

**Gerlane Roberto de Oliveira**

**NA TRAMA DA ESCRITA AUTOFICCIONAL:  
RELAÇÕES ENTRE OBRA E VIDA EM LYGIA BOJUNGA NUNES**

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2010**

**Gerlane Roberto de Oliveira**

**NA TRAMA DA ESCRITA AUTOFICCIONAL:  
RELAÇÕES ENTRE OBRA E VIDA EM LYGIA BOJUNGA NUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (LP)

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Clark Peres

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**2010**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

O48n Oliveira, Gerlane Roberto de.  
Na trama da escrita autoficcional [manuscrito] : relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes / Gerlane Roberto de Oliveira. – 2010.  
121 f., enc. : il., color., p&b.

Orientadora: Ana Maria Clark Peres.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 109-121.

1. Nunes, Lygia Bojunga, 1932- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura infanto-juvenil – História e crítica – Teses. 3. Análise do discurso narrativo – Teses. 4. Crítica – Teses. 5. Autobiografia – Escritoras – Teses. 6. Biografia (como forma literária) – Teses. 7. Barthes, Roland, 1915-1980. – Crítica e interpretação – Teses. 8. Doubrovsky, Serge. – Crítica e interpretação – Teses. 9. Colonna, Vincent. – Crítica e interpretação – Teses. 10. Gasparini, Philippe, 1953- – Crítica e interpretação – Teses. 11. Lejeune, Philippe, 1938- – Crítica e interpretação – Teses. I. Peres, Ana Maria Clark. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 808.068

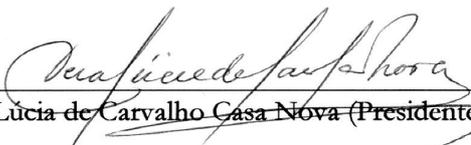


Faculdade de  
Letras da UFMG



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *Na trama da escrita autoficcional: relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes*, de autoria da Mestranda GERLANE ROBERTO DE OLIVEIRA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova (Presidente) - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Romário Silva Menezes - CEFET/MG

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Leila Maria Martins  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2010.

## **Dedicatória**

*À família, Maria Creuza (minha mãe), Roberta, Francisco, Ademir, Maurício e Samuel, àqueles a quem devo tudo o que sou e tudo o que tenho.*

*À memória de meus avós, João Roberto e Altina Ferreira, responsáveis por me iniciarem na leitura do mundo.*

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Clark Peres, pela orientação ética, paciente e por estimular um novo olhar sobre a literatura infanto-juvenil.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro.

À autora Lygia Bojunga Nunes, pela acolhida em sua casa, e a Vera Abrantes, pela recepção calorosa no Rio de Janeiro.

Agradeço também aos meus amigos que, perto ou distante fisicamente, sempre me acompanharam, em especial: à Daniervelin Renata (pela amizade fiel e pelo incentivo em ultrapassar as barreiras da língua francesa), à Luciara Lourdes, Conrado Mendes, Fátima Bessa, Adriana Cristina, Luciete Bastos, Rodrigo Oliveira (por caminharem junto a mim na luta diária com o mundo das palavras), à Cynthia Adriadne, Ana Paula, Júnior, Mariana, Ir. Selma e ao Prof. Wemerson de Amorim que, mesmo distantes, estiveram presentes a cada instante.

Aos colegas dos grupos de ensino, pesquisa e extensão da UFMG que me acolheram e me ajudaram a construir e reconhecer o compromisso e a importância da universidade pública para a construção de uma sociedade mais crítica, justa e consciente de seu papel social, como os grupos: A tela e o texto (FALE), Letras de Minas (FALE) e aos amigos do Projeto de Ensino Fundamental de Jovens e adultos (FaE- CEALE).

Às professoras Leda Maria Martins, Constância Lima Duarte e Eneida Maria de Souza.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

À D. Maria Auxiliadora, que costura sonhos em *patchwork*.

Afinal de contas, literatura não deixa de ser isso mesmo: um “anúncio” público, sempre meio disfarçado, que os escritores fazem de suas próprias preocupações e anseios..., não é? (BOJUNGA, 2009, p.222).

## RESUMO

Esta pesquisa envolve análises das relações entre obra e vida na escrita de Lygia Bojunga Nunes, tomando como pressuposto teórico a concepção barthesiana de *biografema*, além de tecer reflexões e aproximações com os conceitos de *pacto autobiográfico* (Philippe Lejeune, 1975) e *autoficção* de Serge Doubrovsky (1977), Vincent Colonna (2004) e Philippe Gasparini (2004). Observando as mudanças no projeto de escrita da autora, foi feito um estudo das obras em que ela se insere em sua trama narrativa, como em: *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *O Rio e eu* (1999), *Feito à mão* (1996) e *Retratos de Carolina* (2002). Tendo em vista ainda a metodologia da crítica biográfica contemporânea no Brasil (Eneida Maria de Souza, 2002), este trabalho problematizou e contemplou a presença da autora a partir de *biografemas* recorrentes em sua obra – o Rio – a casa – e o teatro – como forma de encenação do fazer literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lygia Bojunga Nunes. Autoficção. Biografema. Crítica biográfica contemporânea. Autobiografia.

## RÉSUMÉ

Cette recherche développe des analyses des relations entre l'oeuvre et la vie de Lygia Bojunga Nunes, en acceptant comme présupposition théorique la conception barthésienne de biographème (Roland Barthes), et tisse également des réflexions et des approximations aux concepts de pacte autobiographique (Philippe Lejeune, 1975) et auto-fiction de Serge Doubrovsky (1977), Vincent Colonna (2004) et Philippe Gasparini (2004). En observant les changements dans le projet d'écriture de l'écrivain, une étude des oeuvres dans lesquelles elle s'insère dans sa trame narrative a été faite, comme: *Livre, un rendez-vous avec Lygia Bojunga* (1988), *En faisant Ana Paz* (1991), *Paysage* (1992), *Le Rio et moi* (1999), *Fait à main* (1996) et *Portraits de Carolina* (2002). À partir aussi de la méthodologie de la critique biographique contemporaine au Brésil (Eneida Maria de Souza, 2002), ce travail a problématisé et a contemplé la présence de l'auteur à partir des biographèmes trouvés systématiquement dans son oeuvre – le Rio – la maison – et le théâtre – comme façon de mettre en scène le faire littéraire.

**MOTS-CLÉS:** Lygia Bojunga Nunes. Autofiction. Biographème. Critique biographique contemporaine. Autobiographie.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Capa do livro Paisagem.....	53
FIGURA 2 – Capa do livro Feito à mão.....	62
FIGURA 3 – Capa do livro Fazendo Ana Paz.....	72
FIGURA 4– Capa do livro Querida.....	84
FIGURA 5 – Capa do Livro: um encontro.....	86
FIGURA 6 – páginas 51-52 de Livro: um encontro.....	87
FIGURA 7 – páginas 94-95 de Livro: um encontro.....	89
FIGURA 8 – páginas 108-109 do livro Fazendo Ana Paz.....	94
FIGURA 9 – Contracapa de Paisagem.....	95
FIGURA 10 – Capa de Retratos de Carolina.....	98

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO:</b> Descobrimo leituras .....	11
<b>1º CAPÍTULO:</b> O autor na cena literária .....	20
1.1. Lygia Bojunga em cena.....	21
1.2. O autor e a ficcionalização da escrita autobiográfica.....	32
1.3. Na trama da crítica da autoficção .....	40
<b>2º CAPÍTULO:</b> O Rio e a casa.....	51
2.1. O Rio em Lygia.....	54
2.2. A casa.....	65
<b>3º CAPÍTULO:</b> Lygia Bojunga na cena textual.....	79
<b>CONCLUSÃO</b> .....	103
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109
Referências eletrônicas.....	115
Bibliografia da autora.....	116
Estudos feitos sobre a autora.....	117

## **INTRODUÇÃO:**

*Descobrimdo leituras*

Com as coisas intelectuais, fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer; submetemos os objetos de saber e de dissertação – não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento dos efeitos (BARTHES, 2003, p.105).

Em meados dos anos 1980, quando as políticas públicas de leitura no Brasil ainda estavam em processo e começavam a buscar um equilíbrio (a partir das conquistas ocorridas na década anterior, anos 70), essas políticas não se consolidavam em todas as regiões, eram precárias e reduzidas a um pequeno número de projetos, prejudicando as escolas mais afastadas dos grandes centros do país. Mesmo assim, alguns projetos de leitura iniciais, como o “Ciranda de Livros” (Fundação Hoescht), incluíam em sua política a produção e distribuição de livros de literatura infanto-juvenil dos principais autores do gênero.

Nesse contexto social, habitando em uma cidade do sertão nordestino, onde semelhante a muitos lugares do país, as metodologias de ensino de leitura se arrastavam (e ainda se esforçam pela eficiência) para alcançar seus objetivos, eu cursava meus primeiros anos de escola. Assim, me chegou através do projeto “Ciranda de Livros”, um exemplar com uma enorme bolsa amarela na capa, cuja história foi contada pela professora e versava sobre uma menina-personagem de nome Raquel, que adorava escrever e tinha uma série de vontades escondidas em sua bolsa.

Ainda que eu fizesse apenas a leitura de imagens, pois ainda não sabia decifrar o código escrito, apoiava-me sobre as leituras da professora (um pouquinho em cada dia); esse livro permaneceu em minha memória por muitos anos e até recorri a ele inúmeras vezes, avançando, assim, para a leitura de outras obras da autora.

Ao ingressar na universidade, as preocupações com a leitura direcionada a jovens foram uma constante em minha atuação acadêmica. Na ocasião da disciplina *A prática da leitura no Ensino Fundamental*, ministrada no ano de 2004, pela professora Ana Maria Clark Peres (no curso de Letras da UFMG), entre uma seleção de autores para apresentar seminários, as escolhas pessoais foram ao encontro das minhas memórias;<sup>1</sup> e entre a seleção de livros para estudo, decidi por apresentar um seminário sobre o clássico livro que fez parte das minhas leituras na infância: *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga.

---

<sup>1</sup> Isso me fez refletir sobre a citação de Barthes ao escrever em sua autobiografia: “Por que os professores são bons condutores de lembrança?” (BARTHES, 2003, p.125).

A partir daí, meus interesses giraram em torno do compromisso da universidade e do ensino em seus diferentes níveis com as questões da leitura no Brasil, especificamente, a leitura de crianças e jovens. Com isso, minhas observações acerca da produção de livros destinada a esse público tornou-se uma constante, fazendo-me enveredar por práticas sociais e projetos universitários em favor da democratização da leitura.

Ao observar as produções destinadas ao público em questão, sempre me incomodou a postura mercadológica de alguns autores que usam de diversos artifícios para conquistar o leitor, dando ênfase apenas à quantidade excessiva de títulos, à aparência do livro e a seu aspecto de manual de boas maneiras para as crianças. Quero enfatizar que não menosprezo a beleza estética, artística, de um bom livro infantil, mas acredito que essa aparência não necessita ser o fator primordial de incentivar as crianças para a leitura literária.

No Brasil, apesar de muitos livros direcionados ao jovem leitor ainda se prenderem às características citadas anteriormente, felizmente, tem crescido o número de autores cuja produção se destaca por considerarem que a literatura para esse público não necessita prender-se a uma leitura moralizante. Nesse aspecto, a pesquisa e a crítica especializada têm colocado a literatura feita por Lygia Bojunga em um patamar diferenciado do de muitos autores, como também demonstra a premiação recebida em 1982, com o Nobel da Literatura infanto-juvenil, a medalha Hans Christian Andersen.

Como observadora desse cenário, a minha curiosidade pela obra de Lygia Bojunga foi se acentuando no decorrer dos tempos e assim, ao entrar para a pós-graduação, não hesitei em apresentar um projeto sobre essa autora. Pensei que, dessa forma, reconhecer a importância de sua literatura poderia ser uma maneira de questionar e contribuir com novos olhares sobre seu trabalho e principalmente sobre a literatura direcionada aos jovens leitores.

Ao pretender resgatar os “restos” de memória que habitaram minha infância, procurei realizar uma leitura do conjunto da obra da autora, avaliando as mudanças em seu projeto de escrita.

Nessa leitura, pude constatar que algumas imagens (o *Rio*, a *casa* e o *teatro*) se faziam insistentes em sua obra, principalmente naquelas em que o discurso autobiográfico estava mais acentuado, mas por outro lado, também se mostravam presentes em obras ficcionais. Essa constatação me levou a pensar sobre as relações complexas entre obra e

vida na teoria literária e a pesquisar sobre o papel das teorias críticas que abordam o autor não como um autor morto, ausente, mas presente na trama de sua narrativa.

Assim, ao fazer um estudo sobre as relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes, privilegio um olhar narrativo sobre uma vida e obra em processo, que se desenrolam em fios ao longo dos anos. Trilhar os caminhos da crítica biográfica sobre alguém vivo é desafiador, pois se corre o risco de fazer análises precipitadas sobre a imagem do autor, cujos fios de vida ainda se encontram em tessitura. Mas, ao mesmo tempo, percorrer esse caminho teórico é enveredar por espaços que exigem do crítico um olhar diferenciado sobre a narrativa, sem a pretensão de retratar fielmente o “real” com analogias de causa e efeito e sem uma relação direta entre fato e ficção. Seguir esse caminho é também atravessar e inaugurar um discurso narrativo que tem apenas ponto de partida, mas nunca um ponto de chegada definitivo.

Esse olhar baseia-se na proposta de que a vida narrada apresenta-se sob a forma de fragmentos, como um *patchwork* que se compõe de diversos tecidos e onde cada retalho é originário de espaços diferentes, não tendo o compromisso de ser uma completude, mas de mostrar como o conjunto se apresenta em sua diversidade.

Trata-se de uma vida em que as partes e os detalhes sobrepõem-se ao todo, a ficção se entrelaça ao real, a memória é apenas um acessório para o esquecimento, e a linearidade discursiva é substituída pela seletividade de temas. São as idas e voltas de detalhes e pormenores da imagem que o sujeito tem de si mesmo para inserir-se em sua escritura. Trata-se de uma narrativa na qual as fronteiras demarcadas entre vida e obra não estão delimitadas e os *biografemas* são dispersos na materialidade textual que se produz.

A vida aqui narrada alcança um olhar sobre si mesmo para problematizar como se constrói a partir do texto, da narrativa autobiográfica ficcionalizada. Por esse viés, o autor assume o papel de ator diante da narrativa de si e do mundo sociopolítico a sua volta. Encarna as máscaras que deseja assumir em seu texto, contrapondo-se, assim, ao ideal de narrativa biográfica completa, linear, fiel, enfim, como queria o pensamento positivista.

Por esse caminho, o objetivo desta dissertação, insisto, é analisar os diálogos e as relações entre obra e vida na literatura de Lygia Bojunga. Sob essa proposta enfocarei como os traços biográficos se apresentam (se encenam) nas obras que têm um perfil mais autobiográfico e também em algumas que não têm essa preocupação, como as ficcionais.

O *corpus* desta pesquisa abarca as obras da “Trilogia do livro” (*Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992) juntamente com os livros: *O Rio e eu* (1999), *Feito à mão* (1996) e *Retratos de Carolina* (2002), que são obras em que o fazer literário da autora, sua relação pessoal com o mundo da leitura e o discurso sobre si mesmo se apresentam como temas principais. Ainda, vez por outra, para comparar análises, outros livros da autora que não estão no grupo citado, serão tomados como referência.

O primeiro livro que focalizaremos será o monólogo *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*,<sup>2</sup> que foi escrito em 1988. Dividido em duas partes e narrado em 1ª pessoa do singular, ele fala de uma autora que conta suas histórias de amor pelo mundo das letras, incluindo suas preferências de leitura e seu percurso de trabalho começando pelo teatro para efetivamente dedicar-se ao mundo da literatura. Composto-se de duas partes, a primeira apresenta os momentos iniciais do gosto da autora pelo universo da leitura, com os pequenos subcapítulos: “O que é livro”, “Livro-eu te lendo”, “Livro-eu te escrevendo”. Já na segunda parte, denominada “Os encontros”, o percurso trilhado pela autora, para apresentar como ocorrem os processos de sua criação literária e sua profissionalização como escritora, são temas principais, a saber, nos subcapítulos: “Exercício escolar de caligrafia”, “Cadernos”, “A redação e o dicionário”, “O Vítor”, “O sótão”, “Livro/Livre”, “Um parêntese chamado “Artesã de novo”, “Retomando o fio da conversa-Livro/Livre”. Esse livro é a materialização do projeto de escrita de Lygia Bojunga, tendo em vista seu gosto pela leitura.

Ainda pertencente à “Trilogia do livro”, que aborda a questão da metalinguagem, *Paisagem* (de 1992) trata da história de um encontro (a princípio, através de correspondências entre uma autora e um leitor, quando a autora vai ao encontro desse leitor). Narrado na 1ª pessoa do singular, tendo como espaço a cidade do Rio de Janeiro, o narrador-personagem (que em muitos momentos apresenta algumas características da autora Lygia Bojunga) percorre os caminhos que levam aos mistérios da relação entre autor e leitor na construção de uma obra que já estava alicerçada no imaginário de ambos, através de um sonho. Com uma temática que aborda a metalinguagem, a amizade e a

---

<sup>2</sup> Analisarei a 6ª edição da Ed. Casa Lygia Bojunga. Mas também em alguns momentos, para comparar, utilizarei a 2ª edição, do ano de 1990 da Editora Agir.

crítica social, esse livro pode ser compreendido como uma metáfora que permite refletir sobre a responsabilidade do leitor na construção dos sentidos da obra literária.

Em *Fazendo Ana Paz*<sup>3</sup> (1991, o último livro da trilogia), um narrador-escritor (que também apresenta algumas características da autora) narra o processo de criação da personagem Ana Paz em três fases de sua vida: criança, adulta e velha. Antes de a narrativa introduzir a vida da personagem, este narrador-escritor (que não é personagem diretamente) se faz presente, mostrando as suas dificuldades de construir a trajetória dessa personagem. Porém, em muitos momentos a personagem Ana Paz-menina também assume a voz e narra sua história de vida, de sua infância, quando aos oito anos de idade seu pai (pertencente a um sindicato de trabalhadores rurais no Rio Grande do Sul) é perseguido pelos militares. Também ininterruptamente, essa personagem se desdobra em outras, como por exemplo, Ana Paz-moça e Ana Paz -velha, e suas histórias são cruzadas no enredo. Mesmo que a narrativa comece com Ana Paz-criança, o percurso dessas fases não se dá de forma cronológica e linear. Pode-se afirmar que há um diálogo constante entre essas três fases, como se fossem personagens diferentes. Em muitos momentos, as histórias de Ana Paz e do narrador-escritor (que também carrega traços da autora em estudo) confundem-se, já que se alterna a todo instante o foco narrativo. Essa narrativa constitui a ficcionalização do ato da escrita literária, da construção de personagens de uma autora que está em constante diálogo com a sua produção literária.

O livro *Feito à mão* (1996)<sup>4</sup> é narrado na 1ª pessoa do singular e nele o caráter de um discurso documental (mais autobiográfico) está bem acentuado. A autora expõe sua trajetória de tentar fazer um livro a partir de um projeto meio utópico, que era o de fabricá-lo de forma artesanal, sacralizando assim a escritura manuscrita e a materialidade da obra. O livro compõe-se de capítulos que versam sobre sua trajetória de escritora e de atriz, sendo eles: “Falando com os botões”, “Crow’s Nest”, “Boa Liga”, “As rezas”, “O mercado do México”, “As mambembadas” e “Numa rua de Instambul”.

Nessa obra, a história de vida desse sujeito de escrita é construída a partir de sua relação com o mundo da leitura, da literatura. Trata-se da construção dos projetos editoriais (a organização de sua editora), dos projetos de levar a literatura através do teatro pelo país

---

<sup>3</sup> Neste trabalho utilizo a 6ª edição.

<sup>4</sup> Analisarei a 3ª edição do ano de 2005, da editora da autora.

(“As Mambembadas”), de sua relação com Londres e suas memórias de infância em um internato no interior de Minas Gerais.

Outra obra abordada será *O Rio e eu*<sup>5</sup> (1999), que também é um livro semelhante ao anterior quanto ao aspecto autobiográfico. Nessa obra, Lygia expõe os momentos de sua vida ligados à cidade do Rio de Janeiro. Dividido em quatro partes, seu foco narrativo alterna-se constantemente. A primeira parte, denominada “O anúncio”, é narrada na 1ª pessoa do singular, e a autora conta como a cidade do Rio de Janeiro surgiu em sua história de vida. Em sua segunda parte, “Papo com o Rio”, a narrativa acontece na 1ª pessoa do singular e também na 2ª pessoa do singular no momento em que o narrador dirige-se ao seu interlocutor, a cidade, e trava um diálogo com esta. Essa mesma característica permanece nos capítulos seguintes: “Carta de Santa Teresa” e “O papo outra vez”. Durante toda a narrativa, a inserção do discurso autoral acontece pela memorialização dos fatos que aconteceram em sua vida, ligados a esse lugar. Sendo assim, essa narrativa personifica a cidade Rio de Janeiro à qual o sujeito narrador está afetivamente ligado.

O último livro analisado será *Retratos de Carolina*<sup>6</sup> (2002) que se compõe de duas partes e relata a “biografia” fraturada de uma personagem (Carolina), baseada nos *flashes* dos principais fatos ocorridos nos anos de vida dessa personagem retratados por uma narradora-escritora.

O livro é narrado na 3ª pessoa do singular; dessa forma, narrador e personagem não são os mesmos. Na primeira parte, o enredo segue uma cronologia de acontecimentos relacionados à idade da personagem. Por isso os capítulos passam a ser intitulados a partir da idade da protagonista, como: “Carolina aos seis anos” (seus anseios da infância), “Carolina aos quinze anos” (apego ao pai e viagem para a Europa), “Carolina aos vinte anos” (sua juventude na universidade), “Carolina aos vinte e um anos” (conflitos na vida familiar, insatisfação com um casamento e a doença do pai), “Carolina aos vinte e três anos” (seus sofrimentos amorosos e a morte do pai), e “Carolina aos vinte e cinco anos” (separa-se do “Homem Certo” e decide reconstruir a vida com suas mãos).

Na segunda parte do enredo, a narradora-escritora adentra a história, seu discurso e o da protagonista, Carolina, são alternados constantemente. E sendo assim, a narrativa

---

<sup>5</sup> Analisarei a 1ª edição, da Ed. Salamandra.

<sup>6</sup> Analisarei a 1ª edição, da editora da autora.

adquire a característica de um diário, onde o discurso sobre as ações da narradora-escritora e da personagem são registrados por datas e tempos lineares.

Em um contato com a fortuna crítica de Lygia Bojunga, foi comprovado que ainda não havia trabalhos que contemplassem o estudo sobre as relações entre obra e vida dessa autora. Ainda, através de uma leitura mais atenta, percebe-se que em sua obra há insistência de algumas imagens (denominadas neste trabalho de *biografemas*), principalmente em obras cujo discurso sobre si está mais acentuado (o que poderia se pensar em obras autobiográficas), mas também ocorre em outras que não apresentam essa característica. Essa constatação levou-me a comparar e problematizar como acontece a presença da autora em suas narrativas, ao tomar como análise a abordagem dessas imagens.

Para isso, o estudo sobre a presença do autor tanto em textos autobiográficos, a princípio, quanto naqueles que não se apresentam nessa perspectiva, pode ser pensado a partir de teorias que põem em debate as discussões das imbricações entre a obra e a vida.

Assim, este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, “O autor na cena literária”, será apresentado como Lygia Bojunga surgiu no cenário da literatura brasileira, bem como uma reflexão crítica que problematiza o conjunto de sua obra e a presença do autor nas escritas de si. A partir dessa ideia, esse capítulo (e o trabalho de uma forma geral) baseia-se nos estudos franceses sobre autoficção, refletindo sobre essa noção nas perspectivas de Serge Doubrovsky (1977), Vincent Colonna (2004) e de Philippe Gasparini (2004) e dialogando com a concepção de autobiografia, de Philippe Lejeune (1975, com sua tese sobre pacto autobiográfico). Além dessas ideias, busco estudar as obras na perspectiva da crítica biográfica contemporânea, no Brasil (representada pelos estudos de Eneida Maria de Souza, 2002), que servirão de base para se abordar as relações entre obra e vida nos capítulos seguintes, investigando como Lygia se inscreve e se ficcionaliza em sua obra. Também, apoiada na noção de *biografema* de Roland Barthes (que privilegia o relato biográfico a partir do fragmento), serão analisados como esses *biografemas* (as imagens do *Rio*, da *casa* e do *teatro*), se encontram dissolvidos na obra da autora em estudo.

Dessa forma, no segundo capítulo, “O Rio e a casa”, serão apresentados como esses *biografemas* perpassam as obras aqui a serem analisadas, considerando a dispersão desses

espaços de ligação afetiva e seu funcionamento na trama literária da autora bem como as interseções destes espaços com sua vida.

Por último, no terceiro capítulo, “Lygia Bojunga na cena textual”, será abordado o texto como uma espécie de teatro, como forma de a autora se apresentar na cena textual, tendo em vista seu ofício literário. Essa idéia ajudará a compreender, por exemplo, a própria experiência da autora Lygia Bojunga como atriz, tanto no aspecto textual (como autora que se ficcionaliza, se encena a partir da escrita), como no cenário social (ao encenar pelos teatros do país sua própria produção literária).

Além de uma pesquisa sobre a fortuna crítica (incluindo teses, dissertações e livros sobre a autora), irei me apoiar em entrevistas concedidas por ela, principalmente a que me foi concedida em julho de 2009, quando a autora abriu as portas de sua casa e me recebeu para uma conversa sobre seu ofício de escritora. Isso no intuito de me aproximar mais do ambiente de sua produção para um maior aprofundamento do acervo vivo e do “ambiente literário”<sup>7</sup> de Lygia Bojunga Nunes.

---

<sup>7</sup> SOUZA, 2002, p. 112.

## **1º CAPÍTULO:**

*O autor na cena literária*

## 1.1. Lygia Bojunga em cena

Eu só sei é que, às vezes, eu sinto que consegui passar pra minha escrita um sopro qualquer de vida...( BOJUNGA, 1988, p.44).

Este livro não é um livro de “confissões”; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é a *última palavra*: quanto mais sou “sincero” mais sou interpretável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a *autenticidade* (BARTHES, 2003, p.137).

Lygia Bojunga Nunes nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 26 de agosto de 1932 e aos oito anos de idade mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, cidade que logo despertou sua admiração, tanto que, mais tarde, ela veio a escrever um livro em sua homenagem. Aos dezenove anos, cursou medicina e paralelamente começou a atuar como atriz, estreando na peça inicial do Teatro Duse, criado por Paschoal Carlos Magno (fundador do Teatro do Estudante no Brasil), onde foi contratada para a companhia profissional “Os Artistas Unidos”, chegando a encenar com Fernanda Montenegro. Em seguida, para adquirir independência financeira, tornou-se tradutora e escritora de peças teatrais. Sua inclinação para o teatro é tão intensa que, mesmo após o abandono da carreira, ela passou a encenar, sozinha, seus livros, apresentando pelo país um projeto denominado “As mambembadas”. O projeto incluía apresentações de teatro, com os monólogos *Livro: um encontro com Lygia Bojunga, Fazendo Ana Paz, De cara com a Lygia e Depoimento*, sobre a teatralização do fazer literário. Em 2002 também estreou seu mais recente trabalho teatral denominado *A entrevista*, no qual encenava um diálogo com um entrevistador invisível.

Após abandonar os estudos de medicina, ela passou a escrever para o rádio e para a televisão. Entretanto, sua tendência para a carreira literária sempre travava um “embate” com seus “eus”, inclusive o “eu” literário, que venceu a todos, fazendo Lygia ir abandonando aos poucos as profissões paralelas e viver somente de literatura (apesar de ter algumas “recaídas” para o teatro, como diz a autora, no trabalho de encenação de seus próprios textos).

Sua obra se inscreve na história da literatura brasileira, começando a se destacar no campo da leitura direcionada ao público infantil e juvenil numa década (anos 70) em que a qualidade dos textos destinados a esse público começava a ganhar força.<sup>8</sup>

Em 1971, estreou na literatura infantil com a obra *Os colegas*. Dois anos mais tarde, conquistou seu primeiro prêmio literário, concedido pelo Instituto Nacional do Livro. A partir de então, não parou mais de escrever, tornando-se uma das autoras do gênero mais respeitadas pela crítica especializada.

Lygia Bojunga ocupa um espaço diferencial no cenário da literatura infanto-juvenil brasileira e internacional desde a década de 70. Em 1982, com apenas seis livros publicados, tornou-se a primeira autora fora do eixo Europa-Estados Unidos a receber a medalha Hans Christian Andersen, prêmio considerado o Nobel de literatura infanto-juvenil do mundo, pelo conjunto de sua obra. Dessa forma, abriu novos caminhos para outros autores latinoamericanos de literatura infanto-juvenil, a exemplo da escritora Ana Maria Machado, que, em 2000, conquistou o mesmo prêmio. Em 2004, Lygia recebeu, pelo conjunto de sua obra, o prêmio internacional sueco Alma-Astrid Lindgren Memorial Award com a indicação de “Altamente recomendada para crianças e jovens”. A partir daí, teve seus livros traduzidos para várias línguas e adaptados para o palco e TV de vários países.

Hoje, divide sua morada entre o Rio de Janeiro e Londres e, juntamente com o marido, o inglês Peter, dirige o sítio “Toca”, que abriga a sua Fundação Cultural, onde desenvolvem projetos sociais de incentivo a diversas práticas de leitura. Desde 2002, mantêm uma editora, Casa Lygia Bojunga, situada no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, em franca atividade.

O primeiro estudo acadêmico sobre a obra de Lygia Bojunga foi realizado em 1985 por Laura Sandroni, cuja dissertação, defendida na UFRJ, identificou Lygia como uma das herdeiras da ficção lobatiana, responsável por inúmeras renovações na escrita da literatura infanto-juvenil. No livro *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*, Sandroni defende que as obras de Lygia privilegiam uma concepção de literatura que não menospreza a inteligência do leitor infantil. Ao fazer um panorama dos autores que considera inventivos na literatura infanto-juvenil brasileira, Sandroni afirma:

---

<sup>8</sup> O chamado *boom* da literatura infanto-juvenil no Brasil.

