passa o menino está sempre intimamente associado à sua relação com a pintura e a percepção que essa lhe vai proporcionando. Sobre a percepção na obra de arte é, mais uma vez, em Fayga que se encontra uma definição que se aproxima do uso que dela faz Lygia ao escolher a pintura como parceira:

A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, (...) Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não-ser.

Nessa ordenação dos dados sensíveis estruturam-se os níveis do consciente; ela permite que, ao apreender o mundo, o homem apreenda também o próprio ato de apreensão; permite que, apreendendo, o homem compreenda. (Ostrower, 1987, p.13)

O casamento da literatura, tendo por matéria prima a palavra – que nos remete a múltiplos sentidos que podemos explorar, mas também aos já estão cristalizados –, com a pintura, e todo o universo do perceptível para o que essa manifestação aponta, resulta num diálogo tenso, dialético, transformador. A troca que se estabelece entre os elementos das duas linguagens presentes no texto é da mesma natureza daquela por que passa Cláudio – a que permite unir as diferenças, lidar com os pedaços, as partes para compor um todo que não sendo sinônimo de inteireza o é de compreensão, articulação. Não se pode esquecer que o menino que, antes, procurara se expressar pelo desenho e pela cor (o coração

esborrachado) é, agora, o narrador de sua história – pode transformar percepção em palavras.

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

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

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

E então juntei.

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

E comecei a gostar de pensar assim.

Acho até que se eu continuo gostando de cada *por quê* que aparece, eu acabo entendendo um por um. (p.51)

Cláudio junta muito mais do que imagens e pensamentos, junta a si mesmo e recupera a capacidade de expressar suas percepções, tornando-se o narrador de sua própria história. Do mesmo modo, essas duas linguagens tão distintas – a literatura e a pintura – estão unidas pelo seu potencial criador e permitem que a história de Cláudio e seu Amigo se construa nessa tênue, e quase imperceptível, fronteira entre linguagens que, em comum, traduzem as experiências humanas.

Esse recurso de buscar uma forma de expressão que, casada com a literatura, revelasse um universo, que é o das angústias, paixões, sentimentos humanos, aparece também em *Seis vezes Lucas*. Nesse livro, Lucas, a personagem principal, é um menino que vive em uma família conflituada. A falta de entendimento dos pais, a crise conjugal em que vivem, afeta diretamente o menino que é prisioneiro de seus medos e de uma profunda insegurança diante da vida. Lucas começa sua história sem conseguir descolar a sua vida do conflito do qual é testemunha e, de certo modo, vítima. Lucas é frequentemente dominado pela Coisa, a Coisa é um conjunto de sentimentos com os quais o menino não sabe lidar: o

medo de ficar só, a insegurança gerada pelas constantes brigas dos pais, a sensação de que nem o pai nem a mãe se importam verdadeiramente com ele, o ciúme que sente do pai.

Esses sentimentos reunidos assaltam o menino de uma forma tão contundente que se transformam em dores físicas, porém Lucas vai descobrir um modo de lidar com eles. Certa noite, o menino modela uma máscara, uma cara, usando massa de modelar. Ao colocar a cara sobre o seu rosto, imediatamente sente uma *transformação*. O uso da máscara afasta o medo, dá-lhe confiança, usando-a ele é capaz de ser e fazer coisas que sem ela seriam impossíveis. Esse interesse recém-descoberto leva Lucas a uma escola de artes, onde o menino descobre também o amor – apaixonou-se por Lenor, sua professora. Numa de suas aulas Lucas aprende a seguinte lição:

(...) na aula de quinta-feira a Lenor começou a falar de Arte pra turma. Disse que cada trabalho – uma pintura, um personagem de livro, uma música – tinha que ter vida, tinha que ter alma, pra virar obra de arte. E quando ela falou que era difícil dar alma a um trabalho, o Lucas ficou pensando se a Cara que ele tinha feito tinha alma ou não tinha. E quando Lenor disse:

Por exemplo: Rembrandt botou tanta alma nos retratos que ele pintou, que, quando eu olho pra eles, me dá logo vontade de conversar com aquela gente.