Longe das fadas, mas com muita fantasia, a obra de Lygia Bojunga Nunes situa-se ainda nesse mesmo grupo de escritores que tematizam os problemas da sociedade contemporânea, seja no aspecto das relações humanas, seja nas implicações psicológicas de que a criança é vítima. Com altíssimo nível de criação e grande originalidade de linguagem, a autora se coloca entre os grandes autores brasileiros contemporâneos e mesmo internacionais, como comprova o prêmio internacional Hans Christian Andersen que recebeu em 1982 pelo conjunto de sua obra (...) (SANDRONI, 1987, p. 63).

Com 22 títulos publicados, de 1971 até hoje, praticamente todos os livros de Lygia Bojunga são premiados pela crítica, como os agraciados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e por outras instituições de renome.<sup>9</sup> Além dessas premiações e de diversas homenagens recebidas, a autora tem sido objeto de interesse por parte da crítica universitária, contabilizando-se mais de quarenta trabalhos, incluindo teses e dissertações defendidas em várias universidades do país.<sup>10</sup>

Como já foi dito por Sandroni, o projeto de escrita de Lygia Bojunga contempla uma literatura herdada da ficção lobatiana, cujo papel da escrita é abrir possibilidades para uma leitura polissêmica do texto literário. Além disso, o processo de escrita de Lygia tem mudado no decorrer dos tempos. Seus três primeiros livros têm a presença de animais como personagens, quais sejam, *Os colegas*, *Angélica* e *A bolsa amarela*, sendo nitidamente direcionados ao leitor infantil, recepção essa confirmada pela autora em entrevista (informação verbal).<sup>11</sup> A linguagem dessas obras é caracterizada pela oralidade, e as edições apresentam muitas ilustrações (revelando grandes ilustradores brasileiros, como Gian Calvi e Regina Yolanda), embora Lygia nunca tenha se furtado a escrever textos extensos, o que nem sempre é uma característica da literatura destinada às crianças atualmente.

Em seguida, Lygia publica uma série de livros em que os problemas sociais são temas principais; as obras tratam da infância e das dificuldades de relacionamento em um

<sup>9</sup> Entre os principais, citamos: International Board on Books for Young People (1974), Organização Internacional para o Livro Infantil e Juvenil (1980), Grande Prêmio APCA – Críticos Autorais (1980), Prêmio Bial Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil (1982), Prêmio literário “O Flautista de Hamelin” – outorgado pela cidade de Hamelin, Alemanha (1985), Seleção dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique (1987), Prêmio Jabuti – Câmara Brasileira do Livro – CBL (1993), entre outros.

<sup>10</sup> Pesquisa realizada no banco de dados da Plataforma Lattes. Disponível em: <<http://buscatextual/index.jsp>>. Acesso em: 14 out. 2009.

<sup>11</sup> Entrevista concedida a Maria Antonieta Cunha, em: 10. nov. 2008, no 9º Encontro das Literaturas em Belo Horizonte.

mundo ditado pelos adultos, vistas sob o olhar infantil. Nessas obras, a autora mescla o real e a fantasia, abordando temas polêmicos, como a morte, em *Meu Amigo Pintor* (1987) e *Corda bamba* (1979); a exploração do trabalho infantil, em *A casa da madrinha* (1978) e *Sapato de salto* (2006); o abuso sexual, em *O abraço* (1995); questionamentos sobre a instituição familiar, em *Tchau* (1984) e *Seis vezes Lucas* (1995). Assim, as fronteiras entre o que passa a ser direcionado ou não a crianças ou adultos não estão delimitadas, cabendo ao leitor a *tarefa*<sup>12</sup> de, através de um pacto de leitura, estabelecer uma *troca* de significados com sua obra.

A partir da década de 80, encontramos uma série de obras que nos interessam mais de perto nesta pesquisa: aquelas que privilegiam a metalinguagem (incluindo os da trilogia do *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*), cujo assunto principal é o processo de criação literária, e aquelas em que aspectos biográficos estão dispersos em textos ficcionais. Em alguns dos livros, a autora se coloca como personagem que memoriza fatos de sua vida, ou seja, suas histórias de leitura (*Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, de 1988) e seu percurso de trabalho com a literatura e o teatro (*Feito à mão*, de 1996, e *O Rio e eu*, de 1999), deixando nas linhas narradas aspectos de sua biografia. Em outros livros (*Fazendo Ana Paz*, de 1991, *Paisagem*, de 1992, e *Retratos de Carolina*, de 2002), a autora não se narra diretamente, ao tomar-se como referência o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, no qual o nome da capa deve coincidir com o nome da personagem, o que não é o caso dessas obras. É importante lembrar o que diz este teórico francês:

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2008, p. 23).

Entretanto, em alguns momentos dessas narrativas (que considero como ficcionais), a autora surge como personagem, quando o narrador assume a criação de livros escritos por Lygia Bojunga Nunes e quando fatos empíricos da sua vida são pulverizados na ficção.

---

<sup>12</sup> Faço referência ao conto “A troca e a tarefa”, presente no livro da autora *Tchau*, publicado em 1984.

Isso acontece, insisto, em obras como *Fazendo Ana Paz* (1992), *Paisagem* (1992) e *Retratos de Carolina* (2002), como mostrará a abordagem apresentada neste trabalho.

Curiosamente, a partir dessa mudança ocorrida nos anos 80, os textos de Lygia, em geral, deixam de ter um destinatário com faixa etária definida, como aconteceu no início de sua carreira. Em entrevista concedida ao jornalista Edney Silvestre, no Programa Espaço Aberto: Literatura,<sup>13</sup> Lygia manifestou sua frustração com o direcionamento da leitura da sua obra, ao afirmar que somente seus dois primeiros livros tinham esse compromisso, enfatizando:

A partir da *Bolsa amarela*, já começou uma desconstrução. (...) A vida que esse personagem vai ter, quem é que ele vai atingir, há muitos e muitos anos já não passa pela minha cabeça (...). Isso me causa um constrangimento: “Pra que idade é esse livro?” E eu sei!!!! Eu deixo rolar. O importante é que meus personagens cheguem ao leitor. Se o leitor tem 8, 10, 70, 90 anos, é o meu leitor, é um verdadeiro caso de amor.<sup>14</sup>

A carreira literária de Lygia Bojunga Nunes está inserida em um tempo muito importante para a constituição e consolidação de medidas educacionais e sociopolíticas, que fortaleceram as práticas de incentivo à leitura no Brasil. Como já foi dito, é nesse período que ocorre o chamado *boom* da literatura infanto-juvenil, cujos primeiros passos foram dados no final da década anterior (60), quando o surgimento de novos autores aumentou consideravelmente as publicações nesse segmento e favoreceu o aparecimento de instituições que promovem, divulgam e apoiam essa ação, como a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, fundada em 1968.

Na década de 70, a obra de Lygia, como a de muitos autores do período, é marcada pela situação política que o Brasil vivenciava no momento de repressão do governo militar. Esses anos foram traçados por profundas contradições sociopolíticas no país, que buscava um crescimento econômico com a ajuda de investimentos internacionais e, ao mesmo tempo, relegava a democracia a segundo plano. Foram anos em que os direitos democráticos estavam sendo reivindicados a partir das lutas dos movimentos sociais de esquerda.

---

<sup>13</sup> Programa da Globo News, exibido em: 13. Mai. 2004. O vídeo encontra-se disponível no site: <<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM119030-7823-LYGIA+BOJUNGA,00.html>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

<sup>14</sup> Transcrição minha.

Com o aumento dos segmentos preocupados com a leitura no país, ocorreu no Rio de Janeiro, em 1974, o 14º Encontro do IBBY – Internacional Board Books for Young People –, que estava presente pela primeira vez na América Latina, sendo um evento de apoio considerável para a FNLIJ (que se torna a representante do IBBY no Brasil), auxiliando os especialistas a lutarem pelas políticas públicas do livro e a implantarem projetos de incentivo à leitura. Dessa forma, a literatura que se produz no Brasil, especificamente direcionada ao leitor mirim, passa a ter o selo da FNLIJ e visibilidade no exterior, conquistando mais tarde vários prêmios internacionais, inclusive o maior deles, o já mencionado Hans Christian Andersen, recebido por Lygia Bojunga em 1982.

Além disso, as traduções de obras teóricas já antecipavam a necessidade de se estudarem os textos produzidos para crianças, principalmente no que tange à estrutura textual de narrativas mais tradicionais como o conto. Os estudos de Vladimir Propp, em *A morfologia do conto maravilhoso* (obra de 1928) e *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim (1978), por exemplo, influenciaram muitos teóricos brasileiros e do mundo todo, fazendo-os voltarem seus olhares críticos para a questão estrutural dos contos populares, que em um dado momento histórico passaram a ser direcionados às crianças. Já no Brasil, Leonardo Arroyo publicou, em 1968, *A literatura infantil brasileira*, que se tornou uma respeitada referência na crítica e na historiografia sobre a produção literária destinada aos jovens leitores.

Em pesquisa que abordou o perfil da crítica sobre a literatura infantil e juvenil nas décadas de 70 e 80, Maria da Glória Bordini (1998, p.95-109) apontou as dificuldades e os abusos cometidos por algumas vertentes dessa crítica, mostrando que o “juízo” precário sobre esse campo do saber, quando não valorizava o leitor infantil, subestimava sua capacidade de entendimento ou tornava-o apenas objeto de consumo de uma literatura de mercado. Assim, o pensamento da crítica dessa época terá repercussões nas produções dirigidas a esse público, tornando-se autoritária, acrítica e sem critérios metodológicos para tal exercício.

A partir de então, reflete-se quão foi importante a consolidação do campo de trabalho da pesquisa acadêmica sobre essa produção, que, utilizando-se de critérios teórico-metodológicos mais rigorosos, não pensou essa literatura como uma fonte de ensinamentos para os leitores, mas deu-lhe a credibilidade de conquistar aos poucos um lugar de análise na crítica literária.

Por outro lado, houve o amadurecimento de muitas produções literárias destinadas ao jovem leitor, sendo que os temas da literatura produzida na época não mais apresentavam no espaço ficcional um Brasil rural, como se mostrava na literatura anterior, mas demonstravam a influência do crescimento urbano pela qual o país passava. Este é, acredito, um dos fatores para mudanças de postura da crítica. Como enfatizam Regina Zilberman e Marisa Lajolo:

O realismo dá seus primeiros passos trazendo para as histórias infantis personagens e ambientes cuja construção literária não omite problemas e crises comuns na vida brasileira contemporânea. Com isso, os livros vão assumindo um certo tom de protesto que acaba por tornar-se a diretriz de uma fértil vertente, cujo substrato ideológico vai progressivamente se radicalizando (ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 177).

Na obra de Lygia Bojunga, vemos a marca dessas características na ficção que produziu nesse período. Por exemplo, a solidariedade e a cumplicidade em *Os colegas* (1972) se encontram presentes entre amigos que, mesmo vivendo à margem da sociedade, não perdem o companheirismo entre os seus. Ainda que os personagens sejam animais, a história acontece em um espaço tipicamente urbano, que põe em discussão problemas do cotidiano da sociedade brasileira, como o preconceito, a desigualdade social, entre outros. Já o questionamento das instituições que moldam valores, como a família, a escola e a cultura, e ainda a crise de identidade, são colocados no livro mais conhecido da autora, *A bolsa amarela* (1976). Por outro lado, as dificuldades socioeconômicas enfrentadas pela maioria da população brasileira no período da ditadura, especificamente retratada na imagem do trabalho infantil da personagem Alexandre, são perceptíveis em *A casa da madrinha* (1978): uma narrativa que mescla a dura realidade social à fantasia do mundo infantil.

Em um espaço onde as instituições calavam e reprimiam, os que se opunham ao regime e onde os interesses da maioria eram suplantados em benefício de medidas autoritárias de uma minoria que detém o poder, *Corda bamba* (1979) é uma estória que nos joga na dura realidade do cotidiano, motivando-nos a uma leitura mais interior de questões complexas da condição humana, como a morte. Mas sempre demonstrando confiança nos limiares de um novo tempo, no equilíbrio entre o sonhado e o vivido.

Nas palavras de Antonieta Cunha (1998, p. 30), os anos 60/70 surgem com os “desbravadores”, e aqui ousou dizer, é um período divisor de águas na literatura infanto-juvenil brasileira, pois é a partir desse momento que grandes mudanças, tanto socioeducativas quanto estéticas, autorais e sociopolíticas, transformarão definitivamente a forma de se ler a ficção infanto-juvenil produzida no Brasil. Dessa forma, esse campo de estudo também passa a adquirir o respeito das instituições, como a universidade, constituindo-se aos poucos, reitero, em um campo fértil para a investigação científica nos cursos de Letras, já que antes estava fortemente ligado à pedagogia e, com a influência do estruturalismo, adquire credibilidade teórica para desvincular-se de vertentes críticas impressionistas.

Ainda para Zilberman e Lajolo:

Devido a estes fatores, os anos 70, sobretudo sua segunda metade, foram pródigos no que diz respeito ao aparecimento de novos autores e à revitalização de sucessos das fases anteriores. O êxito do empreendimento e a permanência das condições que o motivaram indicam a continuidade do surto nos anos 80 (ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 256).

Mesmo perpassada por uma precária redemocratização, a década de 80 no Brasil ainda esteve marcada por medidas do governo militar como o “milagre brasileiro” da década de 70, com fortes investimentos estrangeiros nos empreendimentos econômicos, numa tentativa de alavancar o desenvolvimento. Para isso, foram instituídos vários pacotes econômicos para frear a inflação, o desemprego e modernizar o país. Nessa efervescência, a indústria cultural também avançou, os investimentos em educação se aceleraram. Com isso, ocorreu o surgimento de grandes programas e instituições de incentivo à leitura, como o “Ciranda de livros” (1982/85) – apoiada pelas Fundações Roberto Marinho e Hoescht –, as “salas de leitura” e, finalmente, o crescimento de um mercado editorial forte e atuante. Assim, iniciavam-se novos rumos nas práticas de incentivo à leitura no Brasil, com o governo transformando-se em um grande comprador de livros para as escolas e bibliotecas públicas.

Com o aumento da circulação de livros destinados ao público infanto-juvenil, mais especificamente nas escolas e no mercado, começaram a se formar instituições que promovem, avaliam e discutem a leitura destinada ao jovem leitor. É nesse período que surgiram

mais organizações que privilegiam a pesquisa e a reflexão nesse campo, como a Associação de Leitura do Brasil (ALB, fundada em 1981).

Com essas mudanças, também a estética do texto literário destinado ao jovem passa por consideráveis transformações:

A literatura abandona o esteticismo existencialista dos anos 50, a rigidez ideológico-pedagógica dos anos 60, vale-se da ironia e da fantasia para driblar a censura nos anos 70 e, finalmente, nos anos 80, lança-se à apropriação dos meios da cultura de massa, então já garantida pelo agigantamento das redes de televisão, parodiando-os. As obras tornam-se ilusoriamente mais leves, brincam com a História, com os gêneros populares, com o estilo jornalístico e televisivo (...) (BORDINI, 1998, p. 36).

Podemos encontrar esses traços em narrativas de Lygia, como *O sofá estampado* (1980), que ironiza o mundo do consumo midiático através da personagem Dalva, uma gata angorá que passa horas em frente à televisão, contrapondo-se ao estilo do seu namorado, Victor, um tatu tímido, avesso ao mundo do consumo. Além disso, há muitas adaptações de suas obras para teatro e televisão. Por exemplo, o livro *Corda bamba* foi filmado pela TV sueca e ainda foi encenado em palcos do Brasil, da Holanda, da Alemanha. Já *O Meu Amigo Pintor* também foi encenado e dirigido pela atriz Bia Lessa, adaptação pela qual recebeu dois importantes prêmios: o Molière (1985) e o Prêmio Mambembe de teatro (1986).

Nesse período, temas como direitos humanos, ética, violência, ecologia, diversidade cultural, entre outros, são retomados pela literatura infanto-juvenil numa perspectiva de trazer para a arena da leitura literária a ficcionalização de tais assuntos. Sendo assim, a literatura feita por Lygia Bojunga, na década de 80, em muitos momentos retoma esses temas, mas sem ceder a uma narrativa que tem a pretensão de representação fiel do mundo. *Tchau* (1984), por exemplo, possui contos que questionam a estrutura familiar tradicional, as diferenças entre classes sociais e sentimentos como solidão, morte, ciúme, exercício literário, etc. *O Meu Amigo Pintor* (1987) traz o polêmico tema do suicídio de um artista, e *Nós três* (1989) nos surpreende com uma história em que as difíceis escolhas da vida ocasionam situações trágicas.

A literatura infanto-juvenil desse período passa por transformações não somente na temática, mas na forma e na estrutura de se narrarem as histórias, nas quais o

coloquialismo se instaura, as personagens infantis tomam voz e a narrativa se dá pelo viés do olhar da infância e não mais pela voz do adulto, como até então imperava na literatura destinada ao leitor mirim. Encontramos em praticamente todos os livros de Lygia os traços dessa estética. Por exemplo, no *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira*, Nelly Novaes aponta como uma das características do estilo de Lygia Bojunga a coloquialidade da voz narrativa, quando afirma: “Aliás, um dos pontos altos do estilo criado por Lygia Bojunga Nunes está na exploração inteligente da linguagem familiar ou da popular, conduzida por um excelente domínio da língua culta” (COELHO, 2006, p. 503).

Já a perspectiva de narração sob o olhar da infância, uma marca da autora, ainda é uma herança da literatura da década de 70, que buscava driblar a censura política, levando para narrativas infanto-juvenis protestos sobre a situação política do País. A partir desse aspecto, a obra de Lygia foi objeto de análise para muitas pesquisas.

O questionamento do sujeito, da existência, a crise de identidade e o poder da arte em mudar e questionar problemas de ordem social também são temáticas que começam a ganhar força nas obras que se produzem para o leitor infanto-juvenil a partir do final da década de 80 e início dos anos 90. Começam a surgir na literatura destinada a jovens várias narrativas que põem em questão a metalinguagem na ficção. Com o crescimento da indústria cultural e midiática, o estatuto da arte também passa a ser uma questão social, já que os direitos de cidadania vão além dos fatores econômicos.

Sendo assim, a literatura feita pela autora em estudo começa a colocar em discussão o próprio sujeito que produz a arte, ao trazer para sua ficção um discurso autobiográfico sobre a sua relação com o mundo dos livros e da linguagem literária. Será em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (1988) a primeira experiência em que a autora insere-se autobiograficamente em sua obra. Mas é a partir da década de 90 que presenciamos mais de perto a inserção dessa prática, seja pelo viés da ficção (como mostram os livros *Fazendo Ana Paz, Paisagem, Retratos de Carolina*),<sup>15</sup> ou de uma escrita mais próxima do discurso autobiográfico (*Livro: um encontro, Feito à mão, O Rio e eu*), como mostrarão as abordagens feitas nos capítulos seguintes.

---

<sup>15</sup> Antes de realizar uma entrevista com a autora, este livro não fazia parte do *corpus* de pesquisa. Mas, em nossa conversa, ela mesma questionou-me por que não o havia incluído até então nas análises.

As pesquisas já realizadas sobre a obra de Lygia Bojunga Nunes (incluindo teses, dissertações e monografias), em sua maioria, discorrem sobre o papel do leitor, sobre a relação do escritor com a leitura e sua própria escrita. Alguns estudos se debruçam sobre o estilo do texto, mas ainda relacionando-o com a questão do leitor presente na obra, tema recorrente na produção dessa autora.

Dentre os trabalhos encontrados no banco de dados do CNPq, foi realizado um levantamento<sup>16</sup> das características dessas pesquisas agrupando-as sob a ótica de sua metodologia e de seus temas.<sup>17</sup> No que se refere à metodologia, vê-se como exemplo pesquisas que levam em conta: psicanálise, semiótica, teoria da recepção e estilística. Quanto aos temas, verificam-se os seguintes: criança/infância; processo de criação; leitor, leitura, narrador; imaginário; pedagogia; aspectos linguísticos e morte.

Diferentemente das propostas das pesquisas já realizadas sobre a obra de Lygia Bojunga, busco aqui uma abordagem que contemple as relações entre a escrita autobiográfica e a ficcional, considerando que as relações entre ambas são complexas, merecendo um estudo mais aprofundado. Essas questões serão discutidas a partir da crítica biográfica contemporânea, que traz o autor novamente à cena literária. Nessa perspectiva, o autor se coloca diante do texto para imprimir sua marca e ficcionalizar sua vida, perspectiva que tem alcançado destaque na teoria literária com as contribuições advindas dos Estudos Culturais. Ao se lançar um olhar geral sobre a produção literária de Lygia, observa-se que, os temas que serão aqui abordados fazem-se presentes em praticamente todos os seus livros. Essa coerência ocorre por algumas imagens em que as associações entre obra e vida da autora encontram-se metaforizadas. E, nesse aspecto, sua obra ainda não foi objeto de estudo por parte da crítica especializada.

Antes de percorrer a trama dos bastidores da escrita de Lygia, bem como percorrer os caminhos biográficos, faz-se necessário passar por uma reflexão sobre a emergência do discurso autoral na literatura e na própria obra da autora aqui estudada.

---

<sup>16</sup> Pesquisa realizada na Plataforma Lattes em 14 de junho de 2009.

<sup>17</sup> Na bibliografia crítica serão inseridas as pesquisas que já foram desenvolvidas sobre a autora.

## 1.2. O autor e a ficcionalização da escrita autobiográfica

Os estudos sobre o autor em uma perspectiva biográfica têm suas origens antes da Idade Média e sua ascensão no Renascimento com o “desabrochar do sujeito”. Segundo o historiador Peter Burke (1997, p. 7), o termo *biographia* foi cunhado na Grécia no fim do período antigo, influenciando até hoje, por diversos motivos, a literatura e a história.

A explosão do gênero biográfico estendeu-se ao longo dos tempos por muitas perspectivas teóricas e campos do saber. Ao fazer um panorama histórico sobre o desenvolvimento do gênero, estudando as biografias que foram realizadas sobre Machado de Assis, Maria Helena Werneck destacou o valor dos estudos de Madélenat, que apontou três paradigmas:

(...) a biografia clássica, “cujas normas se mantiveram estáveis da Antiguidade até o século XVIII”; a biografia “romântica”, denominação que abrange as obras do fim do século XVIII ao início do século XX, e a biografia moderna, “filha do relativismo ético, da psicanálise, e das transformações da epistemologia histórica” (WERNECK, 1996, p. 37).

De início, a prática baseava-se no elogismo do biografado e, tempos depois, passou a narrar detalhadamente fatos do sujeito, cronologicamente, tentando atingir uma verdade biográfica.

Na crítica literária, o aspecto biográfico do autor esteve em ascensão com o método de Sainte-Beuve (1804-1869) no século XIX. Sua perspectiva buscava apresentar uma visão totalizante do sujeito através do relato linear de uma vida, no qual o texto deveria abarcar todos os pormenores e comprovar a escrita com os fatos empíricos, numa abordagem de causa e efeito, partindo de uma perspectiva crítica impressionista que tomava como ponto de partida esses fatos empíricos do autor. Tendo dedicado praticamente toda sua obra ao estudo biográfico, escrevendo até mesmo sua própria biografia, Sainte-Beuve assume e declara sua proposta teórica ao afirmar que as biografias deveriam ser

(...) biografias bem feitas dos grandes homens: não essas biografias magras e secas, essas notícias exíguas e preciosas, onde o escritor tem o pensamento de brilhar e das quais cada parágrafo é desfiado em epigrama; mas largas, copiosas e às vezes difusas histórias do homem e de suas obras: entrar em seu autor, instalar-se aí, produzi-lo sob seus

aspectos diversos; fazê-lo viver, movimentar-se e falar, como ele devia fazer; segui-lo em seu eu interior e em seus costumes domésticos (...); tornar a prendê-lo por todos os lados dessa terra, dessa existência real, desses hábitos de cada dia, dos quais os grandes homens não dependem menos que nós outros (...) (SAINTE-BEUVE, 1992, p. 115-122).<sup>18</sup>

Sainte-Beuve criticava as biografias que apresentavam inexatidões, de abordagem superficial, que não abarcavam todo o biografado em sua essência, que não conferiam ao biografado uma característica de genialidade, e tinha uma crítica de julgamento de valor do que se considerava uma boa biografia. Sua abordagem comungava, ainda, com a ideia de que a vida explicava a obra, pois, para se conhecer a obra, era necessário, antes de tudo, partir sempre da vida do autor. Essa evidência é marcada quando afirma:

A pessoa do escritor, sua organização inteira se engaja e se acusa ela própria até em suas obras; ele não as escreve somente com seu pensamento puro, mas com seu sangue e seus músculos (SAINTE-BEUVE, 2006, p. 56-57).<sup>19</sup>

Dessa forma, o psicobiografismo de Sainte-Beuve deixou para a história da literatura o resquício de uma crítica impressionista e com um forte determinismo psicológico.

Diferentemente dessa abordagem, aponto neste trabalho uma forma de se pensar a imagem autoral não apenas pelo aspecto empírico e factual, mas de problematizar como ocorrem as relações entre obra e vida inscritas na própria obra do autor. Por esse caminho, a vida só faz sentido quando construída na própria obra, quando a “vida se traduz em literatura” (SOUZA, 2008, p. 7), e quando esta passa a ser cenário para a encenação da própria vida.

Assim, para adentrar os bastidores da criação literária de Lygia Bojunga Nunes, proponho estudar sua vida sem o olhar da crítica biográfica tradicional e, sim, adotando

---

<sup>18</sup> (...) biographies bien faites des grands hommes: non pas ces biographies minces et sèches, ces notices exigües et précieuses, où l'écrivain a la pensée de briller, et dont chaque paragraphe est effilé en épigramme ; mais de larges, copieuses, et parfois même diffuses histoires de l'homme et de ses œuvres : entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers ; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire ; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l'on peut ; le rattacher par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour, dont les grands hommes ne dépendent pas moins que nous autres (...).

<sup>19</sup> La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres ; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles.

como eixo teórico pressupostos da crítica biográfica contemporânea, praticada no Brasil, aliada aos estudos franceses sobre a autoficção. Essas perspectivas críticas propõem relacionar a produção ficcional à documental, não estando mais o autor distanciado do texto literário, e pretendem também refletir sobre a escrita autobiográfica, problematizando as diversas formas de inscrição autoral em sua obra:

É significativa esta retomada crítica da figura do autor, seu retorno por meio de traços e resíduos, da assinatura, abolindo-se o procedimento de recalque como produto do pacto ficcional com a escrita, inscrita de modo asséptico e distanciado. Na história da crítica, a atitude mais comum da crítica se concentrava na censura da presença do escritor na cena literária, impondo-se a linguagem como absoluta e eliminando-se a assinatura segundo padrões de objetividade (SOUZA, 2008, p. 1).

Essa tendência alarga o *corpus* da pesquisa literária, na qual diversos tipos de materiais passam a constituir o objeto de estudo, configurando esse campo a partir de uma proposta interdisciplinar.

Na crítica biográfica atual, a noção de sujeito de escrita é avessa à de Sainte-Beuve e à crítica positivista. Isso porque, para essa atual perspectiva crítica, o importante não é trabalhar o biográfico explicando a obra a partir da vida e produzindo uma relação de causa e efeito. Muito menos tem a pretensão de extinguir a figura do autor de seu processo de criação, de sua obra. Essa crítica compartilha com a noção de *biografema*, criada por Roland Barthes de início no prefácio de *Sade, Fourier e Loyola* (1971), sendo desenvolvida posteriormente em sua obra, mais especificamente em seu ensaio autobiográfico: *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975).

No prefácio do livro *Sade, Fourier e Loyola*, Barthes faz uma reflexão sobre uma biografia levando em consideração a noção de *biografema*, quando declara:

(...) se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “*biografemas*”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão! Em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras (...) (BARTHES, 1979, p. 14).

Em Barthes, a escrita biográfica e a autobiográfica não é um retrato fiel do sujeito empírico no mundo e não busca abarcar a descrição de toda uma vida numa perspectiva linear. Para ele, é uma vida dispersa, com espaços vazios, sem a pretensão de totalidade de um sujeito inscrito.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor retoma essa ideia na prática, quando elabora seu ensaio autobiográfico com uma estrutura diferenciada da tradicional, na qual há o deslizamento da primeira pessoa para outras pessoas do discurso, buscando enfatizar o caráter frágil de uma escrita que não unifica a imagem de um sujeito, nem pretende dizer sempre a verdade factual. Tal perspectiva pode ser evidenciada quando Barthes (2003, p. 136) afirma: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias”, isto é, o sujeito que escreve está dissolvido, encenado e multiplicado na escrita, mas com espaços vazios, representando no discurso diferentes imagens que remetem a um aspecto de sua encenação como sujeito de escrita, com uma imagem fragmentada. Um fato interessante a se observar é que, nesse caso, a teoria também se constrói ao lado da vida. Para formular um novo olhar sobre a autobiografia, Barthes desconstrói o modelo tradicional e o reformula na sua prática de escrita aliada à vida. Nesta obra, os discursos romanesco e autobiográfico se confundem; a autobiografia opera no “entre-lugar do discurso” romanesco e teórico, provocando uma forte reflexão e mudanças a respeito das escritas do eu.

Em ensaio biográfico sobre o memorialista Pedro Nava, a pesquisadora Eneida Maria de Souza retoma o conceito de Roland Barthes, ao afirmar:

O biografema, ao preservar o duplo sentido de grafia e de gravura, reforça a correspondência entre os mesmos, além de privilegiar a visão parcial e residual da vida do escritor. É ainda o que se deve conceder, numa biografia, aos detalhes, a “alguns gestos” e inflexões, nas manifestações alheias a princípios de ordem permanente e universal. O termo zomba da estrutura limitada e fechada da biografia, do desejo de essencialização dessa prática, assumindo a precariedade, presente tanto na vida quanto na obra do escritor (SOUZA, 2004, p. 34).

Sob o olhar crítico da perspectiva biográfica apontada por Roland Barthes e pela vertente da crítica biográfica contemporânea, representada aqui, sobretudo, pelos trabalhos de Eneida Maria de Souza, há que se problematizar também como ocorre a presença do autor em uma escrita de perfil ficcional, isto é, quando a obra não pretende ser

autobiográfica, mas o autor entra como personagem, pois no “campo fértil da crítica biográfica, na qual se incluem as escritas autoficcionais, biográficas e literárias, atualizam-se os princípios da poética moderna, calcada na disseminação do sujeito (...)” (SOUZA, 2008, p. 7). Assim, nos livros de Lygia Bojunga aqui abordados, há fortes traços da presença do discurso autobiográfico em obras caracterizadas como ficcionais. Seria o caso, pois, de se pensar a presença desses traços a partir da noção de autoficção.

Philippe Lejeune formulou a autobiografia sob a ótica do pacto de verdade do discurso entre autor e leitor, questionando a possibilidade da existência prática de um romance em que narrador e personagem tivessem a mesma nomeação do autor (nome de capa). Em contraposição, Serge Doubrovsky<sup>20</sup> sentiu-se provocado a formular em 1977 a noção de autoficção<sup>21</sup> para buscar preencher as lacunas na concepção de autobiografia de Lejeune. Na época em que leu a obra de Lejeune, ele escreveu um romance – *Fils* – em que as fronteiras entre ficção e vida são tênues, contrariando assim a definição dada por Lejeune em *O pacto autobiográfico I*. Dessa forma, Doubrovsky problematiza o conceito de autobiografia quando diz:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se, se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora do conhecimento e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura do antes ou do depois da literatura, como se diz em música (C.f. DOUBROVSKY *apud* GASPARINI, 2008, p. 15).<sup>22</sup>

Admitindo a existência e o caráter de complexidade da *autoficção*, Lejeune enfatiza em *O pacto autobiográfico II* – vinte anos depois – a multiplicidade de gêneros que envolvem essa noção quando afirma:

<sup>20</sup> As discussões em torno da gênese da autoficção serão abordadas com mais clareza no subcapítulo 1.3.: “Na trama da crítica da autoficção”.

<sup>21</sup> O termo autoficção envolve polêmicas quanto à criação desse neologismo, pois alguns estudiosos (Marc Weitzman) atribuem ao escritor americano Jerzi Kosinski (nascido na Polônia) sua primeira utilização para qualificar sua obra *L’Oiseau bariolé* (1965). Em *Autofiction, une aventure du langage*, (2008, p. 8), Philippe Gasparini demonstra esse percurso polêmico.

<sup>22</sup> No original: “Autobiographie? Non. C’est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique.” (Todas as traduções desta dissertação são da autora).

(...) todos os mistos de romance e autobiografia (zona ampla e confusa que a palavra-valise “autoficção”, inventada por Doubrovsky para preencher uma casa vazia de um de meus quadros, acabou por abranger), a enunciação irônica e o discurso indireto, todos os casos em que um mesmo “eu” engloba várias instâncias (história oral, entrevista, textos escritos em colaboração etc.) (LEJEUNE, 2008, p. 81).

Mesmo reconhecendo seus limites teóricos e não definindo nem se atendo detalhadamente sobre a autoficção e considerando-a uma “mentira verdadeira”, Lejeune não a exclui da categoria dos gêneros autobiográficos (LEJEUNE, 2008, p. 59), mas sua perspectiva privilegia a autobiografia escrita de forma linear, como fenômeno social, sem levar em consideração as peculiaridades da escrita autoficcional, na perspectiva de autoficção de Serge Doubrovsky. Além disso, sua concepção de autobiografia está fixada na questão da fidelidade do vivido, o que se contrapõe à ideia de um texto autoficcional.

Sendo assim, defendo que a autoficção comunga com a ideia de *biografema* em Barthes quando se pensa essa escrita autobiográfica em que o sujeito não mais é apresentado em sua totalidade, em que fragmentos de sua vida são lançados traçando-se um elo entre obra e vida. Nessa abordagem, não interessa a linearidade da narrativa, como expõe Doubrovsky:

Cada livro, no momento em que se situa grosso modo em um período diferente da minha vida, revela as leis do seu próprio funcionamento e de sua própria escrita. Nesse sentido, nunca é a retomada gradual e total de uma vida segundo sua complexidade, mas também sua linearidade como na autobiografia clássica. É uma mistura. São os ecos verbais de nomes que se parecem e que se montam por paronomásia (trocadilho), como os pensamentos que nos reaparecem de nossa própria vida e que se associam segundo sua própria lógica.<sup>23</sup>

Em estudo sobre essa literatura que retoma o autor em discurso autorreferencial, (em alguns momentos chamada escrita de si, gênero confessional etc.), Diana Irene Klinger aponta que esse gênero esteve ligado a três momentos históricos. O primeiro deles é

---

<sup>23</sup> Chaque livre, du moment qu'il se situe grosso modo à une période différente de ma vie, relève des lois de son propre fonctionnement et de sa propre écriture. En ce sens-là, ce n'est jamais le ressaisissement graduel et total d'une vie selon sa complexité, mais aussi sa linéarité comme dans l'autobiographie classique. C'est un mélange. Ce sont des échos verbaux de noms qui se ressemblent et qui s'assemblent par paronomase, comme les pensées qui nous reviennent de notre propre vie et qui s'associent selon leur logique propre. Entrevista de Serge Doubrovsky concedida à Michel Contat, disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/15/Entretien-avec-Serge-Doubrovsky-1>>. Acesso em: 24 set. 2010.

fortemente marcado por uma literatura que, ao inscrever o sujeito, inscreve também a sociedade na qual se encontra inserido. No segundo momento, a escrita pessoal serve como cenário para retratar “problemas de ordem filosófica, social e política” (KLINGER, 2007, p. 24). Enfim, no terceiro momento, essa escrita já se afasta do caráter de depoimento, sendo deslizada para a indagação de um eu que se constrói na interlocução com o outro.

Devido aos questionamentos teóricos sobre a crise de representação da arte, é a partir desse terceiro momento apontado por Klinger que as indagações sobre o *eu* passam a se tornar uma constante e o caráter de “autoficcionalidade” do romance contemporâneo vai adquirindo forma. Dessa maneira, os romances contemporâneos se afastam da “intenção” de representar o mundo tal qual ele se encontra numa “realidade” empírica e passam a dar outras formas e sentidos para essas “realidades”.

Nessa perspectiva, a obra de Lygia Bojunga, mais especificamente os livros aqui abordados, situa-se numa zona fronteira entre a “realidade” empírica e o mundo por ela ficcionalizado, a partir de sua entrada como autora nas obras. Essa presença autoral não ocorre de forma autoritária (como a narrativa tradicional destinada a crianças e jovens em que a voz autoral faz presença na narrativa para dar conselhos), mas é a entrada de um autor na obra para fazê-la dialogar com o seu leitor e ficcionalizar a vida. Autor, personagem e leitor, nessa perspectiva, estão em constante diálogo, e assim é uma literatura que põe em destaque o próprio papel autoral avesso à autoridade.

A inserção de aspectos biográficos nas obras estudadas ocorre pelo viés da teatralização de si mesmo, das máscaras que um autor possui para confundir e embaralhar as referências. É um corpo que se dispersa no texto, em que o autor assume o papel de ator, ou realiza o jogo de inversão de papéis constantemente. Nesse caso, a vida passa a ser teatralizada nas entrelinhas de sua obra. E dessa forma, o caráter polissêmico da obra passa a adquirir uma dimensão que vai além da representação do vivido, e a narrativa biográfica atinge o grau de autoficcionalidade.

Nesse sentido, atuando no campo da análise que contempla os bastidores da criação, a crítica biográfica volta seu olhar analítico para todo tipo de produção do autor (manuscritos, entrevistas, depoimentos, correspondências etc.), seu acervo produzido enquanto vida (biblioteca, edições, iconografias etc.), rompendo as barreiras canônicas do texto literário como única fonte de análise para a crítica literária.

Sendo assim, o lugar enunciativo de que falo não tem o compromisso de abarcar todas as “verdades” sobre a vida da autora, mas é um olhar de viajante que buscou ir além da narração de uma vida a partir da exemplaridade, ou da objetividade do relato vivido. São as memórias fragmentadas após minha conversa com Lygia Bojunga, além das leituras constantes de sua obra e dos estudos que já foram realizados sobre ela. Este trabalho não pretende, pois, ser um guia sobre a vida de uma escritora, mas, sim, deixa-se guiar pelos imprevistos e desencontros que a pesquisa foi ofertando no decorrer do tempo. Dessa forma, essa escolha, como todas as escolhas discursivas, faz uma seleção de perspectivas e olhares sobre Lygia Bojunga, bem como aspectos relacionados à sua vida, sempre a partir da obra, inserindo-me no discurso narrativo, pois na crítica biográfica

O caráter heterogêneo das práticas discursivas exige a inserção do componente biográfico como resposta aos procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação (SOUZA, 2002, p. 117).

Portanto, esse caminho traçado para percorrer a relação obra/vida é mais um caminho entre tantas possibilidades apontadas pela crítica biográfica, que, não se atendo a uma narrativa da verdade empírica, utiliza o fragmento como forma de contar os artificios da escrita autoficcional.

Aqui, a noção de arquivo literário adapta-se ao fato de que a trama da escrita de Lygia é perpassada por práticas arquivísticas carregadas de uma forte relação com sua vida, num entrelaçar de histórias que se ligam umas às outras em temáticas e formas de narrativas de si. Essas práticas se apresentam em diferentes formatos (autobiografias, autoficções), relacionadas a outras práticas vivenciadas pela escritora, no texto e na vida. Elas darão a dimensão do quanto na própria obra o autor assume seu desejo de autoarquivar-se.

Entendendo que é uma característica básica do ser humano, desde os princípios, a atitude de o sujeito arquivar-se, mostrando o poder que a escrita tem, Philippe Artières (1998, p. 3) afirma: “Para ser bem inserido, socialmente, para continuar a existir, é preciso estar sempre apresentando papéis, e toda infração a essa regra é punida.” Em uma reflexão sobre o autor e seu arquivo, e baseando-se em Artières, Reinaldo Marques completa:

As práticas de arquivamento do eu apresentam, ainda, uma intenção autobiográfica, evidenciando um movimento de subjetivação. Prática mais refinada de arquivamento do eu, por meio da autobiografia certos acontecimentos de uma vida são selecionados e organizados numa forma narrativa. Tal procedimento faz com que o sentido de nossas vidas resulte das operações de escolha, classificação e organização dos acontecimentos que a marcaram. Escrever um diário e guardar papéis equivale a escrever uma autobiografia, práticas que se inserem no âmbito daquelas que, segundo Foucault, revelam uma preocupação com o sujeito. Arquivar a própria vida possibilita forjar uma imagem íntima de si mesmo, como contraponto à imagem social (MARQUES, 2003, p.147).

Entre essas práticas, a escrita de textos autobiográficos ou autoficcionais demonstra que a literatura de Lygia Bojunga Nunes perpassa uma rede de traços que caracterizam operações de arquivamento, inclusive em sua prática vivenciada. Essa forma de arquivamento problematiza a imagem que o escritor tem de si, na qual mascara informações e por vezes espelha sua vida no descortinar contínuo de sua escrita. Dessa forma, é um movimento contínuo de uma escrita que discute o seu caráter de autoficcionalidade.

### **1.3. Na trama da crítica da autoficção**

Mesmo que durante o percurso teórico citado anteriormente já tenha feito referência à noção de autoficção, é propício neste trabalho abordar com mais clareza os estudos sobre essa perspectiva crítica. Devido à complexidade do próprio conceito, juntamente com as ressignificações que foi recebendo no decorrer dos tempos desde a sua criação, é impossível abarcar aqui todas as discussões e pensamentos teóricos que já foram e vêm sendo formulados sobre ele, inclusive pelos teóricos escolhidos; concentro-me nas principais discussões de autores que inauguraram uma reflexão sobre o assunto.

Essa problematização situa-se em torno das proposições de teóricos da literatura que se empenham desde os anos 70 a pesquisar, difundir e discutir questões referentes às diversas práticas de escritas de si, a partir da criação desse termo autoficção. Por isso o pensamento de Philippe Lejeune foi, desde a publicação de *O pacto autobiográfico I* (em 1975), trampolim para se pensar as formas contemporâneas de escrita de si. Mesmo que sua concepção de autobiografia seja questionada pelos teóricos da autoficção, é somente a

partir de seus estudos que os pesquisadores sentem-se provocados a problematizar novas formas de inscrição do eu na literatura. Foi a pesquisa de Lejeune que primeiro apontou as distinções dos gêneros que se aproximavam da autobiografia, diferenciando-os, como: os diários, as memórias, os autorretratos e mais especificamente o romance, ainda que sua concepção de autobiografia não se atenha somente ao texto literário.

O aparecimento da autoficção deve-se muito ao crescente número de autores que elaboraram seus textos com o selo “autobiografia”, mas que acabaram deixando para a literatura uma considerável obra ficcional (como é o caso da autobiografia de Proust, entre outros). Esse fato tem ocorrido principalmente na literatura contemporânea (os teóricos estudados destacam essa ocorrência na literatura francesa) em que as fronteiras entre o público e o privado transcendem as páginas dos livros e, na atualidade, as telas de outros suportes que acoplam as escritas de si (como é o caso dos *blogs*, do cinema biográfico, dos autorretratos, etc.).

Sendo assim, o termo autoficção surgiu como “provocação”, exatamente num momento em que a concepção vigente de autobiografia não conseguia mais responder às indagações teóricas que perpassavam os estudos sobre as escritas do *eu* que não pensavam o sujeito como um todo, homogeneizado, mas fragmentado. Também a concepção de autobiografia muda com o tempo, transportando para as discussões teóricas muitas questões em torno dos gêneros poéticos, como o romance, principalmente aquele voltado para a escrita documental, ampliando essas discussões dentro da crítica literária e outras áreas do saber. Nesse caso, o uso do termo autoficção veio funcionar como um conceito operacional para situar um gênero que até então não estava bem localizado nas classificações dadas por Lejeune, a chamada “caixa-vazia” dos seus conceitos (quando estruturou, em 1975, as características de um texto autobiográfico).

As reflexões aqui apresentadas baseiam-se (e restringem-se) à concepção inicial de autoficção de Serge Doubrovsky em comparação às ideias de Vincent Colonna (o primeiro pesquisador a escrever uma tese sobre a presença da autoficção no romance ocidental).<sup>24</sup> Ainda, as discussões se estendem principalmente por algumas das ideias de Philippe Gasparini (responsável por desenvolver um vasto registro histórico do termo com uma

---

<sup>24</sup> Com o título *L'autofiction* (essai sur la fictionalisation de soi em Littérature), orientada pelo crítico Gérard Genette em 1989, e que em 2004 foi editada como livro intitulado: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, pela editora Tristram.

forte pesquisa acerca da origem, da fortuna crítica e das concepções que envolvem essa área, e também pesquisador dedicado à obra de Doubrovsky).

Para Doubrovsky, a autobiografia, que ele denomina autoficção, não preexiste ao texto. Ela não recorre a um estoque de lembranças em que fosse suficiente copiar, ou mesmo transcrever. Desenvolve-se por um trabalho de escrita. São as palavras que engendram as lembranças, e não o inverso. A linguagem estabelece sua existência. Daí esta fórmula em quiasmo um pouco banalizada hoje em dia, mas adequada a seu projeto: entregar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem (GASPARINI, 2008, p. 28).<sup>25</sup>

Por esse olhar, para Doubrovsky, é a linguagem que recria a memória, e não o contrário. Sua postura evidencia que a autobiografia não preexiste mais ao texto, como propunha Lejeune, mas ela é ficcionalizada no árduo trabalho da escritura. Outra contribuição dessa perspectiva é que ela situa a escrita autoficcional ao lado da experiência psicanalítica, na qual, a partir da prática da escritura, o sujeito se autoanalisa e coloca-se num patamar de reinvenção do seu relato, pois, assim como na escrita literária, na prática psicanalítica o relato do sujeito ao analista também propiciaria a experiência do olhar narrativo sobre si mesmo. Ainda, será a partir de suas ideias que a reflexão sobre a autoficção receberá um tratamento teórico sob o enfoque da psicanálise. Essa comparação deve-se ao fato de que a época de criação da obra de Doubrovsky estava perpassada pela influência dos estudos psicanalíticos pós-freudianos, que colocaram sob suspeita a memória fiel do sujeito, não sendo mais possível acreditar em um relato puramente verdadeiro que o sujeito emitia sobre si mesmo. Gasparini comenta esse estágio da escrita de Doubrovsky em palestra ministrada na universidade de Lausanne, ao afirmar: “Portanto, nos termos de Lacan, o sujeito segue uma linha de ficção” (GASPARINI, 2009).<sup>26</sup> Essa

---

<sup>25</sup> Pour Doubrovsky, l'autobiographie, qu'il nomme autoficção, ne préexiste pas au texte. Elle ne puise pas dans un stock de souvenirs qu'il suffirait de recopier, ou même de transcrire. Elle s'élabore par le travail d'écriture. Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse. Le langage lui dicte sa vie. D'où cette formule en chiasme, un peu rebattue aujourd'hui, mais adéquate à son projet: confier: "le langage d'une aventure à l'aventure du langage".

<sup>26</sup> C'est pourquoi, selon les termes de Lacan, le sujet suit une ligne de fiction. Afirmção de Gasparini na conferência: “*De quoi l'autofiction est-elle le nom?*”, apresentada na universidade de Lausanne, em 9 de outubro de 2009, transcrita no site: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Acesso em: 10 de mar. 2010.

experiência também permite ao autor fazer uma espécie de discurso autocrítico sobre sua obra, a partir da autobiografia, fundindo-se dois discursos: o autobiográfico e o crítico.

Em *Autofiction: une aventure du langage* (2008), Gasparini traçou um panorama histórico e a gênese do campo teórico que compreende a fortuna crítica dos autores que discutem a escrita autoficcional. Em contrapartida ao conceito de pacto autobiográfico definido por Lejeune, ele apresentou o pacto autoficcional, dado por Doubrovsky que, resumindo, consiste em dez critérios nos quais se incluem:

- 1º – a identidade onomástica do autor e do herói-narrador;
- 2º – o subtítulo: “romance”;
- 3º – o primado da narração;
- 4º – a busca por uma forma original;
- 5º – uma escrita que visa à “verbalização imediata”;
- 6º – a reconfiguração do tempo linear por seleção, intensificação, estratificação, fragmentação, interferências...
- 7º – um intenso emprego do presente na narração;
- 8º – um engajamento para somente se relatar os “fatos e eventos estritamente reais”;
- 9º – a pulsão de “se revelar na verdade”;
- 10º – uma estratégia para influenciar o leitor. (GASPARINI, 2008, p. 209).<sup>27</sup>

Há que se deixar mais claro que Doubrovsky utiliza a autoficção em sentido estrito no qual requer a homonímia do autor-narrador-personagem. O papel do leitor não é ser um observador da narrativa sobre uma vida, mas é participante desta. Sua perspectiva requer que a escrita autoficcional seja alicerçada nos fatos biográficos, mesmo que reelaborados, mas que não necessite ser uma fotografia do vivido, pois prima pela reconfiguração deste a partir da narrativa.

A iniciativa de Doubrovsky, através do pacto autoficcional, é mais uma provocação, em que os padrões pré-estruturados de uma autobiografia são desestabilizados, o que dá origem a novas formas e olhares sobre a escrita de si, e a distância entre autor e leitor diminui a partir de uma reflexão acerca da prática de escrita.

---

<sup>27</sup> 1º – l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur; / 2º – le sous-titre: “roman”; / 3º – le primat du récit; / 4º – la recherche d'une forme originale; / 5º – une écriture visant la “verbalisation immédiate”; / 6º – la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...); / 7º – un large emploi du présent de narration; / 8º – un engagement à ne relater que des “faits et événements strictement réel”; / 9º – la pulsion de “se révéler dans sa vérité”; / 10º – une stratégie d'emprise du lecteur.

Em artigo escrito especialmente para o Caderno “O Mundo dos Livros”, do jornal *Le Monde*, Doubrovsky declarou sua surpresa com o crescimento do uso e das abordagens do campo da autoficção:

Quando eu propus esse termo, eu acreditava tê-lo criado para meu uso, para explicitar a natureza de um livro que escrevia e que, como eu acreditava, inaugurava um novo gênero. O termo teve uma recepção mista e a ideia foi posta em causa. E, então, para minha surpresa, o vocábulo se espalhou como rastilho de pólvora. No mundo universitário, estudos, colóquios, trabalhos acadêmicos se sucederam. Em público, ele foi empregado por toda parte, jornais, televisão, Internet. Ele transborda mesmo do contexto do romance, aplicando-se ao teatro, ao cinema, às artes plásticas (pensamos em Sophie Calle).<sup>28</sup>

Dessa forma, como afirma Doubrovsky, o termo se espalha como fogo e prossegue uma trajetória teórica por diversas correntes e áreas do saber, e sob muitos olhares, especialmente na academia. Serão as novas práticas de escrita autoficcional, os debates sobre essa variante “pós-moderna” da autobiografia que lhe darão o estatuto de “além-mar” de um texto referencial. Isso porque a sua proposta é “ilimitar a linguagem” sob a premissa de valorização da estética do texto, e não apenas retransmitir fatos de uma vida.

Ao apresentar uma tese com diversas análises de obras autoficcionais na literatura francesa (e demonstrando que as formas de ficcionalização do eu na literatura existem desde a antiguidade, como ocorre com obra de Luciano Samósata), Vincent Colonna sustenta que o uso do termo deve estar restrito aos autores que inventam uma personalidade e uma existência literária (COLONNA, 2004, p. 198); mas não deixa de enfatizar a complexidade de caracterização dessas obras e das definições dadas a esse assunto. Assim, Colonna também apresenta as polêmicas que envolvem o abuso excessivo do termo, da nomenclatura, quando afirma:

(...) todos utilizam o vocábulo a sua maneira, certos de que o emprego é bom; alguns tentam mesmo impor sua definição, sem se interrogar sobre a existência de definições concorrentes – a tal ponto que as interpretações

<sup>28</sup> Quand j'ai proposé ce terme, je croyais l'avoir créé à mon usage, pour expliciter la nature d'un livre que je venais d'écrire et qui, croyais-je, inaugurerait un genre nouveau. Le terme reçut un accueil mitigé, la notion fut contestée. Et puis, à ma surprise, ce vocable s'est répandu comme une traînée de poudre. Dans le monde universitaire, études, colloques, ouvrages savants se sont succédés. Dans le public, il est employé partout, journaux, télévision, Internet. Il déborde même le cadre du roman, s'applique à l'occasion au théâtre, au cinéma, aux arts plastiques (qu'on songe à Sophie Calle). Artigo de Serge Doubrovsky intitulado: “Inventer un langage de notre temps”, publicado em 26 de março de 2010. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky\\_1324219\\_3260.html#ens\\_id=1324242](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html#ens_id=1324242)>. Acesso em: 26. mar. 2010.

contraditórias da palavra autoficção poderiam preencher uma antologia (COLONNA, 2004, p. 15).<sup>29</sup>

Dessa maneira, ele nos aponta que esse uso excessivo tem evitado por parte de estudiosos o questionamento sobre as definições, pois muitas vezes aquele adepto de uma concepção a utiliza de maneira indiscriminada como única e verdadeira, sem questionar as definições concorrentes, e essa postura, segundo ele, não ajuda no debate crítico e atual que envolve a autoficção.

A sua definição de autoficção difere daquela dada por Serge Doubrovsky, já que adotará o uso do termo para todos os processos de autoficcionalização de si (o que ele também denominou de autofabulação), tanto é que demonstrou modelos de autoficção, como: a biográfica, a fantástica, a “intrusa” e a especular. Portanto, sua concepção é abrangente e diferente, e pode ou não haver a homonímia entre autor, narrador e personagem. Ressalta ainda que há outros critérios para se perceber a presença do autor na história narrada, que por vezes aparece na narrativa de forma indireta, cabendo ao leitor sua identificação.

Ao contrário, para Doubrovsky, mesmo que a ficcionalização do sujeito aconteça, ela é diretamente relacionada com a imagem do escritor empírico (com traços biográficos, mesmo que recriados, pois o verdadeiro nome do autor é mantido na narrativa). De início, para definir sua prática de escrita, Doubrovsky coloca a autoficção no estatuto de reinvenção, mas a manutenção da identidade empírica do autor deveria existir e, nesse caso, sua concepção de autoficção é em sentido estrito, já que foi pensada para atender especificamente sua obra, no caso, seu livro *Fils*.

Em artigo que descreve um panorama sobre as concepções de autoficção, o pesquisador Jean-Louis Jeannelle enfatiza a mudança ocorrida na noção de autoficção a partir da contribuição de Colonna quando afirma:

Assim, a autenticidade dos fatos não era mais considerada uma condição de possibilidade: é, ao contrário, a exploração do imaginário literário que se torna valorizado, sendo que o único critério de identificação mantido é a consideração do escritor de si mesmo como personagem da sua história, recorrendo à primeira pessoa ou mesmo se designando de forma mais

---

<sup>29</sup> (...) tout le monde utilise le vocable à sa façon, certain que son emploi est le bon ; quelques-uns tentent même d'imposer leur définition, sans s'interroger sur l'existence de définitions concurrentes – au point que les interprétations contradictoires du mot autofiction pourraient remplir une anthologie.

indireta – de forma que, claro, a identificação fica sempre evidente aos olhos do leitor (JEANNELLE, 2007, p. 21).<sup>30</sup>

A perspectiva de Colonna não impõe, pois, ao conceito de autoficção a ligação com os fatos reais, biográficos, tornando esse conceito elástico e declarando o caráter híbrido das narrativas que mesclam autobiografia e ficção. Já que sua pesquisa realizou um apanhado histórico de romances que carregam diversas formas de ficcionalização do eu, ele acredita na redução dos limites entre o factual e o ficcional, e a identificação do autor na obra não passa a ocorrer somente a partir do nome, mas de outros critérios, como os modelos de autofabulação que formulou.

No artigo que revisa o percurso e as principais referências à autoficção (JEANNELLE, 2007, p. 17-37), Jeannelle levanta a discussão de que a noção de autoficção vem somente a ser mais uma noção, pelo fato de que toda narração constitui-se como uma reinvenção de fatos (p. 29). Mas, por outro lado, ele orienta que o estudo do conceito não precisa estar vinculado à posição segregacionista de pacto autobiográfico, que tem como finalidades discutir o que é estritamente elemento factual ou elemento ficcional na narrativa.

Essa mesma ideia é compartilhada por Gasparini, quando assegura que a autoficção, seja por qualquer olhar teórico, não é um modismo, mas sua sedução encontra-se nessa ambiguidade de pontos de vista, sendo um “espelho palavra”, pois a sua definição conceitual está diretamente ligada à história teórica daquele que a atribui. É o que se confirma a seguir:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, com todo conhecimento de causa, a tendência natural de a narração de si se ficcionalizar. Uma situação, uma relação, um episódio são narrativizados, encenados, intensificados e dramatizados pelas técnicas narrativas que facilitam a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, esses são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. Entretanto, a partir do momento em que eles são designados por esse neologismo um pouco mágico, “autoficção”, os romances se tornam

---

<sup>30</sup> De sorte que l'authenticité des faits n'était plus envisagée comme condition de possibilité: c'est au contraire l'exploration de l'imaginaire littéraire qui s'est trouvé valorisée, le seul critère d'identification retenu étant que l'écrivain se prenne lui-même pour personnage de son histoire, en ayant recours à la première personne ou même en se désignant de manière plus indirecte – à condition, bien sûr, que l'identification reste toujours évidente aux yeux du lecteur.

outra coisa. Esses não são textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais o escritor mais ou menos habilmente esconde as confidências sobre o verniz romanesco, ou inversamente. Eles participam de um momento literário e cultural que reflete a sociedade atual e evolui com ela.<sup>31</sup>

Ao se referir à importância da autoficção hoje, Gasparini também evidencia que ela favoreceu o aparecimento do “contrato de dupla leitura” (o aspecto factual e o ficcional) para textos que não tinham como ser classificados, mas que pretendiam ser um equilíbrio entre o dizer do autor tanto a respeito de si mesmo como sobre seu ofício literário, em uma narrativa ficcional.

Ao situar as polêmicas em torno das diferenças entre autoficção e romance autobiográfico (categorias que sempre estiveram na arena de discussão), Jeannelle faz uma diferenciação dos modelos apresentados pelos três teóricos estudados:

Portanto, a única diferença entre os dois modelos concorrentes é que, no caso da autoficção, a identidade do sujeito posto em cena é claramente ficcional, embora ela permaneça ambígua no caso do romance autobiográfico – o que autorizava Philippe Gasparini a fazer da autoficção, como Vincent Colonna em outro momento, um tipo particular de romance, em oposição a Doubrovsky e vários outros escritores que, reivindicando essa categoria, certificam a validade referencial de sua narração (JEANNELLE, 2007, p.26).<sup>32</sup>

Apostando no valor da ficção em “revelar” a marca do autor em seu discurso, a perspectiva de Philippe Gasparini também fomenta questões importantes para se pensar a presença do autor nas narrativas autoficcionais. Em sua acepção, essa participação do autor pode ser apreendida na leitura a partir de diversos operadores de identificação, isto é, a

---

<sup>31</sup> A mon avis, le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur. D'un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture. Cependant, à partir du moment où ils sont désignés par ce néologisme un peu magique, “autofiction”, ils deviennent autre chose. Ce ne sont plus des textes isolés, épars, inclassables, dans lesquels un écrivain dissimule plus ou moins adroitement ses confidences sous un vernis romanesque, ou inversement. Ils s'inscrivent dans un mouvement littéraire et culturel qui réfléchit la société d'aujourd'hui et évolue avec elle. Depoimento de Gasparini na mesma conferência de Lausanne, citada anteriormente.

<sup>32</sup> Dès lors, la seule différence entre les deux modèles concurrents tenait à ce que dans le cas de l'autofiction, l'identité du sujet, mis en scène est clairement fictive alors qu'elle reste ambiguë dans le cas du roman autobiographique – ce qui autorisait Philippe Gasparini à faire de l'autofiction, comme Vincent Colonna d'ailleurs, un type particulier de roman, à l'opposé de Doubrovsky et de plusieurs autres écrivains qui, tout en revendiquant cette catégorie, certifient la validité référentielle de leur récit.

relação entre narrador e autor pode ser identificada por outros rastros, não somente pelo nome, mas por: anonimato, profissão do narrador, paratextos, intertextos, metadiscursos, enunciação, tempos da narrativa, entre outros.