Ah! ele também tinha conversado com a Cara: então ela tinha alma, não tinha não? E aí o Lucas sentiu uma enorme vontade de fazer a Cara de novo e dar ela de presente para Lenor(...) (p. 53)

A fala da professora condensa o modo como a arte é tratada e aproveitada na obra de Lygia, o fazer artístico que se mantém em conexão com a vida, que, tendo alma, atinge a alma dos outros, é gerador de transformações porque põe o homem e a vida em movimento.

No caso de Lucas, descobrir que sua Cara podia ter uma alma reforça a sua confiança, desperta o desejo de repetir a experiência – recriar a máscara, agora para compartilhá-la com alguém importante para ele, alguém com quem gostaria de dividir algo que lhe fosse caro, alguém com quem quer estabelecer um contato. O mesmo contato que ele pôde estabelecer com o mundo a partir do uso da primeira “cara” que criara. Somente depois da experiência de encontrar-se consigo mesmo, de ver-se com e através da sua criação, Lucas começa a despertar para o que de fato ocorre a sua volta.

(...) Foi pra frente do espelho e grudou a massa na pele, querendo se colar nela bem.

O Lucas estava contente de ter um cara ali no espelho; não se sentiu mais sozinho, deu vontade de conversar com ele, foi logo querendo saber:

- Você é um herói?

A cara fez que sim.

- Quer dizer que você é um *conquistador*?

A Cara fez que sim.

O Lucas suspirou fundo. Colou ainda mais bem colada a massa na pele. (p.22- grifo da autora.)

A Cara é uma criação de Lucas e representa o que, nesse momento da narrativa, é o seu modelo: o pai. É a seu pai que Lucas vê como poderoso, o pai é o conquistador – para o menino “conquistador” porque não tem medo e vence, para a mãe de Lucas o pai é um conquistador porque se envolve com outras mulheres (o grifo da autora sugere a intuição de Lucas sobre a dupla significação da palavra – o que mais tarde o menino vai comprovar). Ver-se com a máscara no espelho produz uma dupla experiência: primeiro vê a si mesmo como se pelos olhos do outro (do pai) e a sensação de gostar do que vê gera uma aprovação que o menino buscava e não encontrava no pai; por outro lado ele fez a Cara e sabe disso, portanto está diante de uma criação sua, algo que é parte de si e dá ao menino a chance de perceber que ele pode vencer os sentimentos e as situações que o assustam.

A partir desse momento, pouco a pouco, o olhar de Lucas vai-se transformando. A sua realidade continua a mesma. Seu pai vai se envolver com Lenor, a primeira paixão do menino, mas Lucas tem novos instrumentos para lidar com o ciúme – a arte lhe deu a fantasia – e cria um espaço mágico onde tudo é possível, onde ele é corajoso, enfrenta o pai, tem o carinho e a atenção de Lenor e da mãe. O conhecimento obtido através de todo esse processo criativo – envolvendo a arte e a fantasia – não resolve os problemas de Lucas, mas dá ao menino a capacidade de enxergar a realidade, uma realidade que os adultos se negam a ver. Surge aqui um jogo interessante.

A partir de processos criativos, seja na feitura das máscaras, seja na criação de lugares imaginários, Lucas se aproxima da realidade, enquanto os adultos aparentemente lidam com os problemas reais de frente, porém, de fato, fazem questão de não ver a realidade, pois preferem se acomodar num jogo de aparências que adia os conflitos e que resulta na paralisia de suas vidas.

O desfecho da narrativa deixa isso bem claro: a mãe de Lucas prefere acreditar nas promessas do marido e reata um casamento que na prática já não existe, Lenor “acredita” no pai de Lucas quando esse diz a ela ter-se separado da mulher e continua tendo com ele um romance. Somente o menino percebe que nada mudou, somente ele admite a verdade e,

portanto, é o único que está preparado para a vida, porque não tem medo de enfrentá-la. Invertem-se os papéis, o Lucas medroso das primeiras páginas do livro não existe mais, o pai vitorioso e conquistador é um homem com medo de enfrentar as suas próprias escolhas.

Ao final do livro, Lucas coloca todas as personagens de sua história de vida no espaço imaginário que tantas vezes visitou “o Terraço” e dali sai inteiro e maduro – como num rito de passagem – ,enquanto lá, no escuro ficam seus pais e Lenor cegos e cobertos pelas máscaras que usam, bem diferentes daquela cheia de alma criada por Lucas, máscaras que os impedem de ver, de agir, de transformar, máscaras que os imobilizam porque são apenas a representação de seus medos e inseguranças.