Na impossibilidade de esta pesquisa abarcar todos os operadores de identificação (em virtude de se abordar outras noções, como o *biografema*), nas análises das narrativas de Lygia Bojunga, atendo-me somente a uma breve abordagem dos recursos do *paratexto* e da tipologia de *narradores* (definidos posteriormente), uma vez que estes poderiam auxiliar na compreensão acerca da presença da autora nas narrativas estudadas. Porém, uso esses recursos apenas como instrumento de identificação autoral na obra e não como maneira de encaixar as narrativas em modelos teóricos, visto que a autoficção hoje é percebida como um conceito elástico e, por isso, padronizá-las em modelos seria um retrocesso que impediria um olhar crítico sobre novas práticas de escrita e de intervenções críticas.

Dessa maneira, para analisar a materialidade da obra, baseio-me na leitura de Gasparini sobre o conceito de paratexto, que ao criar uma metodologia de análise de textos narrados em primeira pessoa, concentra sua abordagem a partir dos estudos de narratologia de Gérard Genette. Assim, ao valer-se desse conceito adotado por Genette,<sup>33</sup> para situar a presença do autor na narrativa, bem como as “estratégias” iconográficas que influenciam na recepção de uma obra literária, Gasparini enfatiza:

Ele reagrupa inicialmente, sob a designação de “peritexto”, todos os elementos textuais ou iconográficos que, em um livro, envolvem o texto propriamente dito, a saber: o título, o subtítulo, os nomes dos autores e do editor, a sinopse, a lista de obras do mesmo autor, ou os prefácios, o aparato crítico, as ilustrações, a dedicatória, as epígrafes, os títulos dos capítulos, as notas etc. Ele classifica, por outro lado, o “epitexto” como todas as informações disponíveis sobre um livro: críticas e comentários, estudo, entrevistas, outras obras do autor, notoriedade etc. O paratexto é então constituído do peritexto e do epitexto (GASPARINI, 2004, p. 61).<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Gérard Genette fundamenta essa questão na obra *Seuils* (1987) e nesta pesquisa utilizo como base para esse assunto seu livro: *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

<sup>34</sup> Il y regroupe d’abord , sous l’appellation de “péritexte”, tous les éléments textuels ou iconographiques qui, dans un livre, entourent le texte proprement dit, à savoir: le titre, les sous-titre, les noms de l’auteur et de l’éditeur, le prière d’insérer, la liste des ouvrages du même auteur, la ou les préfaces, l’apparat critique, les illustrations, la dédicace, les épigraphes, les titres des chapitres, les notes, etc. Il range d’autre part dans l’“építex-te” toutes les informations disponibles sur un livre: critiques et commentaires, études, interviews, autres ouvrages de l’auteur , notoriété, etc. Le paratexte, est donc constitué du péritexte et de l’építex-te.

Por essas definições, os elementos de identificação compreendem o texto verbal e o não verbal que compõem o texto literário, especificamente na materialidade do livro. Essa abordagem toma como princípio a ideia de que o texto não verbal também está em diálogo com a obra para muitas vezes direcionar a leitura, cumprindo sua função fática, como forma de revelar um primeiro contato do leitor com a obra.

Partindo dessa conceituação, ele divide o paratexto em elementos *peritextuais* e *epitextuais*, sendo que os primeiros compreendem aqueles no interior da obra, como título, nome do autor na capa, imagem da capa e da contracapa, subtítulos, prefácios, notas, epígrafes etc. Por outro lado, os elementos epitextuais buscam analisar o entorno do texto, como entrevistas, depoimentos, conversas, cartas, que, de certa forma, têm uma relação com o autor e sua obra.

A metodologia de análise das obras não contemplará todos os exemplos de paratextos, mas selecionarei apenas aqueles cabíveis (como títulos, capas, dedicatórias, prólogos, prefácios, imagens) que sinalizam uma presença da autora e o direcionamento da leitura para uma inscrição autoral tanto nas obras autobiográficas como nas autoficcionais. Nessa proposta de análise não abordarei esses elementos em uma relação de oposição (causa e efeito/fato e ficção), mas, ao dialogar com a crítica biográfica contemporânea, percebe-se que a relação entre eles ocorre de forma dialógica, demonstrando que as fronteiras entre esses polos são fluidas.

Dessa forma, ao se fazer uma ligação com esses pressupostos, isso não impede que a análise ultrapasse o nível do texto ao abordar a relação obra/vida a partir da noção de *biografema* barthesiano, aliado à crítica biográfica contemporânea, no Brasil. Entendendo que o processo de ficcionalização do autor acontece também em sua esfera social, tornando fluidas as fronteiras obra/vida, outros critérios, como a “entrevista”, foram maneiras de adentrar os “bastidores da criação” (SOUZA, 2009, p. 4) da autora Lygia Bojunga.

No *corpus* analisado, certo grau de autobiografia atinge a maior parte de alguns textos. Em outros, a autoficcionalidade (nas concepções discutidas) predomina, colocando em dúvida o pacto autobiográfico. Sendo assim, as obras foram abordadas sob o olhar metafórico dos temas, cotejando-os a partir de imagens recorrentes produzidas no interior da obra em diálogo com a vida.

No percurso do trabalho, vê-se que os *biografemas* da *casa*, do *Rio* e a *teatralização* do fazer literário (na imagem do *teatro*) são metáforas que acompanham

grande parte da escrita de Lygia Bojunga. E, descortinando os bastidores da sua criação literária, as imagens de sujeito fragmentado em diversas facetas se fazem presentes nas personagens que carregam um forte traço de escritor, no diálogo estabelecido com seus narradores, que, por vezes, carregam o nome de Lygia e, por outras, imprimem nova identidade, mas trazendo algumas características biográficas da autora.

Se o *biografema* barthesiano juntamente com a autoficção vem para desestabilizar a noção de autobiografia proposta por Philippe Lejeune, a escrita de Lygia Bojunga situa-se numa fronteira em que a deriva do sujeito por vezes acontece autobiograficamente e, em outras, o pacto autobiográfico é desfeito. O sujeito, aqui, perde sua unidade, sua homogeneidade, e o eu é incógnito e fragmentado, como se poderá ver na trajetória deste trabalho.

## **2º CAPÍTULO:**

### ***O Rio e a casa***

O Rio começou a germinar dentro de mim (BOJUNGA, 1999, p.18).

Bayonne, Bayonne, cidade perfeita: fluvial, arejada por sonoras cercanias (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), e, no entanto, cidade fechada, cidade romanesca: Proust, Balzac, Plassans. Imaginário primordial da infância como espetáculo, a História como odor, a burguesia como discurso (BARTHES, 2003, p. 16).

Ao narrar os caminhos da relação entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes, percorri a cartografia literária à qual a autora se encontra profundamente ligada. São as cidades queridas e reinventadas em sua ficção, mas também os autores lidos, os objetos afetivos (que são parte de sua vida encenada), o espaço laboratorial de produção de seus livros, a narrativa oral ao contar sua história de vida, os espaços e fatos percorridos tanto no imaginário textual como em sua vivência cotidiana. Vale ressaltar que esta pesquisa utiliza tanto o discurso pautado pela objetividade, baseado em referências teóricas, quanto o discurso subjetivo, o meu relato (e o relato da autora sobre sua vida).

Com um olhar de viajante que busca descobrir o universo da literatura feita por Lygia, dirigi-me à sua casa. A viagem teve um endereço certo: o tradicional bairro de Santa Teresa, na cidade do Rio de Janeiro. O Rio, que já foi palco e cenário para tantas narrativas literárias e que sempre se mostrou como cartão-postal do Brasil produzindo diversos imaginários deste país no exterior, agora é ficcionalizado na escrita dessa autora.

Comecei a seguir o mapa do bairro trilhando as suas ruas. Semelhante a muitas no Brasil, elas carregam nomes de grandes artistas,<sup>35</sup> como pintores, teatrólogos, escritores, jornalistas, entre outros intelectuais, que de forma direta ou indireta tiveram uma relação com a cidade do Rio de Janeiro e mais precisamente com Santa Teresa. O diferencial do bairro, porém, reflete-se em sua arquitetura singular (herdada de tempos áureos da *belle époque* carioca), que ainda conserva muitas casas em diversos estilos, uma atmosfera nostálgica, o famoso bondinho e os ateliês de arte alojados em muitas ruas.

Assim, nesta pesquisa, busquei a narrativa oral da autora para me aproximar da atmosfera vivenciada por ela, em visita feita a sua casa e editora. Os caminhos que me levaram ao seu endereço na Rua Eliseu Visconti (nome em homenagem ao grande pintor impressionista ítalo-brasileiro) são traçados pelos trilhos por onde passa o bondinho, uma das poucas heranças de um mundo “arcaico”, que persiste em desafiar o tempo, disputando

---

<sup>35</sup> Como por exemplo: Ruas Eliseu Visconti, Paschoal Carlos Magno, Lamartine Santos Lobo, José de Alencar, Almirante Alexandrino, Jorge da Silva, Pedro Américo, etc.

espaço com as linhas de ônibus, símbolo das ações do desenvolvimento urbano, da modernização carioca.

Ao me aproximar do universo de Lygia Bojunga, deparei-me com um casarão amarelo, com janelões verdes, portões de grades de ferro e paredes cobertas com azulejos antigos. As plantas na entrada reportam à mesma imagem presente na capa do seu livro *Paisagem*, o que nos permite inferir, desde já, as relações entre vida e obra que perpassam a trama narrativa dessa autora.

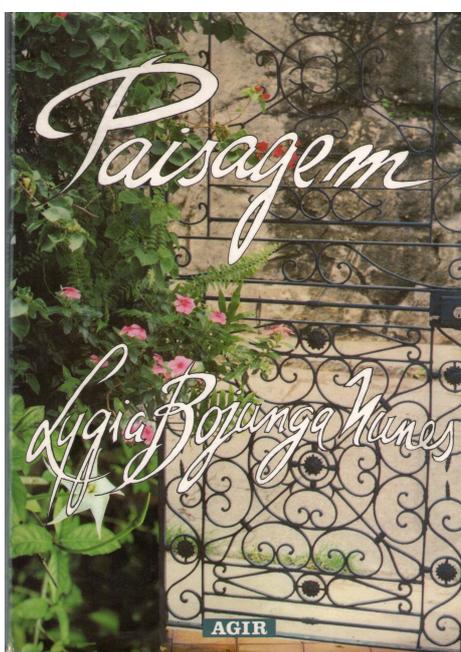


FIGURA 1 – Capa do livro *Paisagem*, Ed. Agir, 1992.

Considerando-se que a ficção nunca se resume à confissão, o jogo de esconder e revelar em literatura também povoa a obra bojunguiana mesmo quando se expõe, a autora dissimula. Ainda que com essas interseções, Lygia Bojunga sempre mostrou, contudo, uma postura discreta em relação à sua vida privada. Assim, em trocas de e-mails, quando sugeri a conversa, ela me pediu que nenhum tipo de registro (gravação) fosse feito, nada com o caráter de uma entrevista. O porquê da atitude talvez se explique pelo próprio viés de responder à curiosidade dos outros sobre sua vida a partir da própria obra, já que, no jogo do mostrar-se ou não, como resposta, Lygia elaborou em 2001 um monólogo chamado *A entrevista*, afora os outros monólogos elaborados e apresentados por ela.

Atendendo ao seu pedido, dirigi-me a sua casa sem nenhum equipamento de registro (como máquina fotográfica ou gravador, uma condição, insisto, colocada pela autora) e, ao ver que esta e a editora eram ligadas uma à outra (vizinhas), pensei em chamar pelo interfone da editora, pois acreditei ser mais adequado começar a visita pela obra (e aqui refiro-me à editora da autora).

Ao toque do interfone, a secretária, Vera Abrantes, veio atender. Dirigi-me à sala de espera e, com um sorriso largo, Lygia Bojunga desceu as escadas de sua editora e me recebeu para uma longa conversa.

## **2.1. O Rio em Lygia**

Na epígrafe que abre este capítulo, Roland Barthes apresenta um pouco a aura da cidade de Bayonne quando escolhe o fragmento, o detalhe, para lançar sobre ela um olhar nostálgico, mostrando a imagem dessa cidade de forma fracionada sob diversos aspectos, associando-a por vezes a um lugar fortemente ligado aos seus gostos de leitura (Proust, Balzac, Plassans). Às vezes, ela se liga ao imaginário da sua infância e, em outras ocasiões, representa uma classe social, quando Barthes pontua: a “burguesia como discurso”.

É possível constatar, portanto, que nas narrativas autobiográficas a imagem de uma cidade, o seu lugar de enunciação, é um tema frequente. O sujeito do enunciado lança seu corpo sobre a cidade e se projeta nela, fragmentando-a em pedaços que não são, senão, os fragmentos de sua própria identidade refletindo-a de forma ora pessoal, ora coletiva. São inúmeros os autores que se inscreveram na cidade ou a homenagearam em sua trama literária, e não cabe aqui enumerá-los.

À semelhança do que ocorre em Barthes, na obra de Lygia Bojunga Nunes a marca da cidade se apresenta fragmentada e vem acompanhando todo o seu projeto de escrita. Percorrer os caminhos metafóricos que inscrevem a imagem do Rio na obra de Lygia é, antes de tudo, perceber que as fronteiras entre o que pertence ao campo biográfico e o que pertence à ficção são tênues, pois o Rio é um tema que se encontra a meio caminho entre a ficção e a vida da autora.

Ao adentrar o universo da casa de Lygia, minha memória de leitura foi provocada pelos fragmentos de imagens do Rio presentes na literatura da autora. Pois, em sua escrita,

ela insere a cidade no tecido textual, ora como pano de fundo das narrativas, ora como personagem que transcende as páginas e transporta características do mundo empírico para o texto e vice-versa, mas sempre numa troca discursiva em que a ficção dá as cartas no jogo da narrativa autobiográfica, fraturada e dispersa.

Por esse viés, o sujeito de escrita constrói a cidade pelo olhar e pelo corpo; ele apresenta-se dilacerado, o público e o privado são deslocados constantemente, e seu corpo deriva sob a trama da tessitura textual, sem nenhuma pretensão de completude. Como afirma Renato Cordeiro Gomes, o sujeito

Ficcionaliza-se no escrituário que lavra a inscrição da cidade no livro do tombo, distanciando-se da redutora imagem do autor empírico. Esse sujeito (re) constrói a cidade enquanto texto e se inscreve nele engendrando, em meio a este amontoado de signos da superfície da folha-pergaminho, um traçado de uma possível legibilidade. Sabe, no entanto, estar fadada ao fracasso qualquer tentativa de apuração da totalidade. Sabe-se que decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la na íntegra. Oferece um novo texto cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua (GOMES, 1994, p.37).

Como se sabe, o Rio de Janeiro já foi personagem e palco para inúmeras narrativas literárias,<sup>36</sup> isto é, a literatura aparece ao lado da experiência urbana para provocar novos sentidos e estatutos à narrativa sobre si. Como exemplo dessa tradição literária, também não se pode deixar de mencionar a poética de Manuel Bandeira, que inseriu o Rio e mais especificamente o bairro de Santa Teresa em sua literatura e foi também morador do bairro,<sup>37</sup> na antiga Rua do Curvelo (hoje Rua Dias de Barros). Aliás, Lygia o tem como um de seus autores preferidos, tanto é que em sua fundação cultural está criando um espaço em sua homenagem; inclusive, confidenciou-me a compra recente de uma edição rara de uma das obras de Bandeira para fazer parte de seu acervo. Com essa atitude, a autora demonstra uma necessidade de arquivamento, pois as relações e afinidades com outros escritores também ocorrem no seu espaço de “normalidade”. O arquivamento

---

<sup>36</sup> Como exemplo, cito o livro *Rio literário*: um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro, organizado por Beatriz Resende, da Editora Casa da Palavra, 2005. Para demonstrar que o assunto é vasto, estendendo-se por outras áreas, registro aqui uma exposição montada em 25 de maio de 2010 pelo fotógrafo Gustavo Stephan em que relaciona fotos do Rio de Janeiro a trechos de obras literárias. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2010/05/25/mostra-exibe-fotos-do-centro-do-rio-ilustradas-por-trechos-de-obras-literarias.jhtm>>. Acesso em: 25. mai. 2010.

<sup>37</sup> As relações biográfico-afetivas entre Manuel Bandeira e Santa Teresa foram abordadas em pesquisa de Elvia Bezerra, que resultou no livro: *A trinca do Curvelo*: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira, Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

de gostos de leituras e a classificação das próprias obras, com diversos tipos de edição (em línguas e editoras diferentes), foram atitudes demonstradas por ela em sua prática de vida, em sua fundação cultural.

É lícito afirmar que as preferências de leitura da autora se evidenciam em toda a sua obra, como é o caso dos encontros, via leituras, com autores queridos, a exemplo de Rilke, Monteiro Lobato, dentre outros, enumerados em: *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, de 1988, formando um círculo imaginário de amizade entre escritores, que é lido pela crítica biográfica contemporânea como uma estreita relação ente aqueles que nunca se conheceram, mas que se aproximam por diferentes poéticas de vida, como explicita Eneida Maria de Souza:

Essa aproximação, que se vale tanto de coincidências ideológicas entre os autores quanto de experiências biográficas comuns, pode ser feita pela crítica a partir de liberdades interpretativas, de rede de associações que se compõem de elementos ficcionais, teóricos e biográficos (SOUZA, 2002 p.118).

Após visita ao ambiente de sua fundação, onde mostrou os prêmios por ela conquistados, as fotos pessoais, o acervo de livros e os espaços reservados a outros escritores, fui conduzida a uma escadaria-ponte, uma “passagem secreta”, conforme a denomina Lygia, que liga dois mundos: a editora e o estúdio de produção em sua residência, metaforizando a ligação entre a obra e a vida da escritora. No percurso entre os dois mundos, a autora falou sobre os problemas de violência da cidade do Rio de Janeiro e, em um tom de inconformismo e evasão, ela ia recitando os versos: “–Vou-me embora pra Pasárgada. Lá sou amiga do rei, Gerlane!”

Projetando-se em um espaço onde a problemática do cotidiano apresenta suas contradições e os anseios de almejar um lugar para o escapismo, no “mapa biográfico” (SOUZA, 2009, p.61) de Lygia Bojunga também aparecem outros espaços que fizeram parte de seu cotidiano. Na conversa, Lygia relatou-me que sua ida para o Rio deu-se aos 8 anos, com a mudança do núcleo familiar, com a “derrocada dos Bojunga”, disse-me ela, de Pelotas, no Rio Grande do Sul, para o Rio de Janeiro. Portanto, a relação Rio-Lygia começa logo na infância.

O anúncio de um novo lugar para residir aparece na narrativa do livro *O Rio e eu*, em que uma narradora habitante de uma cidade, Pelotas, Rio Grande do Sul, se questiona

como surgiu seu “caso de amor” com o Rio de Janeiro. Esse lugar novo é revelado pela personagem Maria da Anunciação, uma diarista, que corporifica o Rio, com seus hábitos culturais, o gosto pelo carnaval, o mar e principalmente a linguagem, o sotaque peculiar do carioca.

É a partir da linguagem da “empregada” que a narradora-personagem se interessa também pelo Rio, isto é, o que a atrai é o modo de falar de Maria da Anunciação, o *tu*, substituído por *você*, e o nome da diarista. O porquê de Anunciação levar esse nome e a sua capacidade de criar e contar histórias servem para questionar o que se apresenta e se anuncia para esta narradora que carrega muitos “operadores de identificação”<sup>38</sup> da autora Lygia Bojunga. Maria da Anunciação é a metonímia de um novo espaço, curioso e peculiar, que carrega em si mesmo uma rede de significações subjetivas, como um lugar de memória. Comparo-a com as impressões de Barthes ao relatar sobre pessoas às quais estava ligado afetivamente, quando diz: “Fascina-me a empregada” (BARTHES, 2003 p. 21). É o que se vê no trecho de *O Rio e eu* que traz a fala de Maria da Anunciação: “E lá o que a gente fala é *você*. Você pra cá, você pra lá. Esse *tuzão* que vocês têm por aqui não tem lá não” (BOJUNGA, 1999, p.12).

Em outro trecho, a narrativa oral, o contar histórias de Maria da Anunciação, se revela à menina narradora:

Mas agora, quando o meu olho cansava de procurar na planície um alto qualquer pra brincar de imaginar o que tinha por trás, a lembrança me trazia de volta as histórias que a Maria da Anunciação me contava do Rio e eu então criava serras e picos, brincando de imaginar que o pampa era o Rio (BOJUNGA, 1999, p.22).

Se a existência de Maria da Anunciação é verídica ou não pouco importa a este estudo; interessa mais a imagem do *anúncio* que ela representa pelo fato de a narrativa ter uma característica mais autobiográfica. É a história de um novo lugar de enunciação apresentado à narradora, uma recorrência discursivo-biográfica, parte de uma rede de “operadores de identificação” que conferem uma atribuição autoral, disseminada por

---

<sup>38</sup> GASPARINI, 2004, p.17. Lembro que, para a análise das narrativas que se inscrevem em um duplo registro (romanesco e autobiográfico), Gasparini afirma que os operadores de identificação vão além da relação onomástica entre autor-narrador-personagem, podendo se estender também para os elementos paratextuais e as tipologias de narradores.

grande parte da obra de Lygia Bojunga, pois se pensamos esta pesquisa pelo viés da crítica biográfica contemporânea,

O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é verificado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos. A interpretação do fato ficcional como repetição do vivido carece de formalização e reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século XIX (SOUZA, 2008, p. 6).

O sujeito que se apresenta na narrativa das obras que carregam o Rio como tema recorrente, tem características peculiares, tanto nas descrições dos espaços da narrativa, quanto nas características das personagens. A autora se insere nas narrativas, dá vida aos seus leitores imaginários, atribui traços seus às personagens, lança-se sobre a memória, a paisagem, ao espaço do Rio para conferir-lhe características humanas, que não são nada mais, nada menos, que sua subjetivação encorpada na cidade. Molda, costura e descostura a imagem da cidade, porque a sua identidade se confunde e se metamorfoseia, porque sofre modificações subjetivas no espaço que ocupa; por isso registra-a, coloca-a sob a luz de seus *flashes* de memória, por vezes em um tom nostálgico, avessa às mudanças, e por outros, encantada com uma imagem idealizada da sua cidade. Prova disso é a referência constante ao bonde e à presença do mar em muitas de suas narrativas.

Essas mudanças alteram a paisagem, embaralham as referências do sujeito que a observa, mas, mesmo assim, ele ocupa esse espaço modificado com todas as contradições da paisagem carioca. A narrativa de *Paisagem*, por exemplo, expõe um traço das desigualdades da cidade, quando seu narrador-autor, em busca de seu leitor, insere no espaço narrativo as suas impressões: “Me dei conta que a escuridão tinha tomado conta da sala; quando eu prestei atenção outra vez no Rio, a cidade estava toda iluminada. A noite apagava as feridas, a injustiça de cada favela virava um salpico de luz.” (BOJUNGA, 1992, p.46). Já em *O Rio e eu*, a imagem da cidade é completamente esfacelada, e a narrativa não se furta em implodir os problemas apresentados pela cidade. O foco narrativo apresenta um *eu* que emite um recado para um *tu*, e o sujeito narrador expõe sua angústia ao espaço no qual a narrativa acontece. É o que se vê no trecho: “Esse teu lado violento, que antes aparecia pouco, foi se mostrando mais e mais. Eu me encolhia. E sofria de não confiar mais em você” (BOJUNGA, 1999, p.34-35).

Essa recorrência temática aparece ainda em *Retratos de Carolina*, quando o narrador-personagem expõe, em seu diário, as preocupações sociais de sua autora ao revelar: “Essa demora deve ser porque ela foi embora chateada com o Cata-vento. Chateada de ver construção brotando feito cogumelo nesse paraíso todo por aqui, que é área de preservação ambiental” (BOJUNGA, 2002, p.196).

Ao lançar os *flashes* biográficos da cidade, esse *biografema* abordado não se apresenta nas obras como fato isolado, pois é um detalhe frequente em outras obras, as quais não são objeto deste estudo, mas a título de exemplo cito *A Casa da madrinha* em que o Rio de Janeiro também aparece como espaço da narrativa: “Lá em Copacabana tinha um morro, no morro tinha uma favela, na favela tinha um barraco, no barraco tinha a minha família, na minha família tinha a minha mãe, eu, meus dois irmãos e minhas duas irmãs.” (BOJUNGA, 1983, p.35).

Porém, sob outro olhar e em mais um *flash* da memória, em *Fazendo Ana Paz*, o Rio se faz presente como espaço de afeto da personagem Ana Paz quando chega à praia para se encontrar com Antônio: “Estava fazendo um sol incrível no Rio (era janeiro, sabe) e era a primeira vez que eu ia a Copacabana”. (BOJUNGA, 2004, p. 16). Ainda no mesmo livro, a referência ao Rio serve para costurar a narrativa com lugares afetivos que navegam entre o espaço do passado e o do presente da personagem, um lugar de constituição da identidade do sujeito, onde os dois rios – o Rio Grande do Sul, local de nascimento da autora, e o Rio de Janeiro, local de afeto – se encontram e deságuam na identidade da trama narrativa desse sujeito de escrita. Vemos isso nos trechos:

No sul, o mundo da criança e da adolescente que ela foi; no Rio, o mundo da mulher que ela começa a ser e que vai absorver ela tanto que só no inverno da vida é que dói a culpa dela ter se esquecido da Carranca (BOJUNGA, 2004, p. 28).

– Mas por que essa viagem assim de repente? O que você vai fazer lá no Sul?

– Eu tenho um... compromisso (BOJUNGA, 2004, p.28).

– Você tá esquecendo que inverno lá no Sul é inverno mesmo, não é feito o Rio (BOJUNGA, 2004, p.31).

A partir daí, é possível considerar que a obra de Lygia (especificamente os livros: *Fazendo Ana Paz*, *Retratos de Carolina* e *Paisagem*) vai adquirindo um caráter autoficcional, pois nenhuma dessas obras teve, em princípio, uma caracterização

rigorosamente autobiográfica, já que o discurso não se apresenta na forma de memórias em sentido estrito, contém personagens que não carregam o nome da autora, não havendo, pois, a homonímia, isto é, não obedece às características de um pacto autobiográfico como definiu Philippe Lejeune, o que nos leva a repensar os limites entre o ficcional e o factual (documental).<sup>39</sup>

Para os teóricos da autoficção as fronteiras entre ambos são fluidas, híbridas e incorporadas às narrativas sobre o eu, numa espécie de discurso duplo, o que alguns estudiosos irão chamar de contrato de dupla leitura:<sup>40</sup>

A fronteira entre o documentário e ficção se desvanece; e o real literário se vê inteiramente contaminado; é uma espécie de Veri-ficção que se impõe aqui – os anglo-saxões falam de *faction*, um neologismo que mistura fatos (*facts*) e ficção.

O jogo entre verdadeiro e falso é sem dúvida a contribuição mais interessante do gênero: é o testemunho vívido do estatuto cada vez mais incerto de uma realidade “produzida”, em tempo real e sem trégua, por milhões de telas a objetivos distorcidos. É evidente que, para existir nesse mundo em abismo, o sujeito espera como retorno uma reprodução infinita de si – mesmo se, vítima de superinvestimento narcísico, ele se torne cada vez mais vago a seus próprios olhos (ARNAUD, 2007, p. 25).<sup>41</sup>

Retomando *Paisagem* (1992), nessa obra o Rio não é apenas um espaço de desigualdade, mas também cenário para a construção de uma narrativa onde um narrador-autor busca encontrar-se, liricamente, com um leitor. Em um tom nostálgico, o discurso do narrador recorta o bairro de Santa Teresa e o coloca como um lugar afetivo, como um espaço que não se dissolveu nas intempéries da modernização da metrópole carioca:

<sup>39</sup> Aliás, também na perspectiva autoficcional de Serge Doubrovsky no início de sua proposta, nos anos 70, exigia-se a homonímia, ou seja, que autor, narrador e personagem tivessem o mesmo nome. Porém, como afirmado antes, as releituras sobre a concepção de autoficção feitas por Doubrovsky foram incorporando novos olhares sobre o conceito, e a homonímia passou a ser um critério facultativo na narrativa. A esse respeito, cito Gasparini, quando elabora um esquema de identificação de narrativas em primeira pessoa em *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Ed. Tristram, 2004. p. 27.

<sup>40</sup> Conferência: *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* Apresentada na universidade de Lausanne, em 9 de outubro de 2009, transcrita no site: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Acesso em 10 de mar. 2010.

<sup>41</sup> La frontière entre documentaire et fiction s'estompe, et le réel littéraire s'en voit tout entier contaminé; c'est une sorte de Véri-fiction qui s'impose ici – les Anglo - Saxons parlent de *faction*, un néologisme mêlant faits (*facts*) et fiction. Ce jeu entre le vrai et le faux est sans doute l'apport le plus intéressant du genre: il témoigne avec éclat du statut chaque fois plus incertain d'une réalité “produite”, en temps réel et sans répit, par des millions d'écrans aux objectifs déformants. C'est logiquement que, pour exister dans ce monde en abîme, le sujet espère en retour une reproduction à l'infini de soi – même si, victime d'un surinvestissement narcissique, il devient de plus en plus flou à ses propres yeux.

Foi no ano passado que um tal de Lourenço me escreveu contando que morava no Rio, todo mundo reclamava do Rio, ele sabia que o Rio estava lotado de barulho e de problema, mas paciência: ele amava o Rio. Dizia que *ele* não podia reclamar do barulho; morava numa ladeira calma no bairro de Santa Teresa, você conhece Santa Teresa?, e me contava que o bairro era um pedaço do velho Rio, um morro de onde se via a cidade espalhada lá embaixo, sabia que aqui ainda tem bonde? (BOJUNGA, 1992, p.9).

Essa recorrência ao Rio aparece também, insisto, em outras obras de Lygia. Considerando uma narrativa autobiográfica em sentido clássico, e aqui me refiro à concepção de Philippe Lejeune, quando afirma que se trata de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008: p.14), isto é, quando os fatos empíricos sobrepõem-se ao fato ficcional, um exemplo (pelo menos em grande parte) é *Feito à mão* (1996), em que há predominância do discurso memorialístico da autora. Toda uma trajetória de trabalho percorrida por Lygia para construir a sua editora, a utopia de se editar livros artesanais “feitos à mão”, o sítio que abriga diversas ações culturais, tudo isso está presente nessa obra. Fatos da infância são rememorados, inclusive a relação com os pais, e a capa do livro mostra a gravura de uma almofada bordada em ponto de cruz pela mãe da autora, Margarida Bojunga Nunes (informação localizada no paratexto da ficha catalográfica):<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Vale frisar que a almofada como objeto afetivo é também citada na obra, *Retratos de Carolina* (2005), na passagem: “A escrivanhinha morava entre as janelas, e vivia na companhia de duas cadeiras de assento de palhinha: uma, tinha braços e uma almofada que a Mãe bordou em ponto de cruz (...)” (p.81-82). Curiosamente, pude perceber em nosso encontro que almofadas bordadas em ponto cruz decoravam a sala de estar da autora.

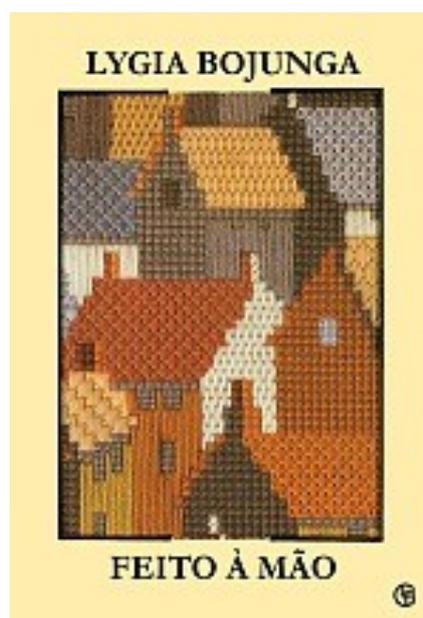


FIGURA 2 – Capa do livro *Feito à mão*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2005.

Mas ainda que *Feito à mão* se apresente como uma obra mais voltada para a rememoração de fatos, alicerçada nas vivências empíricas da autora, ela também não pode ser considerada rigorosamente como uma narrativa autobiográfica em sentido clássico. Pois a linearidade dos fatos é quebrada constantemente, não importando a sequência de fatos vividos, uma vez que a autora, nas idas e vindas do discurso memorialístico, mescla e alterna diferentes acontecimentos de sua vida, em diferentes fases e tempos. Creio, pois, que também nessa obra poderia ser considerada a noção de autoficção, que, como já visto, sempre está permeada pela reinvenção dos fatos:

Assim, a autoficção é ameaçada por um lado de não ser reconhecida enquanto tal e, por outro lado, de ser hipostasiada sob uma forma híbrida em que não haveria realmente mais sentido em se tratar das relações entre ficção e não ficção, uma vez que se entenda de uma vez por todas que toda narração é uma ficção (JEANNELLE, 2007, p.29).<sup>43</sup>

Mesmo que o discurso narrativo de *Feito à mão* se apresente em primeira pessoa, o nome do narrador e do autor não pode ser localizado, isto é, a homonímia, um dos critérios estabelecidos em princípio pelo pacto autoficcional definidos por Gasparini (2008,

<sup>43</sup> Ainsi l'autofiction est-elle menacée d'un côté de ne pas être reconnue en tant que telle et de l'autre côté d'être hypostasiée sous une forme hybride où il n'y aurait plus vraiment de sens à traiter des rapports entre fiction et non fiction, puisqu'il serait entendu une bonne fois pour toutes que tout récit est une fiction.

p. 27), não se confirma. Contudo, as formas contemporâneas de narrativas do eu não precisam mais, necessariamente, preencher o critério de homonímia defendido pelos teóricos, especificamente no sentido doubovskiano, pois essas narrativas, em sua maioria, demandam uma especificidade de leitura diferenciada, sendo uma variante do romance autobiográfico.

No percurso de *Feito à mão*, a característica de recriação dos fatos vividos, associada à memória do sujeito, não deixa, porém, de conferir à narrativa um caráter testemunhal quando o Rio aparece como um lugar localizável geograficamente, é o que se vê na passagem: “Quando eu andava entregue ao projeto d’As Mambembadas, apresentei *Livro e Fazenda Ana Paz* na Casa da leitura, no Rio” (BOJUNGA, 1996, p. 20-21).

Em síntese, é possível afirmar que o conjunto das obras analisadas em que o *biografema* do Rio aparece não é inteiramente ficcional, nem autobiográfico no sentido clássico: por vezes uma obra se apresenta mais ficcional e, em outro momento, outra obra se aproxima da autobiografia, na acepção dada por Philippe Lejeune. Assim, com essa instabilidade e hibridização dos discursos, percebe-se que esse conjunto de obras tende para a autoficção, em que:

O escritor é sempre o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas ele inventa sua existência a partir de dados reais, permanece o mais próximo da verossimilhança e confere a seu texto uma verdade ao menos subjetiva – se não mais (COLONNA, 2004, p. 93).<sup>44</sup>

São diferentes as nuances que o *biografema* do Rio apresenta nas obras aqui selecionadas. Aliás, esse *biografema* aparece também nos textos iniciais da autora, ora como espaço de mudanças, rio que flui (como é o caso do conto “Lá no mar”, presente no livro *Tchau*, de 1984), ora com o espaço-cidade: o Rio de Janeiro, de *Os colegas* (1972). Nos anos 80, é este Rio-cidade que vai se introjetando nas narrativas.

E mais: a literatura de Lygia recorta e remonta a imagem do Rio em sua diversidade, cidade onde o sujeito se projeta. O Rio é fragmentado em diversos aspectos, não é só a imagem congelada em um cartão-postal, não é o porta-estandarte do Brasil no exterior: a esta imagem opõe-se a do Rio do conflito, da violência e da denúncia social.

<sup>44</sup> L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage.

Lados que incessantemente estão em convívio, mas, ao mesmo tempo, em oposição. O cotidiano passa a apresentar os conflitos da modernização e, lendo a cidade e buscando decifrar os sentidos que ela provoca a esse sujeito da escrita, o discurso do narrador busca extrair dela não somente a imagem que lhe deram na infância, mas tenta adentrar os labirintos pelos quais se enveredam seus personagens, e as fronteiras entre o público e o privado são deslocadas constantemente.

Assim, o Rio de Lygia não é o Rio da elite, é o da rua (em *Os colegas*), o da especulação imobiliária (*Retratos de Carolina*), mas também é o Rio do encontro (*Paisagem, Feito à mão e Retratos de Carolina*), de um lugar para abrigar a criação de personagens, além de ser também um espaço que apresenta vazios preenchidos ou ressignificados pelo leitor. Em sua casa Lygia trouxe mais de uma vez à nossa conversa seu depoimento da violência da cidade, ao relatar que através de sua janela não contava mais quantas balas já tinham atravessado e, levando-me a essa janela (da qual se tem uma das visões mais lindas do Rio, direcionada à Baía de Guanabara), mostrou-me de qual direção os estilhaços da violência provinham. Violência que, segundo a autora, é fruto da desigualdade social. Lygia demonstrou que à semelhança de um espelho quebrado, buscou refletir a cidade a partir da sua experiência literária.

Assim, a imagem do Rio atrelada à experiência subjetiva do sujeito que escreve, mostram que sua narrativa flui para um espaço em que as relações entre a vida e a ficção são fluidas, se encontram e se deságuam no texto literário.

## 2.2. A casa

(...) a gente dá forma às construções, depois, as construções nos dão forma (BOJUNGA, 2002, p.174).

Aquela casa era uma verdadeira maravilha ecológica: não muito grande, colocada ao lado de um jardim bastante vasto, parecia um brinquedo-maquete de madeira (de tal forma o cinza desbotado de seus postigos era suave). Com a modéstia de um chalé, ela era, entretanto cheia de portas, de janelas baixas, de escadas laterais, como um castelo de romance (BARTHES, 2003, p. 18).

Em minha visita à casa de Lygia Bojunga, adentrei o seu ambiente de trabalho, onde havia um enorme acervo de livros por todos os lados: nas estantes, nas mesinhas de enfeite, em bancos. Dentre eles, vários livros de arte, principalmente do artista William Morris,<sup>45</sup> um de seus afetos de leitura. À semelhança dele, que tinha prazer pela confecção material do livro, também Lygia idealizou *Feito à mão* aos moldes da tipografia do artista, elevando o livro à categoria de um objeto de arte. A influência do trabalho de Morris em sua carreira também é perceptível no prólogo deste livro, no trecho:

E agora, com a tipografia na cabeça, voltei pras livrarias atrás de ensinamentos do Eric Gill e, outra vez, do William Morris (volto sempre e mais a esse artista singular, que inspira fundo artesãos, arquitetos e ecologistas). (BOJUNGA, 1996, p. 13).

Em muitos casos, o desejo de perpetuação da obra em sobreposição à vida é uma obsessão do escritor, o que o leva à necessidade de algumas práticas de arquivamento que coloca seus objetos de afeto, em especial a materialidade do livro, num patamar mais elevado. Com Lygia não é diferente: a ação de encapar os próprios livros manuscritos, o cuidado com os originais escritos à mão, a organização de sua biblioteca e do material que

<sup>45</sup> William Morris (Londres, 1834-1896) foi escritor, sociólogo, arquiteto e artesão, que através de seu trabalho resgatou o espírito do movimento das artes e ofícios medievais (um dos fundadores do movimento Arts & Crafts). As ideias de sua tipografia primavam pela arte do livro, pela visualidade (o papel, a espessura, o formato do livro e das letras, etc.), no qual esse objeto tinha que ser belo sem precisar de ornamentos (e se os tivessem, deveriam ficar em harmonia com o objetivo do livro), transformando-o em uma obra de arte. Seu legado exerce até hoje uma grande influência na arte da impressão, artes visuais e arte decorativa. Por isso, tem inspirado também movimentos como: “livro de artista”, que se resume em uma prática em que o artista plástico explora ao máximo a materialidade do objeto livro (e de cadernos afetivos), em que a estética e o significante são fatores importantes para a significação da obra. Um pouco da herança dos trabalhos de Morris, foi retratada no livro: *Os pioneiros do desenho moderno*: de William Morris a Walter Gropius, do autor Nikolaus Pevsner (conferir referência bibliográfica no final deste trabalho).

é divulgado a seu respeito, tudo isso foi uma prática constatada na vivência da autora. Em seu acervo, todos os seus livros, os acabados e aqueles ainda por terminar, estão encapados, encadernados por ela mesma, aguardando na estante os olhares minuciosos da crítica genética. Aliás, em nossa conversa, Lygia enfatizou que ainda não se habituou a escrever no computador, mas sempre à mão, em cadernos, como no princípio. Como seu grande inspirador de feitura de livros, William Morris, ela prefere ser seduzida pela materialidade do papel e pelos momentos de evasão dos pensamentos na hora de escrever, muitas vezes ocupando os espaços das margens com desenhos, na falta ou ausência da palavra certa que dará continuidade à sua escrita. Dessa forma, a imagem do caderno também é uma recorrência nas narrativas de Lygia.<sup>46</sup> E ao percebê-lo, pelas leituras que fiz de sua obra, levei-lhe de presente um caderno artesanalmente produzido, encapado em *patchwork*, com alguns temas frequentes em suas narrativas, escolha balizada nas leituras que fiz de Barthes, que adotou esta técnica como símbolo de uma subjetividade fragmentada ao escrever: “Lanço assim sobre a obra escrita, sobre o corpo e o corpus passados, tocando-os de leve, uma espécie de *patchwork*, uma cobertura rapsódica feita de quadrados costurados” (2003, p.160).

Na epígrafe que inicia este subcapítulo, ao descrever os espaços da casa familiar em sua autobiografia, Roland Barthes não se furtou em privilegiar o detalhe desse espaço como forma de abrigar suas impressões e lembranças, colocando ao lado das relações familiares a relação afetiva com suas leituras e estendendo assim o espaço de sua casa para o espaço da literatura, principalmente ao descrever os jardins (que são um espaço íntimo, mas ao mesmo tempo exterior à casa): “Desse jardim baionês, passo sem espanto aos espaços romanescos e utópicos de Júlio Verne e de Fourier” (BARTHES, 2003, p. 18). Situar o espaço de uma casa, considerada como um lugar privado, e colocá-la ao lado de uma experiência pública (a obra, a vida literária) é perceber que *interior-exterior* são fios que enlaçam a trama do discurso da narrativa autobiográfica.

Assim, como Barthes também inseriu o fragmento "casa" em sua autobiografia, a narrativa espacial da obra de Lygia Bojunga está costurada, em grande parte, por uma recorrência temático-simbólica da imagem da *casa* (e suas variações: portas, janelas, paredes), que torna possível identificar elementos que transitam entre o público e o privado, entre o ficcional e o “real”, entre a obra e a vida. Ao pensar sobre a ambientação

---

<sup>46</sup> Em *Livro: um encontro* há um subcapítulo inteiramente dedicado aos cadernos.

da casa de um escritor, a crítica biográfica contemporânea entende que ela é um espaço importante para a constituição da imagem que o torna público, principalmente àquilo que envolve os processos pessoais de escrita no ambiente de trabalho, como os:

Objetos muitas vezes triviais, mas pertencentes ao cotidiano de todo escritor, [que] adquirem vida própria ao serem incorporados à sua biografia: mesa de trabalho, máquina de escrever, canetas, agendas, porta-retratos, objetos decorativos, cadernos de anotações, papéis soltos, recibos de compra, e assim por diante (SOUZA, 2008, p.4).

Assim pensando, a casa é uma imagem, um espaço que também se encontra presente em muitas narrativas literárias. A esse espaço se juntam várias simbologias e definições. Gaston Bachelard (1998), por exemplo, em *A poética do espaço*, apresenta, através de um estudo fenomenológico, dois capítulos sobre as casas literárias e a sua presença nas narrativas de alguns escritores, demonstrando que essa imagem encampa em sua significação diversos sentidos, os quais vão se encorpando com o decorrer do tempo. Para Bachelard, a casa (como espaço público) incorpora a idéia de universo: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz, amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1998, p. 24). Por essa perspectiva, a casa é construída por uma materialidade exterior; sua simbologia está diretamente relacionada à idéia de que todo espaço, assim como o mundo, possui sua função de abrigo. A esta imagem também se incorpora o sentido de casa como um espaço privado, da intimidade: “Pois é preciso também dar um destino exterior ao ser interior” (BACHELARD, 1998, p.30). A casa passa a ter uma imagem de intimidade principalmente ao se estudar seus espaços interiores (quartos, escritórios) e as relações do sujeito com um determinado modo de habitar esses espaços.

Bachelard diz ainda: “A casa também abriga tempos”, e enfatiza que “o passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente” (BACHELARD, 1998, p. 26). Ele considera também a casa como espaço que abriga a mobilidade de sentidos. Nessa perspectiva, a casa é um lugar que constrói ambiguidades, não é uma imagem solidificada, principalmente quando essa imagem é utilizada para tratar das memórias (algo fluido e instável). Assim, para Bachelard, o espaço é imagem, e mais especificamente a casa é uma

imagem. Por isso, ela abrigará sentidos que tanto podem ser os espaços da intimidade, da interioridade, como os espaços da exterioridade. E mais, assim como os espaços no mundo podem ter sentidos contraditórios, as simbologias e as significações entram em tensão constantemente desestabilizando a compreensão das imagens que esse espaço (casa) representa no imaginário textual.

O espaço da casa na obra de Lygia Bojunga é uma imagem que carrega, em sua materialidade narrativa, muito da ambientação de sua obra. Uma espécie de arquivamento enlaça a trama das relações obra e vida, colocando ambas e as “verdades biográficas”<sup>47</sup> em tensão constante na escrita. A casa como imagem é recorrência desde sua primeira narrativa sobre si: *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (1988). Nesta obra, o narrador-autor prevê recorrências de temas que ligam a casa à escrita: “Escritor, a casa, a rua, o ciúme, aquilo tudo não saía da minha cabeça pro papel porque eu custei demais pra enxergar a ponta do fio dessa história” (BOJUNGA, 2004, p.76-77).

Esse livro é dividido em duas partes: na primeira, “Livro: eu te lendo”, o sujeito do discurso conta sua forte ligação com o livro e o motivo da realização desse projeto. Relata a mensagem que escreveu para a Organização Internacional para o Livro Infantil e Juvenil- IBBY na ocasião do Dia Internacional do Livro Infantil e Juvenil. Em seguida, descreve os projetos que a Editora Agir tinha para a exposição de suas publicações brasileiras e europeias. Na segunda parte, “Livro: eu te lendo”, há os “*casos de amor*” do autor-narrador-personagem, que estão fortemente ligados ao mundo da literatura. Neles se incluem *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato (leituras da infância), *Crime e Castigo* (Dostoiévski) e os autores: Edgar Allan Poe, Rilke, Fernando Pessoa, Gabriel García Márquez, dentre outros. Ao mesmo tempo em que relata sua memória afetiva de escritores, o autor-narrador tece reflexões sobre a importância da literatura para a sua formação, o que configura a identidade do sujeito de escrita fortemente ligada à literatura. Na sequência, Lygia narra toda a sua relação com a escrita, desde a forma como foi alfabetizada, passando pelo hábito de escrever diários até chegar ao trabalho profissional de escrita, quando escreve para o teatro e para o rádio. Finalmente chega à atividade da escrita como uma condição de vida exercida a partir da carreira literária. O discurso dessa narrativa privilegia o tom documental e confessional, mesmo que sua definição de gênero tenha sido questionada pelo narrador-autor, como vemos no trecho:

---

<sup>47</sup> SOUZA, 2008, p. 5.

Na hora de anunciar apresentação de “Livro”, a pergunta embaraçosa apareceu de novo, e dessa vez pressionando uma definição: “Livro” era uma palestra? (com cara de história), era uma história? (com cara de palestra?), e sem saber me definir com precisão eu acabei saindo pela tangente: “Livro” é um encontro comigo (BOJUNGA, 2004, p.12).

De todos os livros abordados, *Livro, um encontro com Lygia Bojunga* (2004) é o único livro que está classificado como autobiografia na ficha de catalogação. Os demais são considerados como literatura brasileira. É pertinente afirmar que essa delimitação é importante para esta discussão, a fim de se problematizar o quão complexas são as fronteiras entre os gêneros. Se considerarmos os critérios definidos por Philippe Lejeune caracterizadores da autobiografia como, por exemplo, o discurso em primeira pessoa e a coincidência entre o narrador e o autor, encontramos tais elementos nessa narrativa, que traz o nome da autora em seu título.

Mas em *Livro, um encontro com Lygia Bojunga* (2004), a autora-narradora cria situações imaginárias em que uma personagem, Ana Lúcia, é introduzida. O discurso, inicialmente em primeira pessoa, é quebrado pela introdução dessa personagem: “Eu tenho uma amigona, a Ana Lúcia, que é uma dessas leitoras pra escritor nenhum botar defeito: atenta, cuidadosa, dedicada, analítica, superligada, intelectualmente nos livros” (BOJUNGA, 2004, p. 27-28). Também *Feito à mão* (1996), já abordado na primeira parte deste capítulo, é uma narrativa que se aproxima do discurso autobiográfico, principalmente porque a autora insere fatos memorialísticos de sua infância no capítulo “Falando com os meus botões”, onde relaciona a memória aos fios do ofício de costura, exercido por sua mãe. Mas ao mesmo tempo, a autora também se coloca em situações imaginárias, introduzindo na narrativa de si um outro personagem, como ilustra o excerto abaixo:

Às vezes, numa noite de insônia, num embalo da rede, numa viagem de trem, eu gosto de dar linha pra minha memória. Só pra ficar vendo até onde é que ela vai. Aqui e ali dou um puxão na linha, pra ver se a memória volteia bonito pra mais e mais longe. E uma vez, num desses puxões, a minha memória chegou o mais longe que eu já consegui fazer ela voar: eu me vi aos quatro anos, sentada no chão, a minha mãe do lado, o costureiro também; e me escutei dizendo:

- Tu ficas muito tempo sem falar.
- E ouvi ela respondendo:
- Engano teu: estou falando.
- Falando com quem?

– Falando com meus botões (BOJUNGA, 1996, p. 49-51).

Nesses dois livros, a imagem da *casa* ocupa um espaço público, já que escrever uma autobiografia (ou mesmo uma autoficção) é se colocar num lugar social, em que o autor se encontra consigo e com o outro. São narrativas em que o autor propõe relatar suas lembranças, sua experiência de vida. O texto assim concebido apresenta características do pacto autobiográfico preconizado por Lejeune, mas a identidade onomástica entre personagem, narrador e autor não acontece diretamente. Embora os fatos da vida da autora (colhidos em entrevistas e/ou depoimentos) possam ser identificados na obra, e mesmo que a maior parte do discurso seja enunciativo em primeira pessoa, ainda assim não é possível afirmar, insisto, que se trata de autobiografia à maneira clássica, pois a autora sempre se ficcionaliza no texto, que não obedece a uma linearidade de fatos ocorridos em sua vida.

A imagem da casa, na obra *Livro, um encontro com Lygia Bonjuga*, também pode ser lida como um espaço de intimidade e de lembranças. Ao relatar sobre a elaboração de um dos seus contos (podemos inferir que seja *A troca e a tarefa*), a autora diz que se trata de um processo de reelaboração dos sentimentos a partir da escrita. Nele, a narradora-autora insere um subcapítulo denominado “O sótão”, espaço que também é uma extensão da casa, embora mais íntimo, labiríntico e subjetivo. Neste fragmento colhido, é possível constatar o emprego do espaço “casa” como simbologia de algo mais pessoal e íntimo, atrelado ao sentimento de perda e de ciúme:

Até que lá pelas tantas eu achei que tinha achado o ciúme certo: uma casa. Uma casa onde ele tinha morado sozinho. Uma casa que ele adorava. Agora a casa era possuída por uma família inteira. Eu imaginava ele passando devagar na rua que ele conhecia tão bem, e pensava no sofrimento dele parado na calçada, olhando pra casa (BOJUNGA, 2004, p. 75).

Em outra obra da autora, bastante conhecida, *A bolsa amarela* (1976), os espaços simbolizados pela bolsa e pelos botões também fazem parte de uma tessitura narrativa que abriga os labirintos da subjetividade, espaços explorados pela autora de forma semelhante ao do livro *Feito à mão* e que mantém estreita ligação com alguns objetos de sua casa. Reporto-me à casa de Lygia, onde, num dos cômodos se via um cabideiro sustentando muitas bolsas; e em outro espaço, repousava uma máquina de costura com uma grande

variedade de retalhos. Questionei Lygia sobre essa máquina e ela me respondeu tratar-se de resquícios das bolsas produzidas pelas adolescentes na fundação como forma de entretenimento e que a máquina de costura é uma paixão sua, embora não disponha mais de tempo para costurar tecidos, pois “agora, costura tramas de histórias”.

A imagem da casa adquire muitos sentidos também em *Fazendo Ana Paz*. Em princípio, trata-se de uma construção arquitetada por um narrador-escritor-personagem que está em diálogo com a obra, buscando construí-la a partir de sua própria experiência. Leiamos o fragmento:

Então o encontro ia ser na casa.  
 Resolvi, antes de mais nada, levantar a casa.  
 Eu fiz ela toda de sobras.  
 ... Fui gostando tanto de fazer a casa que, em vez de ir pra mesa escrever, eu ficava me balançando na rede, trazendo pro meu estúdio uma porta da minha vó. Parava de fazer a casa e ia plantar no pátio um pé de jasmim que tinha no jardim da minha prima (...) botei até na cozinha uma torneira que sempre pingava lá na casa onde eu me criei (BOJUNGA, 2004, p. 35-36).

Ainda, essa imagem da casa está projetada na voz de seus personagens, como um espaço de rememoração do passado, como mostra o trecho:

- Que história você vai me contar hoje, hein pai?
- A história desta casa. Foi o meu pai que construiu ela; mas foi a minha mãe que me ensinou a importância de uma casa na vida de uma cidade. Eu também vou te ensinar, Ana Paz (BOJUNGA, 2004, p. 49).

Nesses trechos, percebe-se que o autor-narrador constrói a materialidade da narrativa com os *flashes* da memória e ao espaço *casa* atribui um sentido de abrigo, semelhante à sua casa antiga, que não pode mais ser inteiramente recuperada pela memória, naturalmente falha. Os fatos vividos são intermediados pela imaginação que preenche os lapsos da memória resultando na ficção. Em *Fazendo Ana Paz* a casa também é imagem, espaço e lugar de origem, é a casa da família, que agora adquire uma simbologia de abrigo na voz dos seus personagens. Pois, “Habitar oniricamente a casa

natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia” (BACHELARD, 1998, p. 35).

Para enfatizar o espaço da casa como sentido de casa familiar, em sua mais recente edição, a capa desse livro mostra um casarão, que pode ser identificado como a casa da família da autora, já que a informação da ficha catalográfica nos remete a quem forneceu essa foto, alguém que leva o sobrenome da autora: Léa Bojunga.

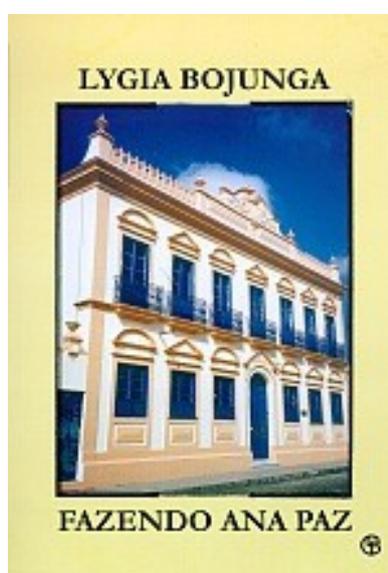


FIGURA 3 – Capa do livro *Fazendo Ana Paz*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2004.

A narrativa de *Livro: um encontro com Lygia Bonjuga* opõe-se à narrativa de *Fazendo Ana Paz* (1991) por aquela ter um caráter mais documental e esta, como já visto, mais ficcional. Mas nesta obra, Lygia assume a narrativa como autora do texto ao iniciá-lo com o mesmo prólogo de *Paisagem*. *Fazendo Ana Paz* (1991) foi vencedor em 1993 do prêmio Jabuti, na categoria altamente recomendável para o jovem. Trata-se de uma narrativa ficcional, que não tem a pretensão de ser o relato da vida da autora e em que os personagens não carregam o nome de capa (homonímia entre autor-personagem-narrador), não havendo, enfim, um pacto autobiográfico, no qual o autor afirma que irá contar a sua história de vida.

Essa narrativa, insisto, apresenta a personagem Ana Paz em três diferentes momentos de sua vida: criança, moça e velha. As fases são alternadas constantemente, e o foco narrativo também. Inclusive, antes de contar a vida de Ana Paz, um narrador escritor

expõe toda suas dificuldades em criar personagens, e quando finalmente o consegue, a voz da personagem diz: “Eu me chamo Ana Paz, eu tenho oito anos.” (BOJUNGA, 2004, p. 14).

Em muitos momentos a história de Ana Paz e da narradora-autora Lygia se misturam, quando a voz que narra se expõe como criadora de personagens, como se vê no trecho:

Daí pra frente eu fui andando cada vez mais devagar na minha história; se numa manhã inteira eu só conseguia escrever um parágrafo, eu já achava bom, de tanto que eu não encontrava o caminho que eu procurava pra ligar essas três personagens. Mas uma coisa era certa: a velha estava indo pra cidade onde ela tinha nascido; ela ia ver de novo a casa onde ela passou a infância (BOJUNGA, 2004, p. 35).

Nessa obra, a relação de homonímia não ocorre diretamente, pois em nenhum momento o nome de Lygia é mencionado na narrativa; assim é pertinente reiterar que se trata também de uma narrativa autoficcional, uma vez que a autora se coloca em situações imaginárias no enredo. Nesse tipo de narrativa, os *paratextos* (GASPARINI, 2008, p.61) e os *biografemas* são introduzidos através de prólogos e de posfácios, espaços em que a autora Lygia dialoga com seus leitores, tecendo informações sobre suas memórias e sobre seu lugar de origem, Pelotas-RS. A narrativa não é linear, dobra-se ao fluxo da memória que oscila entre o passado vivido e o presente acionador das lembranças. A ficcionalização da autora se dá na voz da personagem principal, Ana Paz-velha, que dialoga ora com Ana Paz-moça, ora com Ana Paz-criança. Esse tipo de ficcionalização de si acontece também em narrativas como *Paisagem* (1991), já vista, obra pertencente à "Trilogia do Livro": *Paisagem, Livro, um encontro com Lygia Bojunga e Fazendo Ana Paz*.

*Fazendo Ana Paz* apresenta a construção de personagens por uma autora que está em constante diálogo com a sua produção literária, ao encenar e dramatizar a vida. Nesse livro, um pacto de dupla leitura autoficcional é instalado, e o leitor tanto pode lê-lo como uma ficção, como pode reconhecê-lo como autoficção, que, nas palavras de Doubrovsky, é “invenção de fatos estritamente reais”.<sup>48</sup>

Semelhante ao que ocorre em *Fazendo Ana Paz*, em *Paisagem* também se estabelece um pacto autoficcional, como já dito. Trata-se de um livro narrado em primeira pessoa e nele uma personagem autora, anônima, vai em busca de uma casa e de um

---

<sup>48</sup> DOUBROVSKY, apud GASPARINI 2008, p. 15.

encontro com um leitor que tem por hábito se corresponder por carta. Mesmo que, em princípio, a autora não se nomeie como personagem, ela assume o risco de fazer parte do enredo, já que antes de começar a narrativa insere um prólogo denominado “Caminhos”;<sup>49</sup> explicitando os seus desejos de realizar um projeto de escrita denominado a "Trilogia do Livro" (mencionado parágrafos antes) e dos motivos que a levaram à construção de um personagem como Lourenço, de *Paisagem*. O encontro da narradora-autora com seu leitor se dá na casa que tanto procurava, e encantada com o espaço, afirma:

Quando abri o olho fiquei deslumbrada: a parede da sala era toda rasgada de janela, e lá pra longe, lá pra baixo, ora se mostrando, ora se escondendo por causa da água que escorria no vidro: O Rio. Quis logo ver mais, fui pra perto da janela, que bom que devia ser morar numa casa, era só querer e pronto! O olho pegava o Rio (BOJUNGA, 1992, p. 25).

Também neste livro a casa aparece como um espaço que abriga. Embora na narrativa o acolhimento se dê aos personagens, é uma casa que contém elementos verossímeis antecipados pela presença da autora na narrativa. E mesmo sem a homonímia, sua presença pode ser localizada pelos operadores de identificação.