Olhou comprido pro Timorato e pro Pai. Pra um com saudade, pro outro não.

A Mãe e a Lenor estavam lado a lado; o Lucas chegou perto delas, olhou terno pra uma, pra outra, mas só disse assim pras duas: *pensei que gente grande sacava melhor.*

E aí foi e apagou o sol.

Depois apagou a lua, depois o balão de São João, a lanterna e a lâmpada, e mais tudo que é estrela também.

Quando acabou de apagar o Terraço, o carro parou na frente de casa.

- Se o pai chegar antes de mim, diz que eu fui no cabeleireiro dar uma caprichada no visual. Mas diz pra ele que eu não demoro, viu? Tchau, meu filhinho.

- Tchau, mãe. (p.112 – grifo nosso)

3.3.

Nós três e O abraço – a mediação impossível

Até aqui se analisou o rendimento do diálogo entre a arte – em suas mais variadas formas – e a literatura na obra de Lygia. Esse diálogo apontou sempre para o poder de transformação, valorizando a experiência e a capacidade que o potencial criativo, destacada nesse diálogo, como geradores de movimento, mudança de estado tanto em relação às personagens como em relação ao que se apresenta ao leitor como objeto de reflexão. Há, no entanto dois momentos na obra de Lygia em que esse resultado se frustra. Como o outro lado da moeda, em *Nós três* e *O abraço*, a mediação que até aqui se analisou não se concretiza.

Lygia na edição de sua obra feita em sua própria editora – iniciada com *Retratos de Carolina* em 2002 – adotou o hábito de incluir um “Pra você que me lê” em seus livros. A primeira vez que essa conversa com leitor se fez presente foi nas edições de *Fazendo Ana*

Paz e Paisagem, que se seguiram a *Livro* e que com esse último formavam (e formam) o que a autora chamou de a trilogia do livro. Pois bem, Lygia faz agora do “Pra você que me lê” uma prática e vai dividindo com o leitor a história do livro que coloca em suas mãos. Às vezes essa conversa vem no início do livro, outras vezes ao seu final. No fim de *Nós três*, editado pela Casa Lygia Bojunga, Lygia coloca sua conversa com o leitor e diz que *Nós três* e *O Abraço* formam o seu “par sombrio”.

(...) concluí que, de fato, a Morte tem estado bastante presente na minha criação (como, de resto, e de uma maneira ou outra, na vida de todos nós), mas somente em dois dos meus livros a presença da Morte é sombria o bastante pra não deixar uma brecha – por pequenininha que seja – ao consolo e à esperança . Foi essa constatação que, naquele momento, me fez batizar *Nós três* e *O abraço* de *par sombrio*; e foi daquela rede em diante que sempre penso neles com esse subtítulo.

De fato, o subtítulo se justifica, como também a observação da própria autora de que se trata de narrativas em que não há brechas para nenhum apaziguamento, porém, mais sombrio ainda é o fato de que não há consolo também para o leitor. O angustiante nos dois livros não é só a presença da morte, a falta de consolo e esperança, é também a impossibilidade de uma leitura segura “armada”, com desfecho consolador..

Em *Nós três* a menina Rafaela passa suas férias com Mariana que é escultora. Na praia conhece Davi, um homem do mundo. Rafaela e Davi constroem uma forte relação de amizade ao mesmo tempo em que esse se relaciona com Mariana. O encontro tem um desfecho trágico quando, em uma discussão, Mariana mata Davi. Rafaela é testemunha do crime e vê quando Mariana sai de barco para o mar levando o corpo de Davi. Não é a primeira vez que a morte trágica aparece na obra de Lygia, porém nesse texto não há como superar essa experiência, não há como transformá-la. A imaginação, seu poder criativo, e a arte (no caso a escultura), dois dos recursos sempre utilizados por Lygia como instrumentos de troca – ou seja, trocar uma experiência ou sentimento negativo por algo que sublime ou supere o choque e que produza movimento, levando para adiante a vida e as personagens – , aqui funcionam de modo inverso.