Os elementos que levam o leitor a perceber a presença da autora se devem a uma escrita em que a espacialidade da narrativa também se desenvolve no Rio de Janeiro, no bairro de Santa Teresa, na busca de uma casa para alugar, na caracterização dessa casa, na vida dessa personagem autora-narradora que estava em Londres e que regressa ao Rio: “Era o principio de março. Um grau em Londres; quarenta no Rio quando eu cheguei” (BOJUNGA, 1996, p. 21). Assim, os elementos factuais se ficcionalizam para costurar a narrativa alicerçada na imaginação.

Verifica-se que o projeto de escrita de Lygia está bastante ligado à imagem da casa. E a própria autora o afirma na orelha de *Retratos de Carolina* (2002), onde escreveu sobre sua predileção por esse espaço: “A minha ligação com casas foi sempre muito forte”. A ficha catalográfica deste livro o classifica como uma obra de ficção, o que determina um pacto de leitura entre editora e leitor, para que a obra seja lida e recebida como narrativa ficcional e não autobiográfica, como aconteceu com o *Livro: um encontro com Lygia*.

---

<sup>49</sup> Esse prólogo está presente somente nas edições da Agir, de 1996. Com a nova edição, da editora da autora, ele passa a ser um posfácio, denominado não mais de “Caminhos,” mas: “Para você que me lê”, na 6ª, edição de 2004.

Creio que poderíamos considerá-lo mais especificamente também como autoficção, uma vez que, segundo os críticos, a autoficção tem como base de análise não somente o texto literário, mas tudo o que está envolvido na produção do livro, incluindo o que Gasparini denomina de paratextos (na abordagem em questão, recorri à orelha do livro). Nessa narrativa, a autora se mistura na trama de sua escrita para dialogar com sua personagem Carolina. Se na primeira parte do livro Carolina é uma personagem guiada pelas descrições da autora, na segunda e última parte ela toma vida para dialogar com o autor, à vezes questionando o final que foi dado à sua história, em outras descrevendo as sensações do autor, quando diz:

Ela riu, achou ótimo, tipo da coisa natural, e disse que ela também era assim: os personagens que ela nutria numa morada durante meses, às vezes anos, deixavam uma impressão tão forte no lugar que depois que eles iam embora, ela continuava presa ao lugar onde tinha criado eles (BOJUNGA, 2002, p.178).

Como se vê, a personagem Carolina tem vida própria, habita a casa da trama textual ao ponto de interferir na produção da escrita. Ao entrar em cena sua voz, ela também conta a história dos planos de vida de seu narrador-autor, que inventa uma casa para essa personagem e a descreve:

Casa própria nem pensar: continua alugando o conjugado da Glória, mas já comprou um terreno na serra, está pagando em prestação, e já inventou a casa que vai levantar quando acabar de pagar: uma casa tão inventada, que ela vai de *desfrutar* de todo esse tempo (BOJUNGA, 2002, p. 210).

Nessas narrativas autoficcionalas a casa adquire a simbologia de um espaço ambíguo, que está entre a vida e a obra, entre o lugar e o não-lugar. Pois, se na primeira obra abordada, *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, o caminho para se chegar à casa era uma idealização do que poderia vir a ser essa recorrência temática, todo o caminho traçado para essa simbologia da casa no conjunto da obra de Lygia finalmente é concretizado em *Retratos de Carolina*, já que o encontro entre personagem e autor ocorre em diálogo constante nesse livro.

A casa é uma imagem que remete também a uma espécie de arquivamento da escritora Lygia. Um arquivamento que ocorre tanto na espacialidade da obra, quanto na materialidade de sua casa, que passa a ser um acervo-vivo, principalmente quando acolhe

nesse ambiente os projetos de práticas de leitura, de sua interação com o leitor (tanto na obra quanto na vida), quando as fronteiras entre o público e o privado são tênues. Dessa forma: “Outro ponto importante reside naquela passagem – do privado ao público apontada anteriormente, em que a casa do escritor torna-se um museu, um arquivo, aberto ao público” (MARQUES, 2003, p. 152). A casa como espaço de arquivamento do escritor não é um privilégio somente da autora em estudo, pois, como se sabe, vários acervos literários carregam em seu nome essa característica de abrigo: Fundação Casa de Jorge Amado, Casa de Rui Barbosa, Museu Casa de Guimarães Rosa, dentre outros. A visita à casa de Lygia Bojunga confirmou o que acabei de afirmar, isto é, o espaço de sua fundação é aberto à comunidade, com algumas atividades culturais, especificamente no espaço que a autora denomina de Boa Liga, local em que algumas crianças participam de seu projeto social. A simbolização da imagem da *casa* é, assim, estendida da obra para a vida e a vida passa a ser traduzida a partir da literatura.

Em *O Rio e eu*, a casa é uma imagem de reencontro com o passado e consigo mesma, é um espaço de afeto e de regresso. Vejamos o fragmento:

Aqui, durante um bom tempo, eu dei seqüência à sensação de me sentir *perto* de ti. Me encantava! Me encantava ver que você, bem no teu bojo, no teu centro, no teu coração, continuava se espalhando tão pachorrento por casa, casinha, casona; e tudo com quintal (BOJUNGA, 1999, p. 59).

A casa aqui é um espaço também localizável, já que a narrativa de *O Rio e eu* apresenta verossimilhança com a vida da autora, mesmo que a homonímia aconteça apenas pelos rastros que a narradora deixa ao longo da estrutura narrativa, indiretamente. Ela se entrelaça às impressões íntimas do discurso do narrador-autor, que habita um determinado espaço, pois, nesse livro, aparece um pouco da aura do bairro de Santa Teresa, que é apresentado como um lugar de afeto da autora:

Me lembro até que eu não parava de dizer que contente que eu estava de te ver de novo, e da emoção que eu tinha sentido quando peguei o bonde pra subir a tua santa e ver nossa casa outra vez. Achei a casa meio combalida, tadinha, não me lembro de nenhuma cerimônia. Fiquei aí fora, olhando pra cara dela, e já planejando como é que eu melhorava ela daqui, aprumava ela dali, quer dizer: já sentindo a certeza de que eu voltava pra ela (BOJUNGA, 1999, p. 67).

A herança de casas culturais já faz parte da história desse bairro. Na biografia *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e marginais em Santa Teresa*, Hilda Machado demonstra que a casa da família Murtinho deixou uma herança cultural dos saraus litero-musicais ao bairro, da frequência constante dos artistas nos salões de arte, da *bella époque* da elite carioca que buscava se transformar em uma sociedade à moda dos costumes sócio-culturais europeus, especificamente o francês, dos anos de 1920. Ainda, para Felipe Fortuna, Santa Teresa apresenta uma atmosfera diferenciada em suas casas, quando afirma: “O bairro de Santa Teresa, com casas e silêncio, é mais do que residual: é íntimo” (1998, p.20-21).

Ao lançar um olhar sobre a fortuna crítica da autora, vi que o espaço da casa foi um assunto abordado em duas dissertações. Uma sobre o livro *Corda bamba* no qual a pesquisadora trabalha essa imagem sob duas perspectivas: a casa é sinônimo de lar, espaço de constituição da subjetividade das personagens e da constituição familiar, mas também ambiente de conflito, de refúgio, de múltiplas opções de vida:

Tanto a casa dos concertos (*A bolsa amarela*) quanto a Casa da madrinha são lugares que simbolizam o distanciamento das personagens de seus locais de origem, permitindo uma percepção melhor dos conflitos que os afligem (SANTOS, 2006, p. 70-71).

Em outra abordagem a casa é analisada sob o viés da sociologia, e essa imagem é considerada uma alegoria da sociedade brasileira nos anos 60 e 70, pois, estudando a obra *Os Colegas* (1972), a pesquisadora afirma:

Delineia-se, nesta primeira obra de Lygia, o projeto de uma casa alicerçada em elementos divergentes dos empregados pela sociedade vigente. Esta, mostrando-se heterogênea, revela-se como um lugar conturbado, em que alguns gozam de privilégios e a maioria padece, na periferia, as agruras provenientes de uma grande metrópole (SILVA, 1996, p.142).

Essas pesquisas, contudo, não contemplaram a imagem da casa associada às relações entre obra e vida de Lygia Bojunga, como ocorre nesta dissertação.

Em síntese, posso inferir que, na obra da autora, a imagem da casa é uma recorrência que se processa de várias formas híbridas, às vezes abrigando opostos, com a imagem de lugar e de não-lugar simultaneamente. Assim, entende-se que:

O não-lugar não constrói laços tradicionais de identidade, mas relações pragmáticas com indivíduos tomados como clientes, passageiros, usuários, ouvintes. O lugar enraíza e identifica, fortalecendo a dimensão gregária; o não-lugar desterritorializa e permite os particularismos, possibilitando a dimensão solitária e autista do indivíduo. O lugar fortalece os sentimentos de pertencimento a algo que lhe é exterior e anterior, a cultura, as tradições, a nação – espaço da memória enraizada. O não-lugar, ao desterritorializar a experiência do indivíduo, institui a possibilidade e a necessidade do voltar-se sobre si próprio, abrindo possibilidades para a configuração da subjetividade. O não-lugar é o espaço da identificação, atrelada a descontinuidades e deslocamentos que marcam a experiência social dos sujeitos contemporâneos (GOMES & MARGATO, 2008, p.11).

Se por um lado a casa agrega memórias, lembranças e a criação de personagens, tanto na trama textual como no mundo empírico, a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga Nunes, por exemplo, por outro ela também é um espaço perdido no passado, um não-lugar, pois carrega em seu sentido uma lembrança de algo que se perdeu definitivamente, que está desgastado pelo tempo, que só pode ser recuperado na escrita e não mais pela experiência; que ao mesmo tempo identifica uma subjetividade e uma identidade que se confunde com as mudanças de valores. Mas ao mesmo tempo é lugar, pelo fato de fortalecer laços, lembranças, memórias afetivas, enraizamento e pertencimento.

Enfim, a casa é inscrita em toda a obra de Lygia como um espaço, uma imagem que possui múltiplos sentidos. Esse tema já estava alicerçado em *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, mas aos poucos a imagem foi se deslocando e se arquitetando em outras obras. Essa imagem se impôs nessas narrativas e passou a caracterizar um espaço de criação para a consolidação de um projeto literário.

### **3º CAPÍTULO:**

*Lygia Bojunga na cena textual*

Mas eu não estava pensando em nada disso quando pedi refletor pra fazer a minha apresentação de “Livro”: eu ainda não sabia que, na hora que o refletor se acendia, a minha imagem de teatro aparecia outra vez... (BOJUNGA, 2004, p.130).

Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – Ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravai aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás)” (BARTHES, 2003, p.136).

Conforme exposto nos capítulos anteriores, o *corpus* desta pesquisa se aproxima do discurso ficcional, embora em alguns livros haja um direcionamento para o discurso autobiográfico. Operando no “entre-lugar” do discurso ficcional e biográfico, a autoficção não se mostra como um modelo rígido de escrita, mas como uma prática que está presente tanto em textos ditos “autobiográficos” como naqueles que não têm a intenção de ser o relato “declarado” de uma vida. Essa ideia está fundamentada nas abordagens feitas no segundo capítulo, pautadas na metodologia dos paratextos e do *biografema* barthesiano.

Ao constatar que o *biografema* foi desenvolvido aos poucos, por meio de *flashes*, em algumas obras de Roland Barthes (*Sade, Fourier e Loyola* e *Roland Barthes por Roland Barthes*), reitero que, a partir dessas obras, percebe-se que o autor não teceu teorizações extensas sobre esse conceito, mas desenvolveu-o em sua prática escritural, aliando o fazer literário ao exercício crítico. Nesse sentido, optei por iniciar este capítulo com um fragmento de sua autobiografia que faz referência a um “modelo” de escrita em que o autor se lança na trama textual, adotando múltiplas facetas, e fazendo da obra o espaço para sua autoficcionalização e encenação.

Como exemplo de um crítico que teorizou sobre os mais variados temas que envolvem a cultura, Barthes também privilegiou o teatro<sup>50</sup> em suas reflexões, o que o fez estabelecer relações entre essa arte e a literatura, especialmente sobre a dramaturgia de Brecht.

Nesse sentido, a aproximação entre o teatro e a literatura, em consonância com o retorno do autor à narrativa, pode ser encontrada, por exemplo, no prefácio de *Sade*,

---

<sup>50</sup> Como pode comprovar o livro que contém uma seleção de textos: *Escritos sobre teatro*, reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivièrè, da Editora Martins Fontes (2007).

*Fourier e Loyola*, no qual Barthes, ao tratar da especificidade do *biografema*, reflete sobre as operações necessárias para se tornar um formulador da língua (leia-se *escritor*); afirmando que os três autores inauguraram um estilo na literatura. Segundo ele, para se chegar a esse patamar, ao escritor faz-se necessária uma capacidade de *teatralizar* a linguagem. Ao afirmar: “Que é teatralizar? Não é decorar a representação, é ilimitar a linguagem” (BARTHES, 1979, p.11-12), ele conclui que o estilo desses autores comporta *insistências*. E são essas insistências que permitem “ilimitar a linguagem” literária, ou seja, atribuir ao discurso a capacidade de não ter a obsessão por uma única visão sobre o sujeito. Nesse caso, o discurso crítico deve possuir a sensibilidade de ver no texto do autor um sujeito disperso, “(...) como as cinzas que se lançam ao vento” (BARTHES, 1979, p.14). Será essa ação de o autor dispersar-se também na sua escrita e se reinventar na e a partir da linguagem, em diversas formas (em múltiplas facetas), o que faz sua obra atingir um caráter polissêmico (que seria o “ilimitar a linguagem”, nas palavras de Barthes).

De acordo com essa premissa, penso a obra de Lygia Bojunga como uma espécie de palco para sua representação autoral. Dessa forma, refletir a obra como espaço para a encenação de si mesmo é ver que “(...) o texto torna-se teatro no momento de sua <re>citação, quando os <re>citadores (atores) através de processos apropriados se transformam em personagens” (CASA NOVA, 2000, p.158).

Por esse olhar, percebe-se que as narrativas aqui analisadas impõem em sua estrutura um impasse aos processos de transformação da personagem que fala de si. Isto é, mesmo que estes processos reiviniquem o caráter duplo do ato de representação do ator (e o entendo aqui como *autor*), de sair de si mesmo para dar vida a um personagem (quando os dois diferenciam-se), ainda assim, nessas obras ocorrem processos híbridos. Ou seja, ora esses processos de representação colocam o autor à vista, à mostra no texto, ora escondem-no, disfarçam-no por meio de seus personagens.

Por esse pensamento, identifico *o teatro* como um *biografema* presente na obra da Lygia Bojunga, compreendendo sua prática escritural, insisto, como uma espécie de palco para a encenação de seu ofício literário. Essa ideia pode ser explicada a partir de alguns traços encontrados no *corpus* analisado, como a presença de *narradores-escritores* (critério de atribuição profissional, definido por Gasparini) que se mostraram de forma constante, o que caracteriza traços de narrativas que certificam e reivindicam espaços para se discursar sobre a obra e a vida, de forma encenada (GASPARINI, 2004, p.25). Além disso, a

caracterização de alguns personagens recebe marcas da autora, transpondo para a ficção aspectos de sua vida.

A escolha do teatro como um *biografema* na obra de Lygia Bojunga se dá em consonância com o fato de essa autora ter trabalhado como atriz e, mesmo com a carreira literária bem consolidada, ainda encenar seus livros em muitos eventos literários pelo país.

Para demonstrar como se processa a ficcionalização da autora na narrativa, faz-se necessário abordar junto aos livros as marcas paratextuais (prólogos, capas de livros, títulos) e incluir o *epitexto verbal*, público e privado (GENETTE, 2009, p. 303) que se caracteriza pelo relato da autora em conversa comigo e por outras entrevistas concedidas. Essa proposta foi de suma importância para se perceber como a vida e a ficção estão imbricadas, como a autora volta-se para sua obra em uma espécie de jogo que dramatiza esses polos.

Como afirmado antes, a carreira teatral de Lygia começa aos 19 anos, quando passa a pertencer à Companhia dos Artistas Unidos (abrigada no teatro Duse), um grupo que atuava no bairro de Santa Teresa no final dos anos de 1940. Tendo como fundador Paschoal Carlos Magno, idealizador do Teatro do Estudante no Brasil (TEB), sua proposta tinha por objetivo fomentar o teatro por meio de uma profissionalização, da técnica da arte, ao invés de pensar a atividade teatral como um talento nato, uma vocação.

Tido como precursor de grandes companhias de dramaturgia (como o Tablado, de Maria Clara Machado), o teatro de Paschoal Carlos Magno também foi responsável por mobilizar grande parte da juventude da época em favor de um teatro mais comprometido com a arte que com o lucro. Buscava ainda encenar peças inspiradas em obras da literatura, fazendo-se revelar autores brasileiros, tais como: Raquel de Queiroz, Antônio Callado, Hermilo Borba Filho, entre outros.

Ao abandonar a companhia de Paschoal Carlos Magno, e definitivamente a carreira de atriz (além de um curso de medicina), Lygia Bojunga dedica-se exclusivamente à literatura. No entanto, depois de escrever nove livros, a autora retoma a atuação teatral e em 1988 escreve o monólogo *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, já abordado no capítulo anterior, para falar dramaticamente de sua paixão por livros. Como se percebe, incluir em sua obra o teatro não é uma escolha acidental, já que este fizera parte de sua vida profissional. Porém, a ação de atuar os próprios textos em vários lugares do país é um fato curioso, já que, além de escrever sobre si mesma, a autora opta por encenar, na prática,

sua própria obra. Essa experiência lhe dá um retorno de reconhecimento a sua profissão teatral, o que a faz anos depois repeti-la com outras apresentações, como a encenação de *Fazendo Ana Paz* (quando representa todos os personagens da narrativa) além de outros monólogos. Em *Feito à mão*, a autora relata esse percurso em um capítulo dedicado ao projeto: “As Mambembadas”, como demonstra o trecho:

Um dia eu concluí que o primeiro projeto da Casa Lygia Bojunga tinha que ser feito a três (eus): escritora, atriz e andarilha. Peguei meu livro *Fazendo Ana Paz* e comecei a trabalhar uma maneira de contar aquela história no palco. Depois botei um espelho no estúdio do Rio, pra poder me enxergar nas sete personagens da história, e durante meses me concentrei nesse projeto (BOJUNGA, 2005, p.115).

Em entrevista a Edney Silvestre<sup>51</sup> (citada anteriormente), Lygia afirmou que, quando criança, ao criar personagens em suas brincadeiras, procurava encená-los sem nem mesmo saber o que era teatro, de fato; a autora revelou ainda: “Conforme eu escrevia e criava esses personagens, eu tinha vontade de representar [...] e sem querer a paixão pelo teatro chegou junto”.

Retomando esse assunto, em nossa conversa, Lygia apresentou, como fator de desistência para a carreira teatral, o fato de apreciar a solidão da escrita e, mesmo gostando de atuar, declarou que não tinha “vocaçãõ” para essa arte, o que a fez definitivamente abandonar os palcos e voltar-se para sua “grande paixão”: a literatura.

Em visita ao seu espaço de produção, Lygia apresentou-me sua biblioteca pessoal composta por obras de grandes autores, como: Clarice Lispector (“de leitura desafiadora”, disse), Guimarães Rosa, Machado de Assis (“são os nossos grandes mestres”, enfatizou), entre outros, incluindo: Manuel de Barros, Henriqueta Lisboa, Carlos Drummond de Andrade e Simone de Beauvoir. Nessa ocasião a autora discorreu sobre os desafios que permeiam os bastidores do mercado literário. Na conversa, ela mostrou-se descontente com a situação atual, na qual o palco das celebridades literárias é construído pelo abuso mercadológico (que compromete a qualidade do texto) dos livros produzidos para crianças e jovens. Ao criticar o papel dos chamados “agentes literários”, Lygia, em tom de protesto, afirmou: “Tive um agente literário que me perguntou quantos livros eu escrevia por ano!

<sup>51</sup> Programa da Globo News, exibido em: 13/05/2004. O vídeo encontra-se disponível no site: <<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM119030-7823-LYGIA+BOJUNGA,00.html>>

Daí respondi: Bom depende, às vezes passo dois ou três anos fazendo um livro. E ele achou absurdo!”

A propósito, ao falar de literatura, ela mostrou-me seu mais recente livro e logo perguntou: “Você já tem o *Querida*?<sup>52</sup> Muitos não gostaram da capa, fazer o quê. Admito, é bem diferente do que já tinha colocado em capas de livros.”

Ao vê-lo, percebi uma capa amarela, mas de fundo escuro, com um véu negro rendado e sobre ele uma máscara branca, sem expressão. Surpreendeu-me a afirmação de Lygia ao dizer: “Gosto muito de máscaras, tenho uma coleção”.

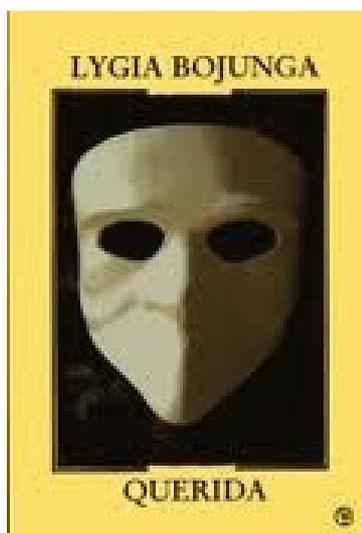


FIGURA 4– Capa do livro *Querida*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2009.

Mesmo que seu mais recente livro, o *Querida*, não tenha como assunto principal a metalinguagem e a estética do texto literário, nem a escrita de si, a autora não se furtou em inserir, em uma pequena passagem, um questionamento sobre o papel do mercado produtor de livros, na figura do agente literário. Assim, o enredo da obra mostra um personagem escritor, o Pollux, indignado com o mundo editorial, e que afirma em seu discurso:

–“Sou um trabalhador braçal do intelecto”, como um amigo meu, também escritor, costuma dizer. Só que, com tudo isso, eu fui rotulado de “escritor de livros de viagens”. – Olhou para a mata e suspirou

<sup>52</sup> Esta obra recebeu o prêmio Hors Concours – Altamente recomendável para o jovem, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, neste ano de 2010. Ainda, foi um dos cinco livros brasileiros selecionados pela Jungendbibliothek-IJB (a maior biblioteca de literatura para jovens e crianças, situada em Munique-Alemanha) para representar o Brasil em seu catálogo anual (o White Ravens 2010), lançado na Feira de Bolonha, a maior feira do gênero.

resignado. – Como se escritor tivesse que se limitar a um único gênero. Imagina que no mês passado entreguei meu último livro, recém-saidinho do forno pro meu agente literário, e foi só ele acabar de ler que já me telefonou, alarmado pedindo que eu pensasse melhor antes de publicar o livro. Disse que eu ia frustrar meus editores e, pior!, meus leitores (BOJUNGA, 2009, p.195).

A escolha de inserir neste trabalho o depoimento (epitexto) de Lygia sobre sua relação com o mundo editorial, trazendo a capa de seu mais recente livro (peritexto), representada no papel da máscara (além de citar um trecho dessa obra), é uma maneira de introduzir uma temática que se apresenta de forma insistente em sua literatura. Em outras palavras, quero reiterar que, metaforicamente, na obra de Lygia Bojunga esta máscara estampada na capa de seu livro simboliza que o teatro é um *biografema* que se faz presente na experiência de escrita da autora, que sua obra, digo, o texto como teatro, em muitos momentos, é cenário para introduzir diferentes facetas de si mesma, através de seus personagens.

Assim, na análise das relações entre obra e vida, de forma encenada, a máscara adquire grande importância. Como se sabe desde o teatro grego, a máscara é um instrumento que constrói o corpo do ator, cuja necessidade é a de transformar-se, de sair de si mesmo, para ocultar, simbolizar, metamorfosear e/ou representar um personagem. Dessa forma, o ator que representa exerce seu duplo papel, no qual precisa distanciar-se de si mesmo para conceder espaço ao surgimento de um personagem. Nessa ação, estão em jogo, em confronto, o ser e o não ser, o assumir-se como corpo da representação na própria encenação ou o dar espaço para que a obra (o personagem) prevaleça.

No trabalho da cena teatral, a máscara proporciona a despersonalização do indivíduo para que ocorra o surgimento do personagem. Mesmo possuindo diversas conceituações no decorrer dos tempos, para Ana Maria Amaral,

A máscara provoca transformações imediatas, com ela a pessoa passa de sua condição para outra. É mágica porque magia é um fenômeno que surge quando duas realidades diferentes, mesmo opostas, são conectadas. A máscara, sendo um objeto material, também representa algo não material (AMARAL, 2002, p.41-42).

Se a ausência de relações de homonímia entre autor e personagem for tomada como referência, vê-se que essas “realidades” (oposições de personalidades, mas que estão

ao mesmo tempo conectadas) acontecem em muitas narrativas da autora, nas quais os personagens, com suas características, apresentam outros nomes, o que é normal na ficção, pois o nome também é uma máscara (UBERSFELD, 2005, p.89).

É dessa maneira que, em muitos momentos, a literatura feita por Lygia Bojunga utiliza os traços de sua cenografia biográfica para sustentar a trama da narrativa, costurando o *pacto duplo do ator* (de representar um outro e ser ele ao mesmo tempo), em que por vezes ele se mascara e em outras se apresenta em seus personagens e onde o disfarce nem sempre representa a mentira, pois: “Além disso, o uso da máscara não exclui que o rosto de quem a traz se deixe ver, seja posto a descoberto” (DAMISH, 1995, p.319).

Nesse sentido, em concomitância com o pensamento de Barthes, o qual enfatiza que o discurso sobre si é atravessado pelo imaginário assumido por diversas *personas*, e que a teatralização do autor acontece a partir de sua linguagem (texto), torna-se relevante evidenciar que a presença dessa máscara na obra de Lygia é resultado de sua estreita relação com o teatro.

O retorno da “vocação” teatral de Lygia Bojunga ocorrida a partir de 1988, em *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, mostra que, nessa obra, como já dito, a autora já estabelece um contrato autobiográfico ao colocar, na capa, seu nome e sua foto, estabelecendo-se, assim, a relação de homonímia que se faz necessário a um pacto autobiográfico, de acordo com Philippe Lejeune.

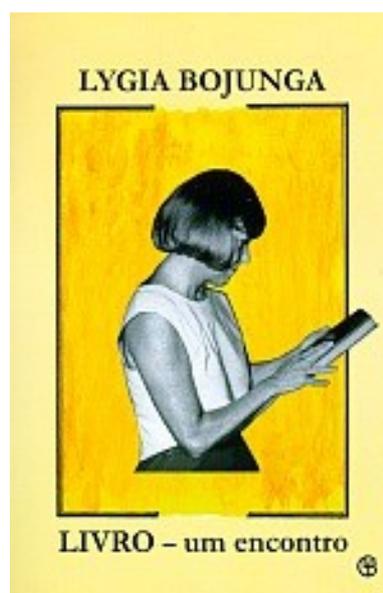


FIGURA 5 – Capa do *Livro: um encontro*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2004.

Ao trazer o nome no título do livro (*Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*),<sup>53</sup> a autora, de fato, já antecipa seu conteúdo e direciona sua leitura para uma determinada recepção, isto é, que seja lida como um discurso que tenha características “autobiográficas”.

Além disso, à medida que a narrativa vai avançando, o leitor depara-se com as fotografias das apresentações teatrais de Lygia, o que não deixa dúvidas ao leitor sobre a homonímia na relação personagem e autor.

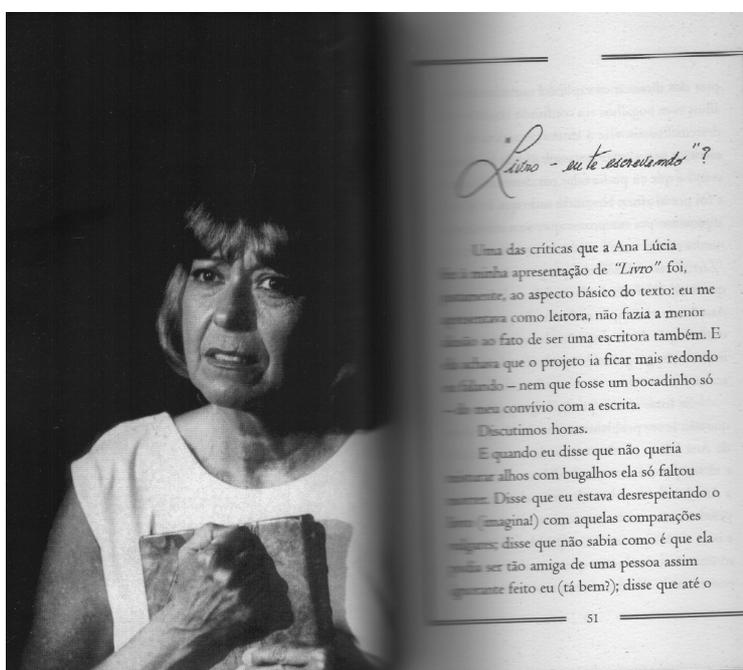


FIGURA 6 – páginas 51-52 de *Livro: um encontro*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2004.

Protagonizando um monólogo a partir de uma seleção de fatos importantes de sua vida de escritora, a personagem-autora lança informações biográficas na narrativa, mas a total fidelidade aos fatos é rompida quando ela insere em seu discurso o diálogo com uma personagem imaginária (Ana Lúcia), que discute com ela e interfere em seus gostos de leitura, como se apresenta na passagem:

Um dia a Ana Lúcia chegou lá em casa e me arrancou o livro que eu estava lendo. Assim, de nariz torcido e pontinha de dedo:

<sup>53</sup> O nome da autora figura no título na 2ª edição, da Ed. Agir, do ano de 1990. Com a reedição pela editora Casa Lygia Bojunga (figura acima), o nome da autora foi retirado do título, mas a foto de Lygia encontra-se estampada na capa, o que produz o mesmo efeito de homonímia.

- Sabia que você tinha que ter vergonha de ler isso?
- Tá bem Ana Lúcia, mas me dá ele aqui que eu quero acabar de ler.
- Sabia que esse fulano tá na moda, todo mundo lê ele, mas sabia que ele é ruim demais?
- Ô Ana Lúcia ...
- Sabia que o romantismo dele é viscoso, é pegajoso... Se você tá tão precisando assim de romantismo, lê o Beltrano, lê a fulana: romântico por romântico, pelo menos eles escrevem com criatividade, com originalidade (BOJUNGA, 2004, p.28).