Ao se refugiar na fantasia, Rafaela se vê no fundo do mar a procura de Davi, ela o encontra, mas não pode libertá-lo da rede que o prende. No lugar de uma saída criativa que a levasse de volta à vida, o que a fantasia oferece a Mariana é o retrocesso. Davi pede que a menina suma com a faca que o matou antes que ele conheça Mariana. A menina tenta, mas,

por ser um movimento de retorno, o que se tem é a busca no passado e não a busca pelo presente a caminho do futuro, a tentativa está condenada ao insucesso. A personagem vive um momento de negação que se faz permanente. Ela não quer lidar com a perda. Assim, Rafaela é prisioneira de uma experiência trágica.

Sem poder seguir adiante, a outra opção que encontra no refúgio da fantasia é o castigo – uma condenação perpétua para Mariana.

- Não deu pra matar a faca. E ela matou de novo o Davi.
- O anjo ficou olhando pra faca, mas o Peixe olhou pra Rafaela e meio que segredou:
- A faca não tem culpa. Ela estava quieta lá em cima da mesa, não estava? (...)
- Rafaela olhou ora ele. (...)
- O peixe insistiu: (...)
- Quem é que tem culpa então?
- Ela baixou a cara e ficou olhando pra Flor Azul.
- Diz, diz!
- O Anjo se aborreceu:
- Deixa ela quieta.
- Não deixo não. Diz quem é que tem culpa, diz! Diz o nome dela. (...)
- Sem levantar o olho da flor, a Rafaela acabou dizendo: MA-RI-A-NA.
- Então ela tem que ser castigada.(...)
- Ela olhou de rabo e olho pro Anjo e ficou meio admirada quando viu ele soprando pra ela: tem.(...)
- O que ela gostava de fazer? (...)
- A Mariana ? Ah. bom, ela... trabalhava o dia inteiro cortando, batendo, inventando. Pedra, metal, madeira. Tirando gente e planta e estrela daquilo lá. (...)
- Então ela não vai mais fazer. (...) É assim que ela vai pagar.
- A Rafaela olhou pro Anjo querendo ver o que que ele achava. Ele estava pensativo.(...)
- O Anjo acabou de pensar:
- E se a gente faz diferente? e se a gente faz a mão dela nunca mais parar de trabalhar, de querer criar...
- O Peixe se impacientou:
- Mas isso é o que ela quer! que castigo então que é?
- O Anjo nem ligou:
- ... só que tudo que ela vai fazer vai ser sempre a mesma coisa. A última coisa que ela estava fazendo quando pegou a faca e matou o Davi.
- O cabelo dele! – Rafaela gritou. Se assustou e tapou a boca.
- Então é o cabelo do Davi que a mão dela vai ficar repetindo. (p.114-119)

Diferente de *Seis vezes Lucas*, onde o espaço imaginário, fruto do exercício criativo da fantasia, é o lugar em que Lucas pode *ser* e, portanto, proporciona ao menino os elementos para compreender e enfrentar a sua realidade de forma mais preparada; aqui o uso desse mesmo recurso não tem tal rendimento. A realização da fantasia de Rafaela não

inclui a liberdade do potencial criativo, descrito por Ostrower, é quase que uma simulação e não construção criativa e lúdica, isto porque Rafaela usa a sua imaginação não para representar o que lhe é difícil compreender e sim para ratificar uma postura que a afasta da compreensão de sua experiência. O que de fato a menina “encontra” ao criar sua fantasia é o que já tinha: a não aceitação da realidade, o desejo de negar a morte de Davi e o reforço para o desejo de vingança contra Mariana – não há superação, não há conforto, dessa vez a fantasia não liberta Rafaela, no sentido de essa encontrar uma forma de expressão, antes a aprisiona, definitivamente, a sentimentos com os quais não sabe lidar e não pode superar.

No caso do cruzamento de manifestações artísticas com a literatura, em *Nós três* não se dá o diálogo entre linguagens. O fato de Mariana ser uma escultura é somente um dado na narrativa, não se verifica um encontro entre o narrar e o esculpir. Em *O meu amigo pintor*, como foi visto, a simbologia das cores, os quadros e aquarelas do pintor ganham uma significação na narrativa de Cláudio, significação essa que permite ao menino compreender a experiência de seu amigo e a sua própria; a arte da pintura está inserida na narrativa como linguagem reveladora. Mesmo guardando tantos porquês, Cláudio sai do contato com a morte pronto para vida porque

Se a fala representa um modo de ordenar, o comportamento também é ordenação. A pintura é ordenação, a arquitetura, a música, a dança ou qualquer outra prática significativa. São ordenações, linguagens, formas; apenas não são verbais, nem suas ordens poderiam ser verbalizadas. Elas se determinam dentro de outras materialidades. (...)