A partir desse fragmento textual percebe-se que o discurso narrativo ultrapassa o estado de monólogo para adquirir a dimensão de um diálogo e, assim, problematiza a instância da primeira pessoa, caracterizando a narrativa como um *monólogo interior* e um diálogo ao mesmo tempo. Ao caracterizar esse recurso, Massaud Moisés pontua que:

O monólogo interior caracteriza-se por transcorrer na mente da personagem (*monos*, único, sozinho; *lógos*, *palavra*, discurso), como se o “eu” se dirigisse a si próprio. Na realidade, continua a ser diálogo, uma vez que subentende a presença de um interlocutor, virtual ou real, incluindo a própria personagem, assim desdobrada em duas entidades mentais (o “eu” e o “outro”), que trocam idéias ou impressões como pessoas diferentes (MOISÉS, 2004, p. 308).

No exemplo citado, percebe-se que, através de uma personagem, a autora desdobra-se em outras para colocar em cena discussões polêmicas que envolvem a estética de um texto literário.

A escolha de um gênero como o monólogo, para fazer parte de sua obra, não provém do acaso, uma vez que este se caracteriza por ser um discurso genuíno das artes cênicas, sempre presentes na formação de Lygia Bojunga. Ainda, ao escolher o monólogo interior, o sujeito que se encena nesse discurso adota a identidade fragmentada, que se desdobra sobre outras, assume múltiplas *personas*, convidando essas facetas a participarem da encenação da escrita.

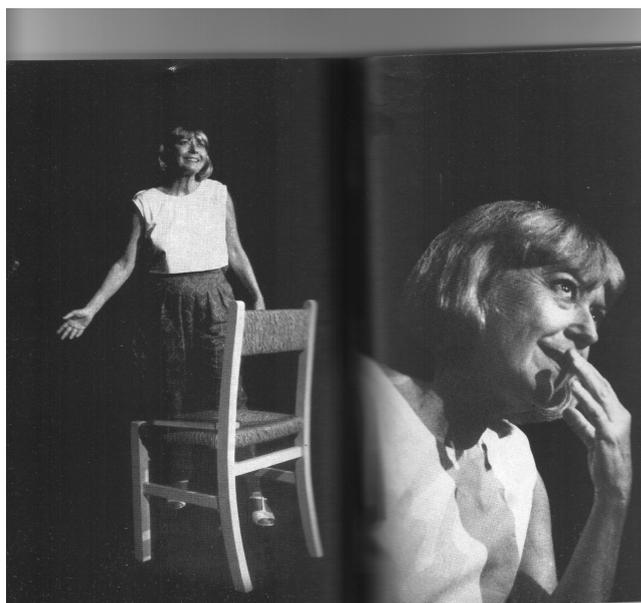


FIGURA 7 – páginas 94-95 de *Livro: um encontro*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2004.

Em *O Rio e eu* (1999), também já abordado no capítulo anterior, há passagens em que autora discursa sobre sua profissão de atriz. O discurso do monólogo interior é um recurso que aparece neste livro, no qual a narradora-enunciadora conta sua trajetória profissional dirigindo-se ao enunciatário personificado na cidade do Rio de Janeiro:

Quando comecei a minha vida profissional de atriz, lá no centro Copacabana, eu saía do teatro por volta de meia noite. Quantas e quantas vezes eu pegava a praia (a gente não chamava a **tua**<sup>54</sup> Avenida Atlântica, só dizia *a praia*) e vinha andando a Constante Ramos, me impregnando de maresia, aproveitando a caminhada pra analisar uma fala, um gesto, uma expressão minha, no espetáculo recém acabado, planejando pra noite seguinte o jeito de melhorar a fala, o gesto, a expressão (BOJUNGA, 1999, p.31-32).

Nesta obra, o título também tem sua importância ao remeter ao nome da autora (mesmo que não seja de forma explícita) a partir do pronome eu, caracterizador de um discurso que remete a si mesma.

Ainda, ao tecer uma narrativa em que memoriza cenas de sua carreira teatral, em *Feito à mão*, cujo discurso, insisto, está mais direcionado para a autobiografia, Lygia dedica um capítulo ao projeto das “Mambembadas”, no qual relata as apresentações de seus monólogos por várias regiões do país. Nessa lembrança, quando narra sobre sua

---

<sup>54</sup> *Grifo meu.*

trajetória teatral, a autora coloca-se em situações imaginárias, ao dialogar com o outro (mesmo que a narrativa seja direcionada a si mesma), como se vê no trecho:

Se o espaço tinha recursos de iluminação, maravilha!! Se não tinha, paciência... e se o eu-atriz se rebelava:  
 – Não entro em cena sem refletor!  
 O eu-escritora logo acudia:  
 – Mas o que que você tava pensando? que ia encontrar o Lytelton? O Olivier? É o palco do National Theatre que você tá querendo, é?  
 – Mas olha aí o terror dessa luz fluorescente!  
 – Paciência, não é?  
 – Paciência coisa nenhuma! atriz nenhuma entra em cena com uma luz dessas.  
 – Mambembe entra em qualquer cena e com qualquer luz, tá?!  
 – E vê só, não tem porta pra fechar! Olha essa barulhada que tá vindo lá da rua. Eu não me apresento desse jeito. Eles que dêem uma desculpa qualquer pro público.  
 – Ora, deixa de frescura. Já pra cena!  
 – Não vou.  
 – Vai já. E vai já!!  
 E pronto: a voz do eu-escritora é sempre mais forte (BOJUNGA, 2005, p.117-118).

Na passagem acima, percebe-se que o discurso do enunciador situa-se entre o autor e ator (personagem) e, mesmo possuindo índices de autobiografia, o discurso se permite ficcionalizar fatos da existência, onde as *personas* encontram-se fragmentadas, encenando-se em situações imaginárias. O sujeito que permeia a narrativa dessa suposta “autobiografia” apresenta-se disperso por sua tessitura textual, como enfatiza Barthes:

Eis por que, quando falamos hoje de um sujeito dividido, não é de modo algum para reconhecer suas contradições simples, suas duplas postulações, etc.; é uma *difração* que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso (BARTHES, 2003, p.160).

Ainda que nessas narrativas não tenha sido mencionado o nome da autora, elas trazem uma rememoração de acontecimentos da vida de Lygia. Além disso, elas se apresentam como narrativas de fatos “estritamente reais”, mas que também não impedem que, em seu enredo, fatos biográficos sejam ficcionalizados. Por esse olhar, estas narrativas constituem-se em metadiscurso ficcionista, onde:

Duplicando-se em personagem histórico e em dupla fictícia, o autor, então, alterna inesperadamente narrativas memoriais e episódios inventados. Essa estratégia um tanto mitomaniaca excede seus biógrafos, que lhe atribuíram por longo tempo os grandes feitos imaginários. Prova de que o metadiscorso ficcionalista inicial não é suficiente para resguardar o leitor das armadilhas criadas pela aparência autobiográfica de uma narrativa (GASPARINI, 2004, p.131).<sup>55</sup>

Vale ressaltar que a presença de um narrador-escritor é um traço biográfico que se mostra encenado nas várias obras analisadas. Em todas elas há essa insistência temática, seja através do narrador da história ou daquele personagem que expõe sua vida e dialoga consigo mesmo, com suas personagens ou com seu leitor. Por exemplo, a narrativa de *Paisagem* está enunciada na primeira pessoa do singular, em que um autor se propõe a narrar o encontro que teve com o leitor Lourenço e seus amigos.

Em obras como esta, entendo que o discurso enunciativo não polariza a narração a respeito de si mesmo, mas convida o outro, o leitor, a participar da encenação da escrita. Mesmo que não seja uma narrativa monológica (como *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*), o diálogo de um sujeito-autor se materializa com o leitor-personagem, que se faz presente na narrativa revestida por um discurso sobre a produção e a recepção da obra literária. Nesse sentido, a narrativa estabelece um contrato de dupla leitura, (GASPARINI, 2009) em que o autor, além de se autoficcionalizar, faz uma discussão a respeito do ato de criação literária. É o que se vê no discurso do personagem Lourenço:

Essa coisa de escritor criar um personagem e fazer a gente acreditar nele feito coisa que toda a vida a gente conheceu o cara, ou a cara, Literatura é o jeito que um escritor descobre de passar isso pra gente dum jeito que é só dele, e quando um dia a gente afina com um jeito dum escritor inventar, com o jeito que é o jeito dele escrever, nesse dia a gente vira Leitor dele e quer ler tudinho que o cara ou a cara escreveu, mas quando eu digo a *gente* eu tô falando de Leitor feito eu, leitor de letra maiúscula, e aí então, sabe Renata, a gente fica tão ligado nesse escritor que é capaz até de intuir o que ele vai escrever (BOJUNGA, 1992, p.35).

---

<sup>55</sup> Se dupliquant en personnage historique et en double fictif, l'auteur va dès lors faire alterner sans crier gare récits mémoriels et épisodes inventés. Cette stratégie quelque peu mythomaniacale abuse ses biographes, qui lui ont longtemps attribué des hauts faits imaginaires. Preuve que le métadiscours fictionnaliste initial ne suffit pas à mettre en garde le lecteur contre les pièges tendus par l'apparence autobiographique d'un récit.

Esse trecho de *Paisagem* evidencia a narrativa autoficcional em que o personagem escritor (critério de identificação profissional) imprime a marca do autor no texto, colocando-se em situações imaginárias e onde o sujeito-autor adentra sua narrativa para estabelecer uma comunicação com seu leitor:

(...) o escritor identificável ao autor ocupa igualmente a posição de narrador. Ele detém todas as alavancas de comando do texto, e mostra, no processo, sua capacidade de comunicar diretamente com o leitor sobre a cabeça dos outros personagens (GASPARINI, 2004, p. 57).<sup>56</sup>

A partir dessa abordagem, o autor de autoficção trama na voz de seus personagens um tecido de reflexões sobre seu fazer literário, no qual a identificação profissional (ser escritor) é um risco estratégico de lançar sobre a narrativa os rastros de sua biografia. Esse risco, o autor assume e direciona a narrativa autoficcional para o espaço do escritor-personagem:

Tendo o protagonista por vocação escrever romances, a probabilidade da confissão autobiográfica aumenta. As repercussões dessa identificação profissional são amplamente função do modo de enunciação (GASPARINI, 2004, p.56).<sup>57</sup>

Por tratar-se de uma narrativa que traz um narrador cuja profissão é escrever, o caráter confessional da obra é estabelecido a partir dessa caracterização, mas por outro lado o caráter autoficcional da narrativa se evidencia através da projeção desse autor em situações imaginárias.

Esse detalhe também é uma característica das narrativas de *Fazendo Ana Paz e Retratos de Carolina*. Em ambas, o discurso do narrador é o de um escritor que, ao deparar-se com o processo de criação literária de seus personagens, insere-os em um universo propriamente seu, transpondo para a obra muito dos seus gostos, como os lugares e espaços afetivos (Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, a casa). Ao espelhar-se em sua narrativa, o autor-narrador joga-se na trama de seus personagens, adentra a narrativa e

---

<sup>56</sup> (...) l'écrivain identifiable à l'auteur occupe également la position de narrateur. Il détient tous les leviers de commande du texte, et montre, à l'occasion, sa capacité à communiquer directement avec le lecteur par-dessus la tête des autres personnages.

<sup>57</sup> Que le protagoniste ait pour vocation d'écrire des romans et la probabilité d'aveu autobiographique augmente. Les répercussions de cette identification professionnelle sont largement fonction du mode d'énonciation.

toma a posição de um sujeito que traça sua biografia, para rememorar seus lugares de afeto, mas por meio de outro tecido, o da ficção. Assim:

A posição do personagem no espaço pode, como sua posição no tempo, lembrar a do autor. Trata-se de escritores, com efeito, que misturaram tantas vezes sua cidade ou seu território a sua obra que não imaginamos que possam ter nascido em outro lugar. Se um de seus personagens evoca seu passado nesses lugares, o leitor supõe imediatamente que é o autor que se lembra e canta sua elegia (GASPARINI, 2004, p.49).<sup>58</sup>

Em *Fazendo Ana Paz*, a autora insere no paratexto do posfácio “Para você que me lê”<sup>59</sup> uma foto da família contando os motivos que a levaram a colocar um casarão na capa do livro. Nesse posfácio, a presença das origens (tanto o lugar de nascimento, como a lembrança do passado) é um traço que, mesmo se escondendo na narrativa, revela-se e põe-se à mostra. E isso acontece em uma obra que, “aparentemente”, não tinha a intenção de falar sobre a própria autora.

Hoje eu quero te contar por que que eu escolhi a foto de um sobrado antigo pra botar na capa, e as fotos de um azulejo e de uma família reunida pra serem as únicas imagens a “enfeitar” o miolo deste livro. Memória – a Ana Paz fala muito disso: rastro atrás, vivências passadas; a criança que a gente foi, determinando o adulto que a gente é; o “eu era assim e, em volta de mim, o mundo era assim, mas agora...” – Memória. E eu, que sinto uma atração muito forte pra querer imitar nisso e aquilo os personagens que crio e aos quais me afeiço, quis hoje, aqui nesta nossa conversa, vir te contar um pouco de como eu comecei a valorizar o rastro atrás dos lugares por onde eu andava e, com isso, valorizar o *meu* rastro atrás, a *minha* Memória (BOJUNGA, 2004, p.89-90).

Vejamos a foto que é introduzida na 6ª edição de *Fazendo Ana Paz*:

<sup>58</sup> La position du personnage dans l’espace peut, comme sa position dans le temps, rappeler celle de l’auteur. Il est des écrivains, en effet, qui ont tant de fois mêlé leur ville ou leur terroir à leur oeuvre qu’on n’imagine pas qu’ils aient pu naître ailleurs. Qu’un de leurs personnages évoque son passé en ces lieux et le lecteur suppose aussitôt que c’est l’auteur qui se souvient et chante son élégie.

<sup>59</sup> Este livro foi lançado em 1991, e neste trabalho analiso a 6ª edição, da editora da autora. Portanto, a análise dos paratextos compreende somente os desta edição.

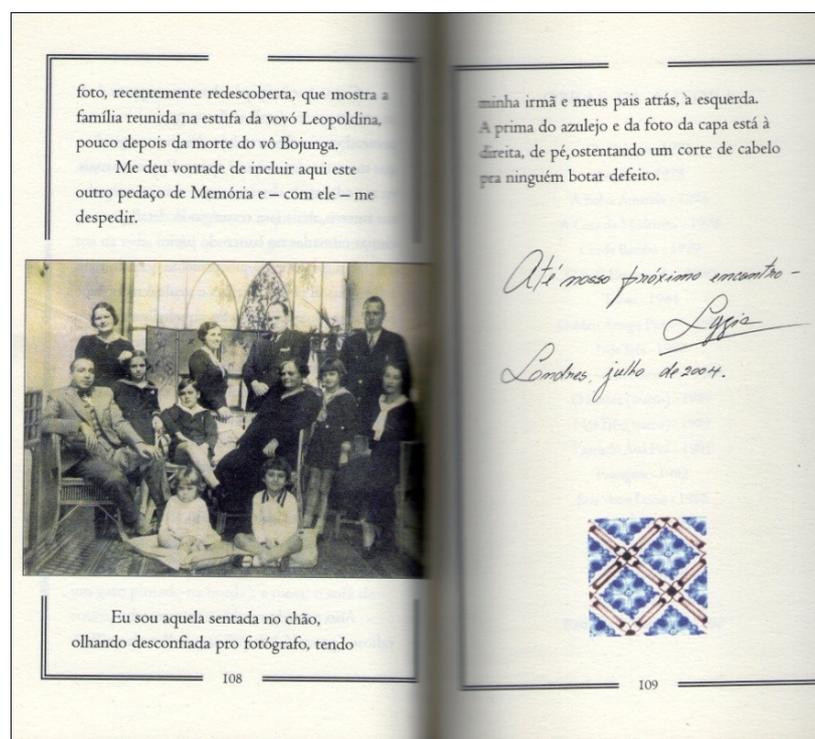


FIGURA 8 – páginas 108-109 do livro *Fazendo Ana Paz*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2004.

Mas, em momento algum, a narrativa de *Fazendo Ana Paz* apresenta o personagem com o mesmo nome da autora, na capa e, desde o início, não se estabelece um contrato de contar a trajetória de vida de quem está narrando e, sim, a de uma personagem (Ana Paz), em que há a presença de um narrador-escritor (anônimo) relatando sua forma de construir essa personagem. A história narrada não se apresenta como uma confissão autobiográfica, mas, ao inserir a fotografia familiar e, o principal, a imagem de um azulejo no posfácio, servindo de símbolo de ruínas, de restos de um tempo que não existe mais, a autora privilegia o detalhe, o fragmento, para levar à narrativa sua biografia de forma ficcionalizada.

Em nosso encontro em sua casa, ao contar sobre a recepção de seu livro *Querida*, por parte de sua prima que mora no Sul, Lygia afirmou que, diante dos restos demolidos do casarão da família em Pelotas, essa prima havia recolhido um fragmento de azulejo do casarão. Com essa informação, não busco reduzir a ficção aos fatos, mas afirmar que o fragmento como forma de memória, de um traço do sujeito que se inscreve em sua obra, consiste numa particularidade da escrita da autora. É o que se vê também na contracapa da primeira edição de *Paisagem*, lançada pela editora Agir (1992), obra que não pretende,

igualmente, ser uma narrativa autobiográfica, mas apresenta em sua contracapa a imagem de Lygia, de dentro pra fora do jardim de sua casa, com os azulejos antigos, que desta vez não são os do casarão da família no Sul, mas de sua casa no Rio de Janeiro.



FIGURA 9 – Contracapa de *Paisagem*, Ed Agir, 1992.

Ao analisar os prefácios, denominados de “Caminhos”, presentes em *Fazendo Ana Paz e Paisagem*, o discurso do narrador-autor direciona a leitura para uma zona confusa na demarcação dos limites entre a autobiografia e a ficção, em que a narrativa sobre a vida de escritora será contada, mas na figura de suas personagens. Essa afirmação é facilmente perceptível no trecho do prólogo de *Paisagem*:

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 Ana Paz foi difícil, eu não enxergava bem o caminho, tropecei e parei muitas vezes, mas ele me levou a um livro que eu chamei *Fazendo Ana Paz*. E me levou também a querer continuar ainda na mesma estrada (BOJUNGA, 2004, p.8).

Na passagem acima, o narrador-escritor demonstra que o discurso sobre si, sobre seu ofício literário, está fragmentado e, ao mesmo tempo, refletido na imagem de seus

personagens, ao demonstrar todo o percurso que fez para construí-los. Essa característica também é perceptível em outras narrativas da autora.

Assim, no enredo da narrativa de *Fazendo Ana Paz*, nota-se que o sujeito também divide-se em diversas *personas* (Ana Paz menina, moça, velha e o narrador), e a biografia da personagem está baseada nessa fragmentação, sem importar-se com a linearidade dos tempos, alternando o passado, o presente e o futuro das personagens, além de eliminar a obsessão pela confissão e pelos fatos reais. Pois o narrador-escritor dessa obra em muitos momentos transmigra para seu texto, na forma de personagem e dialoga com a obra, como mostra a passagem:

Nossa! Empacar todo escritor empaca. Mas, assim? tão depressa? Mal o livro começa? Fui ficando meio deprimida. Puxa, mas também que ingenuidade achar que Ana Paz não ia mais me largar, por que que eu tinha achado? E que falta de maturidade também! então, eu ainda não tinha aprendido que levantar personagem leva tempo? Por que que eu ainda não tinha aprendido? É que a Raquel<sup>60</sup>... Que Raquel-nem-meia-Raquel! Ela foi uma exceção de regra, e daí? (BOJUNGA, 2004, p.18).

No enredo dessa obra, o narrador-escritor, ao apresentar as diferentes fases de vida da protagonista Ana Paz, posiciona-se como autor dessas personagens, colocando o seu eu diante de sua obra, como se afirmasse: “(...) mas eu posso, assim mesmo, me citar, para significar uma insistência, uma obsessão, já que se trata de meu corpo” (BARTHES, 2003, p.128).

Como já antecipado no decorrer desta pesquisa, a personagem Ana Paz possui ainda alguns traços biográficos da autora Lygia Bojunga, como, por exemplo, o fato de a Velha morar no Rio de Janeiro e, após anos, regressar, pela memória, a seu passado, visitando seu lugar de origem, projetado no espaço do Rio Grande do Sul.

Essa caracterização pode ser encontrada em uma passagem da narrativa em que a Velha chega à sua cidade natal e, ao deparar-se com o jardineiro que ocupava a casa da infância, responde de onde viera, dizendo: “Eu nasci nesta cidade sim, mas fui morar no Rio quando eu ainda era garota. Acabei ficando por lá, nunca mais voltei” (BOJUNGA, 2004, p. 64).

---

<sup>60</sup> Personagem de outro livro da autora, *A bolsa amarela*.

Dessa forma, a autora-personagem assume a encenação de sua subjetividade, transvestida no figurino da personagem Velha: “Ao falar de si, ao pensar sobre si, ao escrever sobre si, o sujeito está se multiplicando, está colocando em xeque sua unidade” (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2001, p.18.). Aliás, essa ideia também é perceptível no trecho em que a escritora-narradora problematiza como elaborou (e como será) a trajetória vivida por sua personagem:

É isso! As três são a mesma! Não foi à toa que, quando eu fiz a velha, eu não dei nome nem pra um nem pra outra: lá num fundão escuro da minha cuca eu já devia ter sacado o que eu só agora estou me dando conta. A Ana Paz vai crescer e se apaixonar pelo tal do Antônio. E quando ela chega no inverno da vida ela vai sentir a urgência de voltar pra casa onde ela nasceu, onde ela viu acontecer a tragédia com o pai; ela vai querer juntar os pedaços dela, vai querer se encontrar com a menina e a moça que ela foi. E nesse ajuntamento volta tudo: a ligação fortíssima que ela tinha com o pai; a casa (...) (BOJUNGA, 2004, p. 40).

É importante salientar que o caráter polissêmico da obra literária confere às narrativas autoficcionais a autonomia das personagens. Isto é, as personagens têm suas próprias características, mesmo que apresentem alguns traços do autor. Nesse sentido, a narrativa não pode ser considerada um espelho, uma cópia fiel da vida Lygia Bojunga, o que se contraporia à proposta de uma escrita autoficcional.

Mas a relação entre o autor e sua personagem é idêntica quando esse último é a própria pessoa do autor ou quando se trata de um ego imaginário, às vezes muito estranho ao romancista pela idade, o sexo, o caráter, o tempo e o espaço em que se situa sua história? Qual a liberdade do “eu” da autoficção, tão viva e surpreendente com os personagens fictícios? Ela é possível se o autor não se plantar diante de si mesmo como diante de um espelho magnífico, excitante, mas que ele desloque esse espelho de si para o mundo, para que o mundo seja refletido; se ele correr o risco de deixar transparecer na superfície todas as camadas do nevoeiro que irrompe da vasta massa de “sombra interna” que habita, lhe assombra. Se, finalmente, ele se perder de vista, se ele se deixar levar pelo fluxo descontínuo da linguagem. Que ele esqueça de si (GERMAIN, 2004, p.79-80).<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Mais la relation de l'auteur avec son personnage est-elle identique quand ce dernier n'est autre que la personne même de cet auteur ou qu'il s'agit d'un ego imaginaire, parfois très étranger au romancier par l'âge, le sexe, le caractère, le temps et l'espace où se situe son histoire? Quelle est la liberté du "je" de l'autofiction, si vive et surprenante chez les personnages de fiction? Elle est possible, à condition que l'auteur ne se plante pas devant lui-même comme devant un miroir magnifiant, excitant, mais qu'il tourne ce miroir de soi vers le monde, pour que le monde s'y réfléchisse; à condition qu'il prenne vraiment le risque de laisser remonter à la

*Retratos de Carolina*, por sua vez, inaugura as publicações da editora da autora, em 2002. Na orelha do livro, Lygia posiciona-se a respeito dos fatos que a levaram a criar seu espaço de produção dos próprios livros, adotando, como parte do seu labor literário, o fazer teatral, como se vê na passagem:

Essa *Casa* eu destinei à investigação, à experimentação. Eu queria investigar, por exemplo, se era ou não possível encontrar um caminho genuinamente meu pra voltar ao palco. Não pra voltar a fazer teatro (no passado fui atriz), mas pra falar de LIVRO de um *jeito teatral*: era esse o caminho onde eu queria andar (BOJUNGA, 2002).

O enredo de *Retratos de Carolina* está inteiramente situado em uma narrativa linear, mas fragmentada em capítulos. Como o próprio título enfatiza, são *Retratos de Carolina, feitos por Lygia Bojunga*. Isto é, no próprio título, a autora insere-se como narradora-escritora, que terá como missão “retratar biograficamente” a trajetória de uma personagem. Mesmo possuindo certa linearidade, insisto, a narrativa apresenta os capítulos somente com *flashes* da vida da personagem em suas fases: criança, jovem, adulta.

Para a análise do título, vê-se na capa do livro:

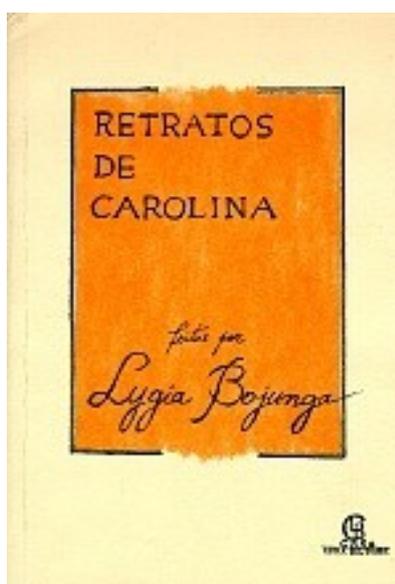


FIGURA 10– Capa de *Retratos de Carolina*, Ed. Casa Lygia Bojunga, 2005.

surface toutes les nappes de brume se détachant de l'ombre interne" qu'il habite, le hante. À condition, finalement, qu'il se perde de vue, qu'il se laisse emporter très au large de lui-même par le flux discontinu du langage. Qu'il s'oublie.

Com muitas semelhanças estruturais com relação a *Fazendo Ana Paz*, o enredo de *Retratos* também é permeado pela presença do escritor-narrador. Além disso, esse narrador-escritor (que não se nomeia com o nome da personagem protagonista) tem a tarefa de retratar (escrever) a trajetória de outra personagem, no caso, Carolina. Porém, na segunda parte do livro, finalmente há uma declaração direta de que a autora e Carolina são habitantes de um mesmo espaço, isto é, a imagem da autora se esfacela em duas. Ao explicar as mudanças em seu processo de escrita, o escritor-narrador diz:

Mas com o propósito um pouco diferente: o de começar a integrar minhas personagens com os meus espaços (pensando assim: se eu sou uns e outras, por que dissociar uns das outras?), encarando o fato de que agora a gente – meus personagens e eu – passamos, “fisicamente” a morar juntos (BOJUNGA, 2004, p. 164).

O traço do escritor-narrador se apresenta aqui com uma novidade: a ocorrência da personagem tecendo diálogos com sua criadora (autora). Mas, se na narrativa de *Fazendo Ana Paz*, o escritor-narrador, em todo o enredo, faz um traçado da vida da personagem, em *Retratos de Carolina*, esse detalhe permanece somente na primeira parte. Na segunda, ocorre o inverso, pois, além de dialogar diretamente com sua narradora, Carolina também assume papel de narradora e leva ao enredo a vida da personagem-escritora, ou seja, fatos da vida de Lygia Bojunga são lançados na trama narrativa. Isto é, a obra dita as formas de inserção de traços biográficos no enredo, realizando um jogo com os “fatos estritamente reais” de Lygia e constituindo-se em uma obra autoficcional. Ao descrever que a narradora-escritora estava envolvida em outros projetos e, por isso, demorava a dar continuidade e fim a sua história, a seus retratos, a personagem Carolina descreve as ações diárias dessa narradora, ao afirmar:

Sempre andando juntos: tijolo e cimento, caderno e livro. Ela já disse que vai ser assim até o fim. Se envolve com as moradas do mesmo jeito que se envolve com a gente. Só uma vez ela alugou a morada de Santa Teresa, durante um tempo grande que ficou lá em Londres (BOJUNGA, 2002, p. 177).

Como se nota, o discurso biográfico do escritor-narrador é refletido na personagem, caracterizando a narrativa autoficcional em que o *escritor consagrado* permeia a narrativa

em diversas posições, onde “Enfim, o ‘escritor consagrado’ se caracteriza por sua importância: ele ocupa o centro da narrativa e dirige seu discurso não somente ao leitor, mas aos outros personagens”<sup>62</sup> (GASPARINI, 2004, p.59).

Durante todo o enredo, as vozes da personagem Carolina e do escritor-narrador são alternadas, fazendo com que a experiência escritural transcenda a vida e transporte para o texto literário os jogos de encenação subjetiva, o que faz com que a autora transforme sua obra numa espécie de palco no qual busca encenar-se a partir de seus personagens e:

Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura (SOUZA, 2002, p.116).

Com a localização do *biografema* teatral presente na trama das narrativas aqui estudadas, percebe-se que, no palco da obra, ao mesmo tempo em que Lygia Bojunga obedece ao caráter duplo de se mascarar na narrativa, sem o compromisso de tornar a ficção um espelho de sua vida, ela também rompe essa ideia, deixando à mostra os traços de sua biografia. E, assim, articula dois discursos: um situado em uma autobiografia (mesmo que não linear), e o outro, ficcional (romanesco), quando incorpora e transfere aos seus personagens características de si mesma.

Ao estabelecer um contrato de dupla leitura e usar o diálogo constante com suas *personas* espelhadas na figura de seus personagens, a escritora-narradora, no papel de autor, utiliza a cena textual como espaço para teatralização da vida. E ao criar diversos personagens com suas características, a obra adquire um espaço de autoencenação na escrita para problematizar a própria obra.

Em concordância com os estudos franceses sobre a autoficção, a crítica biográfica contemporânea, no Brasil, aborda obra e vida ressaltando que esses polos se entrecruzam, se entrelaçam. Como propõe Eneida Maria de Souza,

Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder

---

<sup>62</sup> Enfin, l’ “écrivain consacré” se caractérise par sa stature: il occupe le centre du récit et adresse ses tirades non seulement au lecteur mais aux autres personnages.

ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção” (SOUZA, 2002, p.119-120).