O aspecto relevante a ser considerado aqui é que, por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. *A forma converte a expressão subjetivada em comunicação objetivada*. Por isso, o formar, o criar, é sempre ordenar e comunicar. Não fosse assim, não haveria diálogo. Na medida em que entendemos o sentido de ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas, por sua vez, justamente no sentido de sua ordem.

Qualquer tipo de ordenação torna-se significativa para nós. Ao percebê-la projetamos de imediato algum sentido ao evento. (...) Mas somente quando na forma se estruturam aspectos de *espaço e tempo*, mais do que assinalar o evento, poderá a mensagem adquirir as qualificações de FORMAS SIMBÓLICAS. (Ostrower, 1987, p. 24-25 – grifos da autora)

O diálogo entre as linguagens verbal e não verbal se realiza na narrativa de Cláudio, o menino pode transformar a “expressão subjetivada” (sua experiência com a pintura / a morte) em “comunicação objetivada” (o relato de sua experiência). Efetivamente, se chega à forma simbólica, um processo que é pertinente ao fazer artístico que, por sua vez, inclui a

mensagem simbólica e a ordenação, a partir das possibilidades de leitura (lato sensu) que esse processo gera. É isso que revela a forma simbólica como um elemento de ordenações também dos processos interiores, como processos afetivos, conduzindo à mudança, gerando movimento, já que “Todo perceber e fazer do indivíduo refletirá seu ordenar íntimo.”(Ostrower, 1987, p. 26)

Entre a atividade artística de Mariana e a experiência vivida por Rafaela esse diálogo não existe, não existindo também na narrativa. A expressão artística, aqui, não permite a nenhuma das personagens elaborar sua experiência através de uma forma simbólica – tudo está paralisado, não há troca, não há representação. O resultado é que, de fato, Mariana estará condenada a perder sua arte, a vê-la esvaziada de vida, transformando-se num gesto repetitivo e sem nenhum significado. Sem entendimento ou superação, também Mariana abandona a vida.

Não resta ao leitor mais do que uma constatação: a morte como evento trágico de conseqüências igualmente trágicas. Esse fechamento é que torna ainda mais angustiante e, sem dúvida, sombria a narrativa de *Nós três*. Não havendo espaço de interlocução no texto, torna-se difícil o diálogo do / com o leitor. A estrutura narrativa aponta esse fechamento quando produz um “epílogo”, que confirma a condenação de Mariana e o seu “castigo”, não há espaço para a intervenção do leitor, não há a menor abertura, tudo está dado como pronto e acabado.

Em *O Abraço* está-se diante das mesmas condições expostas sobre a narrativa de *Nós três*. O tema também é a morte e também aqui não há saída. Cristina foi vítima de violência sexual ainda menina, aos oito anos, mais tarde já moça, reconhece o seu agressor e passa obsessivamente a desejar estar frente a frente com ele. O encontro acontece, resultando em nova agressão e na morte de Cristina – a personagem-narradora.

Como em *Nós três*, as primeiras páginas da história já anunciam a presença da morte. A representação teatral é chamada ao texto, Cristina e seus amigos freqüentam festas em que os participantes formam grupos que encenam textos literários – está aí sugerido um encontro (literatura e teatro), mas o que se vê no texto é a impossibilidade de concretizá-lo. Do mesmo modo que teatro e literatura não interagem, também Cristina não consegue transformar a trágica experiência da menina, a obsessão pelo agressor revela isso. Não

conseguindo transformar em representação a sua experiência traumática, a moça não realiza o passo seguinte, a superação, não há uma troca, não há movimento, mudança.

Numa festa onde o grupo de Cristina deveria encenar um conto onde a Morte era personagem, a moça conhece uma mulher. No texto, essa é uma personagem que assume vários sentidos: a própria presença da morte, um duplo de Cristina – Clarice. Ante a possibilidade de representar a morte, a dor profunda, todas as perdas e se libertar do seu sofrimento, guardado desde menina, Cristina se envolve pela / com a personagem da mulher e escolhe o caminho inverso. Escolhe a morte, a obsessão, não pela representação, mas pelo reencontro com a dor profunda. Entre perdoar / superar e buscar o enfrentamento e a possibilidade da dor profunda, Cristina fica com o segundo caminho. Em um diálogo com a misteriosa mulher que tantos sentidos traz para a narrativa se revela a impossibilidade de superar.

- Ô meu deus ! mas que diferença faz se eu sou a Clarice-tua-amiga-de-infância-que-um-dia-saiu-de-casa-e-nunca-mais-voltou, ou se eu sou a Clarice-que-se-fingiu-de-morta, ou se a Clarice-que-botou-a-boca-no-mundo, ou se a Clarice-que-morreu-numa-gravata-cinzeira, ou mil outras Clarices que eu posso te contar, o que importa isso, me diz! o que importa é que você está sendo cúmplice de um crime...

- Eu?!

- Você e todos que calam, que perdoam, que esquecem um crime assim.

- Ah, pera lá! você tá dura demais comigo, você tá esquecendo que eu era uma criança.

- Mas agora não é mais! E continua esquecendo, e continua perdendo.

- Eu não perdoei!

- Ah, não?

- Não.

- E esse tesão todo que você tá dele?

- ...

- Hem? ... responde!

- ...

- Cúmplice, sim! – Deu as costas e foi embora. E aí, sabe, em entrei num *outro* parafuso: devagarinho (eu já te disse que sou devagar pra sentir as coisas, não é?), muito devagarinho, eu comecei a me dar conta do horror que foi. O episódio da fazenda de Minas, eu quero dizer. Parece que só agora eu começo a entender direito a gravidade daquilo tudo. Só que não está adiantando: eu continuo obcecada por ele. Pelo Homem da Água. E por ela também: não paro de querer saber mais daquela mulher. A vontade de ver ela de novo ficou tão grande que eu tô sempre falando sozinha, quer dizer, falando em pensamento tudo que quero saber dela. Não paro de querer olhar bem pr'aquela cara. Mas sem máscara. Sem máscara! Ah, que parafuso. (p.47-48 – grifo da autora)

Cristina está, de fato, obcecada pelo passado, pela dor, pela morte (a mulher misteriosa que ela quer ver sem máscara), não consegue esquecer, nem perdoar, nem entender, pode sentir, mas apenas o sentimento não adianta. A imagem do “parafuso” também é reveladora: conotativamente palavra sugere tanto confusão como mergulho profundo – deixar-se cair, afundar sem poder voltar.

Além da impossibilidade que se apresenta do teatro se transformar em meio de representação da experiência dolorosa e, por ser possível trocar tal experiência por outra, gerar instrumentos para que Cristina possa lidar com o que lhe aconteceu, a própria narrativa fecha essa possibilidade transformadora também para a literatura. O texto é um relato em primeira pessoa, porém o interlocutor não é o leitor. Cristina conta o que lhe aconteceu e o que lhe está acontecendo a uma autora, uma escritora. Ao final da narrativa, decida a ter o encontro com a mulher misteriosa e o seu agressor, Cristina é conduzida ao local do encontro, uma festa (?), pela autora a quem confia seus segredos. A partir daí, é essa autora que assume a narrativa.

Mas no caminho a Cristina foi ficando quieta, cada vez mais quieta. Se eu falava, eu via que ela não estava prestando atenção (...)

Chegamos no tal endereço. (...) Estranhei:

- Pouca luz pr'uma festa, não é?

- Me espera um instantinho que eu vou ver se é aqui mesmo. – Saiu do carro, atravessou o jardim e tocou a campainha. (...)

- É aqui, sim, é aqui. Foi ela mesma que abriu a porta.

- Eu vi.

(...)

- Sabe como é que eu estou me sentindo depois desse desabafo todo?

- Hmm?

- Você vai achar graça, aposto.

- ?

- Eu estou me sentindo como se eu fosse uma personagem tua.

- Ué. Por quê?

- Porque você foi a única pessoa que me deu vontade de fazer isso, quer dizer, de entregar... assim... desse jeito... todo esse meu pedaço de vida.

Ficou parada. Eu pensei até que ela tinha desistido de voltar pra festa. Depois apareceu uma expressão brincalhona no olho dela:

- Vê lá se você vai acabar que nem eu, hem?

- ?