O caráter de um discurso narrativo assumido por um escritor-narrador (como os exemplos apresentados) situa ainda essas narrativas em um espaço de interação do autor com o leitor e a própria obra, levando o enredo a um grau maior de autoficcionalidade quando:

O narrador (autor?), fortaleza de um texto produzido, afasta as marcas de incompreensão que o sobrecarregavam e as dúvidas que o assaltavam em um passado romantizado e torna o leitor testemunha de seu lento caminhar em direção à criação. No final de *Tempo redescoberto*, passando sobre seus personagens, é ao leitor que ele expõe, sobre o mundo do discurso, as concepções estéticas que subjazem sua obra (GASPARINI, 2004, p.59).<sup>63</sup>

Entendo, pois, que, além de servir como espaço para o discurso autobiográfico, a escrita autoficcional é um espaço para encenar ao mesmo tempo o exercício literário e crítico, já que o autor possui o imaginário como matéria prima do que escreve; aquele que fala de si não pretende contar somente suas “verdades” biográficas, mas incorpora diversas máscaras para fantasiar e fazer de sua obra um teatro que representa um projeto de escrita.

Sendo assim, retomo a ideia inicial deste capítulo, a de que a imagem da máscara metaforiza a literatura de Lygia Bojunga, que, semelhante ao artista de teatro, mascara-se em sua arte, na qual em muitos momentos se esconde (para dar vida à obra) e, em outros, se expõe, coloca seu corpo sobre o palco da narrativa, assumindo o risco de mostrar-se e encenar o seu ofício de escritora. Por vezes, a escritora simula sua imagem autoral, fugindo do ideal de representação, mas, ao mesmo tempo, mostra e dramatiza fatos de sua existência, ainda que sem recorrer ao sentido de biografia clássica.

Através das análises dos livros abordados, percebemos que, familiarizada com cenários, máscaras e luzes, a obra de Lygia Bojunga lança, sobre o palco da escrita, a vida e a literatura de forma metaforizada na imagem teatral. A autora imprime sua presença, não se representa como um autor morto, mas se autoencena no texto para dramatizar a vida a

<sup>63</sup> Le narrateur (l' auter?), fort d'un texte enfin abouti, repousse les marques d'incompréhension qui l'accablaient, et les doutes qui l'assaillaient, dans un passé romancé et rend le lecteur témoin de son lent cheminement vers la création. À la fin du *Temps retrouvé*, prenant le pas sur ses personnages, c'est au lecteur qu'il expose, sur le mode du discours, les conceptions esthétiques qui soustendent son oeuvre.

partir da obra, misturando-se aos seus personagens, leitores e tramas narrativas, e colocando em xeque os limites, as fronteiras e as imbricações entre os polos da arte e da vida.

Por isso, ao adotar o *biografema* do teatro, dos recursos de encenação de si mesma, a escrita da autora privilegia o múltiplo, o fragmentado, as máscaras e a várias facetas da autora, que se coloca à mostra no espetáculo da escrita.

## **CONCLUSÃO**

Sob a trama da narrativa retrospectiva do outro, o leitor tenta tecer o fio de sua própria história ornada pelos prestígios da literatura (GASPARINI, 2004, p.348).<sup>64</sup>

A viagem pelo espaço literário de Lygia Bojunga Nunes proporcionou diálogos e aproximações entre a obra e a vida da autora. Além de abordar vários de seus livros, fui a seu encontro e a conheci pessoalmente, não para confirmar ou comprovar as relações entre fatos verídicos e sua ficção e, sim, para compreender como ocorrem as transmigrações das instâncias obra e vida.

A conversa com a autora também foi importante para privilegiar, através de seu saber narrativo, suas “preocupações” sociais, seus anseios com relação ao mundo editorial, as lembranças de suas vivências familiares e seu espaço de intimidade com a escrita, o que me fez deslocar a análise deste trabalho para outros procedimentos que não os pautados somente pela objetividade, método comum da crítica biográfica tradicional. Nesse sentido, o relato da conversa, apresentado ao lado da análise das obras da autora, foi um caminho trilhado na intenção de perceber como funcionam os “bastidores da criação” de Lygia. (SOUZA, 2008, p.1).

Neste estudo procurei problematizar, pois, as relações entre obra e vida a partir do gênero “entrevista”, além de analisar as obras da autora que, a princípio, teriam um caráter mais autobiográfico. Ao abordar ainda outros de seus livros que não têm a “pretensão” de serem autobiográficos, refleti acerca das fronteiras entre ambos sob o olhar de teorias críticas que refletem as imbricações e os limites entre polos que tradicionalmente a crítica positivista colocou em lugares opostos, como: ficção e “realidade”, obra e vida. Nessa perspectiva, procurei não fazer uma separação radical entre os mesmos, já que, hoje, “A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar que a ficção seria o produto da vivência pessoal e intransferível do escritor” (SOUZA, 2008, p.6).

Assim, a partir de leitura da crítica biográfica contemporânea aliada às proposições de *biografema* presentes nos ensaios de Roland Barthes, observei que uma recorrência de temas se apresentam na obra dessa autora, a saber: o Rio, a casa e o fazer teatral.

---

<sup>64</sup> Sur la trame du récit rétrospectif de l'autre, le lecteur en vient à tisser le fil de sa propre histoire parée des prestiges de la littérature.

Através dessa noção de *biografema*, foi possível pensar a imagem do Rio em todos os livros analisados. Por essa imagem, pode-se perceber que a autora ora insere-o em sua obra como espaço de construção de suas narrativas (Rio de Janeiro), ora como lugar de memória afetiva de um tempo que ficou no passado (Rio Grande do Sul). Ao referir-se à capital carioca, mesmo que esta pertença à cartografia de seus afetos, ela desconstrói a imagem desse cartão-postal do Brasil no exterior, representando-o também como um lugar que apresenta suas contradições. Dessa forma, a partir da sua experiência escritural, Lygia remonta e recorta a cidade inscrevendo sobre ela a sua subjetividade por meio da criação literária.

Com a localização do *biografema* casa em Lygia Bojunga, foi possível adentrar os espaços de constituição das histórias em que a autora se lança na obra como personagem da narrativa. Ao basear-me, insisto, na crítica biográfica contemporânea, pude verificar que a casa constitui-se como uma espécie de arquivo onde a escritora busca resguardar os seus objetos afetivos, além de preservar uma imagem de si mesma.

Nessa direção, pode-se afirmar que está presente no arquivamento do escritor uma clara intenção autobiográfica, voltada especialmente para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. Ao recorrer a múltiplas e incessantes práticas de arquivo, ele parece manifestar o desejo de distanciar-se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor (MARQUES, 2003, p.149).

Na obra de Lygia, a casa é também o espaço que abriga uma narrativa em que o diálogo entre o leitor e autor aparece. Por este olhar, a pesquisa mostrou que esse espaço foi sendo construído ao longo de seu percurso literário e se apresentando em muitos momentos como um espaço ambíguo, dividido entre o público e o privado. Como exemplo de espaço privado, ela representa uma memória que se perdeu no passado: a casa familiar. Mas ao mesmo tempo constitui-se como um espaço público, no papel de arquivo que guarda sua obra e a imprime em um lugar social: a Fundação Cultural e Editora Casa Lygia Bojunga.

Como parte da formação profissional da autora, mesmo tendo ela abandonado a carreira teatral, o *biografema* do teatro aparece em sua prática escritural com os resíduos dessa arte. Assim, ao levar para as narrativas personagens que representam diferentes facetas, Lygia mascara-se através destas, além de trazer a idéia de que a verdade biográfica é algo constituído a partir da ficção. A trama dos livros aqui abordados remete

constantemente ao próprio fazer literário, aliado à imagem do teatro, que se apresenta como um recurso de encenação do ser escritor. Nesses livros, Lygia Bojunga celebra o espetáculo da escrita, dramatiza a vida, se encena e cria diferentes personagens de si mesma. Sem a pretensão de produzir autobiografia à maneira clássica, escolhe os fragmentos de sua biografia para escrever obras autoficcionais e se mascarar ao alinhar a trama da sua vida à trama literária.

No percurso do meu trabalho, além dos ensaios de Eneida Maria de Souza, estudos teóricos franceses sobre a autobiografia e a autoficção (sobretudo proposições de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Vincent Colonna e Philippe Gasparini) me ajudaram a compreender como funcionam as relações entre obra e vida a partir da disseminação do sujeito autor na tessitura textual. Percebi, assim, que em obras como: *Livro: um encontro*, *O Rio e eu* e *Feito à mão* o caráter de autobiografia encontra-se mais presente. Porém, isso não significa que a ficcionalização de alguns fatos não aconteça, fazendo com que essas obras tendam para a autoficção, notadamente na perspectiva de Vincent Colonna, isto é, o autor inventa uma personagem e uma existência literária. (COLONNA, p.2004, p. 198). Além do mais, o compromisso linear com a história de vida do sujeito é rompido, e essa vida é contada em fragmentos, como Doubrovsky explicita:

A escrita autobiográfica é aquela de um narrador perfeitamente consciente das menores nuances de sua experiência e que busca transcrevê-las pelos processos da sintaxe. Enquanto que há na autoficção uma relação muito mais imediata com a brutalidade das palavras, das cenas, das memórias, e é essa formalização que a "ficcionaliza", por assim dizer.<sup>65</sup>

Já nas obras *Fazendo Ana Paz*, *Paisagem* e *Retratos de Carolina*, a autoficção impera nos discursos, sendo criadas personagens (Ana Paz, Lourenço e Carolina) com seus conflitos e aspirações, mas também nelas a autora lança traços de sua vida, encenados.

Assim, a pesquisa constatou que a casa, o Rio e o teatro são, antes de tudo, imagens que compõem a construção autoficcional de Lygia Bojunga. A partir desses *biografemas* sua narrativa desconhece as fronteiras entre a vida e a obra e não se propõe moldar uma

<sup>65</sup> L'écriture autobiographique est celle d'un narrateur parfaitement conscient des moindres nuances de son expérience et qui cherche à les transcrire par les procédés de la syntaxe. Tandis que dans l'autofiction il ya un rapport beaucoup plus immédiat à la brutalité des mots, des scènes, des souvenirs, et c'est cette formalisation-là qui la "fictivise", si je puis dire. Afirmação presente na mesma entrevista de Serge Douvrovsky citada anteriormente. Disponível no site: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/15/Entretien-avec-Serge-Doubrovsky-1>>

imagem autoral definitiva, mas, sim, complexa, fragmentada: a autora não impede de ser encenada em suas diversas máscaras, colocando no tecido textual as marcas fragmentadas de seu corpo escritural.

Outra questão problematizada pela teoria da autoficção foi a classificação dos gêneros literários e dos limites da literatura (ao pensar o que é autobiografia ou autoficção, texto ficcional ou documental, etc.). Ao tomar como base a tradição de se associar a obra de Lygia Bojunga à literatura infanto-juvenil, esta pesquisa procurou refletir sobre essa categorização: ainda que classificada, na maioria das vezes, como literatura direcionada a crianças e adolescentes, esse enquadramento num gênero específico não se sustenta se se pensa no conjunto de sua obra.<sup>66</sup> Daí, a necessidade de colocá-la em confronto com teorias que questionam as fronteiras de gêneros, demonstrando que a prática de escrita de Lygia desestabiliza essas fronteiras pré-estabelecidas. Sabemos que, na maioria dos textos destinados aos leitores infantis e juvenis, há a inserção de um discurso autoral que adentra as narrativas para dar conselhos, instruções e ditar comportamentos “politicamente corretos” para as crianças. Trata-se de

Livros em que predominam intenções ideológicas ou pedagógicas, e que têm por objetivo primordial transmitir informações de ordem prática, não privilegiam a fantasia nem a aventura individual do leitor com os sentidos múltiplos que um texto literário é capaz de suscitar. Se prevalecer o intuito de pregação, o texto fica impedido de, ao mesmo tempo, ampliar e matizar seus efeitos de sentido (CADEMARTORI, 2009, p. 48-49).

No caso da obra da autora em estudo, essas características não se apresentaram. Assim, seu caráter autoficcional direciona o discurso autoral para uma zona de diálogo (e não de autoritarismo) do autor com o leitor, pois, ao permitir que o autor se lance na trama narrativa de sua obra, para questioná-la, de forma ficcional, permite que este se veja a partir do olhar do outro, do leitor. É esta, a meu ver, uma questão e uma contribuição que a autoficção lança para os estudos sobre a literatura infanto-juvenil.

Ao concluir este trabalho, destaco que diferentemente da obra *Paisagem*, de Lygia Bojunga, em que o autor parte em busca de seu leitor, fiz o caminho inverso (leitora de sua

---

<sup>66</sup> Isso foi demonstrado também pelos relatos da autora e principalmente pela sua prática de adotar o mesmo formato para todos os livros que são produzidos em sua editora, o que não delimita a recepção das obras por faixa etária.

obra, saí à procura da autora) e, seguindo sua narrativa também na vida, deparei-me com uma boa contadora de histórias, uma escritora obcecada pelo mundo dos livros e sempre receptiva a seus leitores. Ao nos despedirmos de um encontro regado a bolo de laranja e a um bom café, Lygia me presenteou com um pedaço do bolo, para que essa iguaria me acompanhasse no caminho de volta. Hoje, bolo de laranja produz em mim o mesmo efeito das *madeleines* proustianas...

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC-EDUSP, 2002.

ARNAUD, Claude. L'aventure de l'autofiction. In: *Le Magazine Littéraire*. Paris, N° 11, p.22-27, mars-avr., 2007.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira: ensaios preliminares para a sua História e suas fontes*. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos, 1968. (Coleção Biblioteca de Educação).

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1979. v.3. (Coleção Signos)

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEZERRA, Elvia. *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BOJUNGA, Lygia. *Fazendo Ana Paz*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Casa, 2004.

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

\_\_\_\_\_. *Paisagem*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1992.

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

\_\_\_\_\_. *O Rio e eu*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Retratos de Carolina*. 3. reimpressão. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

\_\_\_\_\_. *Livro, um encontro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elisabeth D'Angelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas-SP: Mercado de Letras, ALB, 1998. p. 33-45.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p.183-191.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v.15, jan/jun., p.207-252. 2007.

BURKE, Peter. *A invenção da biografia e o individualismo renascentista*. Tradução de José Augusto Drummond. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n.19, p.83-98, 1997.

CADEMARTORI, Lígia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009. (Conversas com o professor).

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CASA NOVA, Vera. A representação no teatro: as cordas do corpo ou entre o ato e o gesto; a “pura” magia. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (Orgs.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p.159-166. (Humanitas).

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil*. Brasília: Companhia Editora Nacional, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Éditions Tristram, 2004.

\_\_\_\_\_. Note sur une autofiction fantastique (Comment j'ai cru écrire *Ma vie transformiste*). In: JEANNELE, Jean-Louis ; VIOLLET, Catherine (Dir). *Genèse et autofiction*. Belgique: Academia AB-Bruylant, 2007. v.6.p.177-184.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CUNHA, Maria Antonieta. Balanço dos anos 60/70. In: SERRA, Elisabeth D'Angelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 27-31.

\_\_\_\_\_. *Apresentação do monólogo Livro, um encontro com Lygia Bojunga*. 10 nov. 2008. Anotações da Entrevista concedida a Maria Antonieta Cunha, 9º Encontro das Literaturas, Belo Horizonte, 2008.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

DAMISH, Humbert. Máscara. In: ENCICLOPÉDIA *Einaudi*. Porto: Imprensa Oficial Casa da Moeda, 1995. Soma/Psique-corpo, v. 32, p. 304-322.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les « i ». In: *Genèse et autofiction*. In : JEANNELE, Jean-Louis ; VIOLLET, Catherine (Dir). Academia AB-Bruylant. Belgique, v.6, 2007.p.53-55.

DRUMMOND, Thaís Ferreira. Ensaio biográfico e crítica da cultura. In: ANTELO, Raul. et al. (Orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC: Letras Contemporâneas, [s.d.]. p. 97-101.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, *O que é um autor*. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2006.

FORTUNA, Felipe. *Curvas, ladeiras: bairro de Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

\_\_\_\_\_. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa : Vega, 1995.

GERMAIN, Sylvie. *Les personnages: L'un et L'autre*. France: Gallimard, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).

GOMES, Renato Cordeiro. O livro de registro da cidade. In: GOMES, Renato Cordeiro; *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_.; MARGATO, Izabel. *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008. p. 7-17.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

JEANNELLE, Jean-Louis (Dir.). OÙ en est la réflexion sur l'autofiction. In: *Genèse et autofiction*. Academia AB-Bruylant. Belgique, v.6, 2007.p.17-37.

KHÉDE, Sônia Salomão (Org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Coleção Humanitas).

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2002.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.141-156.

Monólogo interior. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 307-308.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista com Philippe Lejeune. Ipotesi. *Revista de Estudos literários*. Juiz de fora, v. 6, n. 2. p. 21-30.

OLIVEIRA, Gerlane Roberto de. *Lygia Bojunga: relações entre obra e vida*. Rio de Janeiro, 14 jul. 2009. Entrevista concedida a Gerlane Roberto.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

REMÉDIOS, M. L. R. (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RESENDE, Beatriz. *Rio literário: um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

RIVIÈRE, Jean-Loup. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

SAINTE-BEUVE. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992. p.115-122.

\_\_\_\_\_. Charles Augustin. *Mes chers amis...* (Édition préfacée et annotée par Michel Brix). Paris: Bernard Grasset, 2006. p.56-57.

SANDRONI, Laura. et al. *Um imaginário de livros e leituras: 40 anos da FNLIJ*. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2008.

\_\_\_\_\_. *De Lobato a Bojunga: as renaixões renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Nº 19, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 218 p.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.111-120.

\_\_\_\_\_. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de fora (MG): FUNALFA, 2004.

\_\_\_\_\_. A cena do sujeito. In: \_\_\_\_\_. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. p.110-15. (Coleção obras em Dobras).

\_\_\_\_\_. A biografia, um bem de arquivo. In: SEMANA DE ATIVIDADES ACADÊMICAS ESPECIAIS DA FALE/UFMG SEVFALE, 8., 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Câmara de Pesquisa - FALE/UFMG, 2008. p. 1-10.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.p. 69-90.

WERNECK, Maria Helena. *O Homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. 4ª ed. São Paulo: Global Universitária, 1993.

## Referências eletrônicas

Disponível em: < <http://autofiction.org/>>

1) Le site de Philippe Lejeune, "Autopacte". Disponível em: <<http://www.autopacte.org>>. Acesso em: 2 set. 2010.

2) Le site de Jean-Luc Pagès, "Le Projet Ipséité" Disponível em: <<http://www.ipseite.net>>. Acesso em: 2 set. 2010.

3) Le site de Régine Robin, "La page des Papiers Perdus" Disponível em: <<http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/>>. Acesso em: 2 set. 2010.

4) Serge Doubrovsky. Disponível em: <<http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com>>. Acesso em: 2 set. 2010.

5 ) Defense et illustration du roman autobiographique. V. Colonna. Resenha sobre: Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, 2004, Le Seuil, coll. "Poétique", mars 2004, 398 p. Disponível em : <<http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>>. Acesso em: 2 set. 2010.

ARTIÈRES, P.. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricas*, América do Norte, 11, jul. 1998. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

CONTAT, Michel. *Retratos e reuniões, em Genebra*. Ed Zoe, 2005, p. 231-264. Disponível no site: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/15/Entretien-avec-Serge-Doubrovsky-1>>. Acesso em: 24 set.2010.

DOUBROSKY, Serge. Artigo intitulado: “*Inventer un langage de notre temps*”, publicado em 26 de março de 2010. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky\\_1324219\\_3260.html#ens\\_id=1324242](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html#ens_id=1324242)>. Acesso em: 26 mar. 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*. Disponível em: <<http://www.revistaipotese.ufjf.br/ipotes18.html>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

GASPARINI, Philippe. Conferência “*De quoi l'autofiction est-elle le nom?*”, apresentada na universidade de Lausanne, em 9 de outubro de 2009, transcrita no site: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

MACIEL, Sheila Dias. *A literatura e os gêneros confessionais*. Disponível em: <<http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2009. Documento eletrônico

MARQUES, Reinaldo. *O arquivamento do escritor*. Disponível em: <[http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicações/artigos/marques\\_arquivamentodoescritor.ht](http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicações/artigos/marques_arquivamentodoescritor.ht)>. Acesso em: 16 nov. 2009.

SILVESTRE, Edney. *Programa Espaço Aberto: Literatura*. Globo News. 13 maio 2004. Entrevista concedida a Edney Silvestre. Disponível em: <<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM119030-7823-LYGIA+BOJUNGA,00.html>>. Acesso em: 10 fev.2010.

Sites sobre o Rio de Janeiro:

Disponível em: <<http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com/search/label/Santa%20Teresa>>.

Disponível em: <[http://www.prourb.fau.ufrj.br/cidades/avcentral/cap\\_3.html](http://www.prourb.fau.ufrj.br/cidades/avcentral/cap_3.html)>.

Disponível em: <<http://www.slideshare.net/sgomescarneiro/santa-teresa-2105666>>.

Sobre William Morris:

Disponível em: <[http://marciorsps.sites.uol.com.br/mrps/PV2/cont/tsa/tsa\\_01.html](http://marciorsps.sites.uol.com.br/mrps/PV2/cont/tsa/tsa_01.html)>.

Acesso em: 08 nov. 2010.

Casa Lygia Bojunga Nunes. Disponível em: <[www.casalygiabojunga.com.br](http://www.casalygiabojunga.com.br)>. Acesso em: 05 nov. 2010.

PLATAFORMA LATTES. *Pesquisa por pesquisadores e estudantes que desenvolveram trabalho sobre Lygia Bojunga*. 2009. Apresenta base de dados de currículos e instituições das áreas de Ciência e Tecnologia. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/index.jsp>> Acesso em: 04. jun. 2008.

\_\_\_\_\_. *Segunda pesquisa por pesquisadores e estudantes que desenvolveram trabalho sobre Lygia Bojunga. Busca por pesquisadores e estudantes*. 2009. Apresenta base de dados de currículos e instituições das áreas de Ciência e Tecnologia. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/index.jsp>> Acesso em: 14. out. 2008.

### **Bibliografia da autora**

BOJUNGA, Lygia. *6 vezes Lucas*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1995.

\_\_\_\_\_. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

\_\_\_\_\_. *A cama*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1999.

\_\_\_\_\_. *A casa da madrinha*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1978.

\_\_\_\_\_. *Angélica*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

\_\_\_\_\_. *Aula de inglês*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

- \_\_\_\_\_. *Corda bamba*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Dos vinte I*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Feito à mão*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Livro, um encontro*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Nós três*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O abraço*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Rio e eu*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O sofá estampado*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Os colegas*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Paisagem*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Querida*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Sapato de salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Tchau*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1984.

### **Estudos feitos sobre a autora**

### **Teses/dissertações/Monografia sobre a obra de Lygia Bojunga Nunes**

ANDO, Marta Yumi. *Fazendo e retratando personagens: o experimentalismo estético em Lygia Bojunga*. 2007. Tese em produção (Doutorado em Letras em Andamento) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e O Abraço de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, 2006.

\_\_\_\_\_. *Entre a opressão e a rebeldia: a imagem feminina e a mediação com o leitor em Angélica*, de Lygia Bojunga Nunes. Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, 2003.

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

AMARAL CRUZ, Dalízia. *O Processo de Individuação em A Casa da Madrinha de Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Federal do Pará, UFPA, Belém, 2006.

YUNES, Eliana. *Infância e Infâncias Brasileiras: a representação da criança na literatura*, 1986. Dissertação (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, Rio de Janeiro, 1986.

SOUZA, Débora Aparecida Ianusz de. *O Imaginário em Lygia Bojunga Nunes: tradição Pedagógica ou Reinvenção do Gênero?* Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2000.

BORGES, Patrícia Espíndola. *O mundo contemporâneo e a questão dos gêneros: consenso e dissenso em a bolsa amarela*, de Lygia Bojunga Nunes. Monografia (Graduação em Letras) - Faculdade Alfredo Nasser, Goiás, [s.d.].

BRITO, Raimunda Maria do Socorro Sanches de. *Uma pedagogia do sentimento: leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2000.

CAMPOS, Solange Maria Moreira de. *A ironia na corda bamba*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Administração e Comunicação. Universidade São Marcos, UNIMARCO, São Paulo, 2001.

COSTA, Deolinda Vieira. *O imaginário em A bolsa amarela de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 1985.

COSTA, Elizangela Patrícia Moreira da. *O simbólico na obra "Nós Três" de Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, Cuiabá, 1995.

COUTO MARIANO, Marilaura Lígia. *Leitura do livro "O abraço" - Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Federal de Campina Grande, UFCG, Campina Grande, 2002.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. *O Bildungsroman e o processo de aprendizagem em obras de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiás, 2004.

CUNHA, Eveline Message. *Do universo de "O bife e a pipoca" à realidade social: o caminho emancipatório do leitor bojunguiano*. Monografia (Graduação em Letras) - União das Instituições Educacionais do Estado de São Paulo, UNIESP, São Paulo, 2009.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. *Os colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no Ensino Fundamental*, Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, 2005.

FERNANDES, Tânia. *Personagens e imaginário em Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, São Paulo, 2003.

GABARDO, Claudia Valéria Lopes. *As relações familiares na Literatura Infanto -Juvenil dentro da obra de Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Especialização em Letras) - Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 1994.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *O olhar estampado no sofá: uma leitura semiótica da visualidade inscrita n'O sofá estampado*. Dissertação (Mestrado em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Assis, 1994.

HERNANDES, Maria Celinei de Sousa. *A casa da madrinha: uma chave mágica para as portas da criação e da imaginação*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Cuiabá, 2002.

GEHLEN, Rejane Seitenfuss. *As personagens femininas infantis de Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, UNIJUI, Ijuí, 1991.

SANTOS, Daniela Yuri Uchino. *Imaginários da linguagem de Alice Vieira e Lygia Bojunga Nunes: a modernidade em diálogo na literatura para crianças e jovens* 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2008.

LOCATELLI, Marciana. *A bolsa amarela e o leitor*. Monografia (Especialização em Literatura Infanto-Juvenil) - Universidade de Caxias do Sul, UCS, Caxias do Sul, 2004.

LOPES PUGA, Cecília Maria. *Oralidade na escrita de Lygia Bojunga Nunes: marcas e expressividade*. Monografia (Especialização em Curso de Especialização em Língua Portuguesa) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, 2001.

LOPES, Kathi Crivellaro. *A busca do desejo em Corda Bamba de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, 1996.

LOTTERMANN, Clarice. *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2006.

MATSUDA, Alice Atsuko. *A travessia de Maria: uma experiência de leitura de Corda bamba*, de Lygia Bojunga. Orientador: Benedito Antunes. Nunes. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2001.

MONTEIRO, Hugo. *A Literatura Bojungiãna: mudando mentalidades*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2000.

NAVARRO, Marco Aurélio. *Lygia Bojunga Nunes: ruptura e renovação em A bolsa amarela*. Mestrado em andamento (Mestrado em Literatura Brasileira) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

OLIVEIRA, Fernando Rodrigues de. *Aspectos da Psicanálise em "A bolsa amarela" de Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Graduação em Letras) - Faculdade da Alta Paulista, FAP, Tupã, São Paulo, 2006.

PEREIRA RÊGO, Zíla Leticia Goulart. *A representação da criança da linguagem literária de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, 1998.

PUPIM, Selma Cristina Freitas. *Sapato de salto (2006), de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção da obra*. Monografia (Especialização em Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários) - Universidade Estadual do Norte do Paraná, UENP, Jacarezinho, 2007.

QUINTANA PINTO, Carmem Lúcia. *A metáfora da morte na construção da fala da mulher: uma leitura estilística da obra de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, 2002.

REMER, Milènne Zarur Ma'Sa. *Um estudo psicanalítico da obra: a casa da madrinha, de Lígia Bojunga*. Monografia (Especialização em Ensino da Literatura Brasileira) - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PUC-PR, Curitiba, [s.d.] .

REZENDE, Pâmela Rosane de Castilho Barbosa. *"Corda bamba", "Nós três" e "Fazendo Ana Paz": o estilo Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa) - Universidade Salgado de Oliveira, UNIVERSO, [S.l.], 2008.

RICHE, Rosa Maria Cuba. *O feminino na literatura infanto-juvenil brasileira: poder, desejo, memória. Os casos: Edy Lima, Lygia Bojunga, Nunes e Marina Colasanti*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

CAGNETI, Sueli de Souza. *A Inventividade e a transgressão nas obras de Lobato e Lygia: Confronto*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 1998.

SANT ANNA, Telma Gomes Novato. *Lygia Bojunga Nunes e seus leitores*. Monografia (Especialização em Literatura e Ensino da Literatura) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, [s.d.]. São Paulo.

SANTOS, Andrea Pessoa dos. *O real e o imaginário em A bolsa amarela de Lygia Bojunga Nunes*. Monografia. (Especialização em Literatura Infanto-Juvenil) - Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 1993.

SCHUCK, Glaci Terezinha de Castro Bastos. *A representação da família em Lygia Bojunga Nunes: A bolsa amarela e Tchau*. Monografia. (Aperfeiçoamento/Especialização em Letras) - Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz, 1999.

SILVA, Elisa Cristina da. *As marcas de oralidade em “O Sofá estampado”*: um estudo sobre a relação da oralidade com o gênero literário infantil. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, São Paulo, 2008.

SILVA, Márcia Tavares. *Da leitura do espaço ao espaço da leitura*: um estudo sobre A cama de Lygia Bojunga Nunes. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, UFCG, Campina Grande, 2008.

SILVA, Maria Marlene Rodrigues da. *O caráter emancipatório das obras de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, UNB, Brasília, 1999.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. *Da casa real à casa sonhada*: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 1996.

SOARES, Henrique Silvestre. *Eu conto, tu lês, nós construímos*: o narrador e o leitor em Lygia Bojunga Nunes. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Porto Alegre 1995.

SOUZA, Leila Aparecida de. *O símbolo e seu valor na narrativa de Lygia Bojunga Nunes: A Bolsa Amarela*. Monografia (Graduação em Letras, Português e Literatura) - Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, Cuiabá, 1994.

URRESTA, Wânia Karolis Ramos. *Espectáculo Tchau, baseado na obra de Lygia Bojunga Nunes*. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) - Universidade São Judas Tadeu, USJT, São Paulo, 2007.

VALE, Luiza Vilma. Pires, *A atividade imagética do leitor em Corda Bamba, de Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 1992.