- Achando que eu sou tua personagem e me botando numa história com princípio, meio e fim.

- É quem sabe eu volto pra casa já inventando como é que vai ser essa festa.

- Não é? – Riu e me deu um beijo. Saiu correndo, entrou na casa e fechou a porta.

(p.51-53)

A partir desse diálogo, a narrativa assume o discurso impessoal da terceira pessoa e o que se narra é o encontro de Cristina com a morte, a experiência do estupro se repete, seguida, agora, da morte da personagem. O fato desse segmento ser narrado em terceira pessoa abre duas possibilidades de leitura que, no entanto, convergem para um mesmo ponto. Ou se está diante, de fato, do “fim” de Cristina ou o que se lê é o que a autora foi inventando, no caminho de volta a casa, sobre como teria sido a festa. De um ponto de vista ou de outro, o que se vê é a impossibilidade da palavra, como força de expressão, ser capaz de transformar uma experiência. O ato de criar uma história, fazer literatura, não atinge o objetivo que está proposto em toda a obra de Lygia: o de ser uma troca, onde através da representação, do universo simbólico é possível lidar com a vida. Aqui a morte vence.

Apesar da imensa carga simbólica em *O abraço*, a leitura se fecha: não há saída, o fim de Cristina é mesmo o fim da história, não há nenhum aceno de outras possibilidades.

Talvez se possa compreender esse “par sombrio” de Lygia como a exceção que confirma a regra, talvez as narrativas tenham surgido da necessidade de experimentar, também na e com a arte a frustração, o impedimento da transformação, que deveria estar presente no ato criador. Na arte, como na vida, nem sempre é possível ir adiante. A vida quando não é troca, torna-se tarefa

3.4.

A troca: uma profissão de fé

Muitas vezes aqui se usou a palavra “troca” e na obra de Lygia ela tem um significado realmente especial. A palavra surge como uma imagem no conto A troca e a tarefa, que está em *Tchau*, livro que reúne contos de Lygia. A protagonista dessa história é uma escritora que descobre que sua tarefa na vida é escrever quando percebe que pode trocar suas experiências dolorosas e sentimentos negativos por histórias, personagens, pela criação de outros mundos, utilizando sua imaginação e fantasia.

A partir desse momento, troca, no sentido que aparece no conto, passa se incorporar à obra da autora. A literatura e as manifestações artísticas, são, em sua obra, um instrumento de revelação e compreensão da vida em toda a sua extensão. Não que se verifique uma

idealização do papel da arte, ela não redime, não é a redenção dos homens, mas é sem dúvida um caminho para se buscar respostas, para a representação da vida, é um universo simbólico que pode ser instrumento de transformação na medida em que gera inquietação e permite uma nova ordenação do mundo.

O diálogo entre a literatura e outras formas de expressões artísticas, tão presente nos textos da autora, confirma esse entendimento, uma vez que valoriza o papel do leitor, pois é justamente na leitura que a troca se efetiva. Ao leitor cabe estabelecer as relações possíveis, por isso é ao leitor que Lygia revela suas intenções:

Acredito que nos meus próximos livros, quando a Morte se fizer presente, ela vá deixar brechas para a esperança e para a valorização da Vida, feito ela deixou em todos os outros meus livros por onde andou.

Não é uma promessa que eu estou te fazendo, mas é, certamente, uma intenção... (Pra você que me lê, in O abraço , Casa Lygia Bojunga, p.140)

A intenção de construir uma literatura em que mesmo a Morte seja um meio para a valorização da Vida, aponta para uma visão da literatura como um meio de gerar inquietação, transformação. A experiência da leitura é também uma troca, não somente de informações com o texto, mas uma troca de visão de mundo, de valores, de estado. Como afirma Jorge Larrosa “La experiencia de la literatura, si alguna vez va de verdad, si alguna vez es verdadera experiencia, siempre amenazará con su fascinación irreverente la seguridad del mundo y la estabilidad de lo que somos.”(Larrosa, 1998,p.89).

O que se verifica na obra de Lygia, em especial na imagem da troca e no uso reiterado da arte como mediadora, é justamente esse desejo de que o contato com a literatura e a experiência da leitura provoquem movimento, mudança, deslocamentos. Essa intenção vai se expandir na obra no que diz respeito ao pacto que a mesma estabelece com o leitor, como se verá adiante.